Министерство образования и науки
Российской Федерации

Федеральное государственное
бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна»

Институт дизайна и искусств

Кафедра дизайна интерьера

ДИЗАЙН И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО: ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА И ПРАКТИКА

Материалы второй международной
научно-практической конференции
Санкт-Петербург, 11–12 октября 2018 г.

Санкт-Петербург
2018

УДК 7.05(063)
ББК 87.852.3я43
Д44

Д44 **Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика**: материалы второй междунар. научно-практ. конф. / под ред. В. Б. Санжарова, Д. О. Антипиной, Т. А. Анисимовой. — СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2018. — 625 с.
ISBN 978-5-7937-1590-4

Оргкомитет конференции:
А. В. Демидов (председатель)
А. Е. Рудин
А. Г. Макаров
В. Б. Санжаров
В. А. Гаврилов
С. В. Пашковский
Д. О. Антипина
Т. А. Анисимова

Редколлегия:
заслуженный художник РФ, профессор В. Б. Санжаров
кандидат искусствоведения, доцент Д. О. Антипина
доцент Т. А. Анисимова

Материалы могут не отражать точку зрения редакционной коллегии сборника и публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-7937-1590-4

УДК 7.05(063)
ББК 87.852.3я43

©ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2018
©Коллектив авторов, 2018
©С. В. Пашковский, дизайн, 2018
©ООО НПП «Пара Тайп», шрифт, 2018

Уважаемые участники и гости конференции!

Второй раз в стенах нашего Университета собираются дизайнеры, архитекторы, художники- практики и педагоги, чтобы в рамках международной научно-практической конференции «Дизайн и художественное творчество» поделиться опытом, представить новые научные исследования, обсудить актуальные проблемы творческого образования. Подготовка профессионалов в различных сферах творчества занимает важное место в образовательной деятельности Университета, и он по праву считается крупнейшим в нашей стране высшим учебным заведением творческо-технологической направленности.

В ряду тех серьезных задач, которые время и обстоятельства ставят перед Россией, сохранение и развитие национальной культуры и искусства является одной из приоритетных. Важное место в развитии страны призван занять дизайн, как неотъемлемая часть инновационной экономики, промышленности и процесса формирования комфортной среды жизнедеятельности человека. Созданный 15 лет назад факультет дизайна, который позднее был реорганизован в несколько институтов, заложил в Университете основы подготовки дизайнеров различного профиля. Один из институтов – Институт дизайна и искусств, являющийся организатором данной конференции, успешно ведет подготовку дизайнеров интерьера, художников-монументалистов и искусствоведов, отвечая, таким образом, на самые разнообразные запросы молодых людей, решивших посвятить свою жизнь творчеству и искусству. То, что к участию в этой конференции проявили интерес представители различных творческих ВУЗов России, ближнего и дальнего зарубежья, говорит об укрепляющемся авторитете Университета в научно-педагогической, творческой среде. Мы надеемся, что эта встреча будет взаимно полезной.

Через два года наш Университет будет отмечать свое 90-летие. Уверен, что мы придем к этой серьезной дате традиционно стабильными и успешными.

Желаю всем новых достижений в творческой и научно-педагогической деятельности.

А. В. Демидов
Ректор СПбГУПТД
Председатель Совета ректоров Санкт-Петербурга и Ленинградской области
Доктор технических наук, профессор
Лауреат Премии правительства РФ
Член Союза дизайнеров России

К участникам конференции

В прошлом году подготовка к аккредитации Университета заставила нас отказаться от проведения очередной конференции и перенести ее на текущий год. Аккредитация прошла успешно, и мы надеемся, что это поможет нам продолжить активную работу над повышением качества творческого образования и подготовки наших выпускников к выполнению практических задач. Кстати, если первая научно-практическая конференция «Дизайн и художественное творчество» была связана с 10-летием создания в нашем Университете кафедры дизайна интерьера, то нынешняя – вторая, отмечает десятилетие первого выпуска дизайнеров-бакалавров на этой кафедре. Поэтому среди разных вопросов хотелось бы уделить особое внимание адаптации наших выпускников в реальной проектной и жизненной практике.

Актуальной задачей современного творческого образования является безусловная важность сохранения традиций российской академической школы и их сочетание с современными методами и технологиями образовательного процесса. Происходящие реформы системы высшего образования иногда сопровождаются облегченным пониманием важности серьезной творческой подготовки, а профессиональное художественное творчество подменяется «художественной самодеятельностью». Это особенно касается дизайна, поверхностная модность и популярность которого подчас заслоняют глубину и серьезность знаний, необходимых для работы в этой сфере проектно-творческой деятельности. Цель данной конференции представить образовательный опыт различных учебных заведений и актуальные теоретические работы, связанные с художественной, проектной и исследовательской практикой. Мы благодарны нашим коллегам, которые проявили интерес к данной конференции, и нашли возможность для участия, выступления и представления своих трудов в сборнике материалов Конференции.

Желаю всем успехов в творческой и педагогической работе, а также радости от успехов своих учеников. До новых встреч.

В.Б.Санжаров
Директор Института дизайна и искусств СПбГУПТД
Профессор кафедры дизайна интерьера
Заслуженный художник РФ
Сенатор Союза дизайнеров России

УДК 721.01: 004.9

И. Б. Аббасов
Таганрог, Россия
Южный федеральный университет

Методические аспекты преподавания дисциплины «Компьютерное моделирование в промышленном дизайне»

В работе представлены методические аспекты преподавания дисциплины «Компьютерное моделирование в промышленном дизайне» студентам дизайнерам, технологам и машиностроителям. Учебная дисциплина содержит методические материалы по созданию, редактированию и оформлению чертежей по стандартам ЕСКД. Учебный материал представлен для освоения в виде конкретных упражнений с поэтапным выполнением. Описаны инструменты и режимы трехмерного рабочего пространства графической системы AutoCAD. Рассмотрены методы поверхностного и твердотельного моделирования, представлена методика создания трехмерных моделей различных объектов промышленного дизайна. Описаны также вопросы тонирования, визуализации трехмерных моделей.

Ключевые слова: компьютерное моделирование, промышленный дизайн, AutoCAD, черчение, стандарты ЕСКД, конструкторская документация, сборочный чертёж, поверхностное моделирование, твердотельное моделирование.

Iftikhar B. Abbasov
Taganrog, Russia
Southern federal university

Methodical aspects of teaching the discipline "Computer modeling in industrial design"

Article is devoted to current problems of modern society, on the example of design, in comparability to goalsetting of design as sociocultural phenomenon - satisfaction of requirements and aspiration to "happiness". Are consiered questions of total technologization of consumer society and the increasing social responsibility of experts in the field of design.

Keywords: consumer society, conveyor, design, simulation, virtual.

Системы проектирования и компьютерного моделирования стали основными инструментами промышленного дизайнера при разработке изделий машиностроения и различных отраслей промышленности. Студены Инженерно-технологической академии Южного федерального университета специальности «Самолето- и вертолетостроение», направлений подготовки ба-калавриата «Дизайн» и «Технология художественной обработки материалов» изучают курс инженерной и компьютерной графики. При изучении этого курса от студентов требуется выполнение графических работ с применением современных систем автоматизированного проектирования и трехмерного моделирования. В качестве таких систем в учебном процессе используются графическая система автоматизированного проектирования – Autodesk Au-to CAD и трехмерного моделирования Autodesk Mechanical Desktop (Auto-desk Inventor).

За последние десятилетия графическая система AutoCAD превратилась в мощную проектную среду, без которой трудно представить работу современного промышленного предприятия или конструкторских бюро. Для методического обеспечения учебного процесса используется учебное пособие, разработанное автором [1]. В данном пособии описаны методы проектирования и компьютерного моделирования трехмерных объектов из области промышленного дизайна. В пособии представлен учебно-методический материал, который прошел успешную апробацию в течение 20 лет в Инженерно-технологической академии Южного федерального университета в г. Таганроге [2-4].

Учебное пособие содержит введение, одиннадцать глав, заключение, котрольные вопросы и библиографический список. В первой главе описано окно графической системы, представлены рабочие пространства, как для двумерного черчения, так и для трехмерного моделирования. Для работы с элементами видового экрана рассмотрены различные команды по управлению изображением на экране.

Во второй главе представлены особенности создания графических примитивов в системе AutoCAD [5, 6]. Любой чертеж создается с помощью базового набора комбинации двумерных примитивов. Для их черчения можно использовать команды из строки системного меню или пиктограммы панели инструментов. Инструменты для выбора свойств графических элементов (тип, толщина и цвет) находятся в соответствующих панелях. В этой главе рассмотрены инструменты по вычерчиванию: линий, ломаных линий, многоугольников, квадрата, дуги, окружности, эллипса и сплайна.

После построения чертежа требуется редактирование составных графических элементов, для этого используются команды панели редактирования, описанные в третьей главе. Для точного ввода координат точек геометрических примитивов в системе AutoCAD имеются режимы объектной

привязки к различным точкам чертежа. В результате выполнения упражнений строятся рамки формата и чертежа, изображения детали и шестигранной гайки. Для управления свойствами геометрических примитивов удобно использовать слои, поэтому рекомендуется использовать слои для различных элементов чертежа.

В четвертой главе описаны команды по преобразованию и редактированию графических элементов чертежа. Для выбора графического объекта существует возможность использования соответствующей команды с разными опциями: на основе габаритной рамки, пересекающих элементов или выделение всех элементов. Для некоторых команд редактирования (стирание, копирование, перенос, поворот, зеркальное отображение, создание массива) можно выбрать вначале объект, а потом вызвать команду. Однако для других команд (удлинение, обрезание, разрывание, подобие, создание фасок и скруг-лений) выбор объектов можно производить только после вызова команды. В результате проведенных преобразований к исходному чертежу добавляются фаски, скругления, массив в виде отверстий, также построены перпендикуляры, параллельные и зеркальные отрезки прямых, и иллюстрированы операции по удлинению, подрезки и разрыва объектов.

Пятая глава посвящена методике выполнения штриховки фигур сечения, нанесения размеров, командам создания текстовых вставок и вывода на печать графической информации. Штриховка в машиностроительных чертежах применяется для обозначения материала деталей при выполнении разрезов и сечений. При выполнении штриховки заполняются области, ограниченные замкнутым контуром. Нанесение размеров является одним из наиболее трудоемких этапов в процессе создания чертежа. Система AutoCAD позволяет автоматизировать эти операции, в результате происходит автоматическое построение всех элементов процесса простановки размеров: выносных и размерных линий, стрелок, размерного текста, полочек. Размер, как и штриховка, являются блоками и поэтому ассоциативны, то есть изменяются при изменении формы детали. Текстовая информации вносится с помощь соответствующей команды, которая устанавливает необходимый чертежный шрифт. В результате выполнения упражнений в конце главы получается готовый рабочий чертёж детали на формате А4 со всеми необходимыми атрибутами на различных слоях. Далее описываются особенности процесса вывода на печать графической информации.

В шестой главе рассмотрена методика поэтапного выполнения чертежа корпусной детали и представлены варианты индивидуальных графических заданий с построением линий пересечения поверхностей [7, 8]. Методика вычерчивания различных графических изображений, рассмотренная в учебном пособии, является одним из рекомендуемых способов. Построение отдельного чертежа зависит от конфигурации графических составляющих, от степени сложности чертежа, от подготовленности конструктора к работе в автоматизированной среде. Для общих рекомендаций предлагается

создать шаблон и использовать его в дальнейшем для построения чертежей. При изготовлении шаблона задаются следующие установки:

- размеры формата чертежа и единицы измерения;
- слои с заданными свойствами по типу, толщине и цвету линий;
- команды по простановке размеров;
- текстовый стиль для выполнения надписей;
- габаритная рамка и основную надпись чертежа.

Для реализации вышеприведенных рекомендаций вычерчивается корпусная деталь по индивидуальному варианту. Перед выполнением работы необходимо анализировать деталь, определить пары пересекающихся между собой поверхностей, построить характерные точки линий перехода и пересечения. Индивидуальное графическое задание состоит из следующих пунктов:

- построить по двум изображениям детали третье изображение с рациональными разрезами на формате А3;
- построить линии пересечения и перехода поверхностей методом вспомогательных секущих плоскостей;
- проставить размеры и заполнить основную надпись.

В седьмой и восьмой главах рассмотрены возможности графической системы AutoCAD по трехмерному моделированию. Описана настройка трехмерного рабочего пространства, методы построения трехмерных объектов в виде каркасных, поверхностных и твердотельных моделей. Для создания трехмерных объектов в CAD – системах используют три основных способа моделирования: каркасное, поверхностное и твердотельное. Каждый из этих способов позволяет создавать реальные объекты с различной степенью реалистичности.

Каркасное моделирование – в данной модели представляются только ребра объекта и его грани не определены, поэтому модель является прозрачной, понятие объема отсутствует.

Поверхностное моделирование – в этой модели определяются ребра и грани объекта, модель является непрозрачной, передние грани перекрывают тыльные. Поверхностная модель имеет объем, но массу она не учитывает, так как не учитывается толщина стенок модели.

Твердотельное моделирование – эта модель позволяет описывать объект наиболее реалистично. Она дает полную информацию о внешних гранях и ребрах объекта, а также описывает его внутреннюю структуру. Твердотельная модель имеет объем, массу и учитывает характеристики материала.

Далее с помощью метода вращения создается поверхностная модель шахматной фигуры в виде ладьи. Методом сдвига моделируются рельсы таврового профиля, методом соединения – линейчатая поверхность крыла (косого клина). Для создания модели криволинейной поверхности в виде коврика используется метод создания сетки по кромкам (поверхность Кунса). В качестве самостоятельного задания предлагается создать концептуальную

поверхностную модель летательного аппарата «Летучая мышь» методом поверхности Кунса.

Для создания твердотельных моделей можно использовать различные методы моделирования:

- методом вращения создаются бокал и уплотнительная манжета;
- методом изгиба моделируется сверло;
- методом лофтинга создаются статуэтка и космическая ракета;
- медом выдавливания с применением теоретико-множественных операций моделируется плита.

В качестве творческой самостоятельной работы в учебном пособии рассматривается процесс создания трехмерной твердотельной модели самолета-амфибии Бе-200, разработанной Таганрогским авиационным научно-техническим комплексом (ТАНТК) им. Бериева.

В девятой главе описаны окно графической системы Autodesk Mechanical Desktop (Autodesk Inventor) и основные методы создания трехмерных объектов [9, 10]. С помощью различных методов создаются твердотельные модели различных объектов промышленного, декоративного назначения:

- методом выдавливания создается объект в форме подковы и пятиголь-ный диск с острыми коническими выступами;
- методом вращения моделируется ваза с подставкой;
- методом изгиба создается модель изогнутого прутка и цепочки;
- методом лофтинга моделируется модель кубка;
- методом создания оболочек разрабатывается кузов легкового автомобиля.

После освоения этих команд выполняется индивидуальное творческое задание по созданию трехмерных моделей объектов из области промышленного дизайна.

Десятая глава посвящена созданию модели пространственного трубопровода и разработке конструкторской документации для его изготовления. На траектории трубопровода находится имитатор преграды в виде правильной трехгранной пирамиды. Приведены исходные данные для проведения трассировки и описано поэтапное построение пространственного трубопровода. Задача трассировки относится к задачам оптимизации маршрута прокладки трассы между двумя пространственными точками при наличии препятствия. Эти задачи часто возникают в машиностроении, самолетостроении, при компоновке топливной, гидравлической системы, механизмов управления. При выполнении этой задачи необходимо разработать полный комплект конструкторской документации для трубопровода. Полный комплект конструкторских документов состоит из основного комплекта конструкторских документов на данное изделие и основных комплектов конструкторских документов на все составные части данного изделия. В этот

комплект входит следующая документация: спецификация, сборочный, монтажный, теоретический чертежи, чертежи деталей.

В одиннадцатой главе для создания реалистичных сцен рассмотрены вопросы тонирования, визуализации трехмерных моделей. Описаны вопросы создания и редактирования новых материалов для тонирования, корректировки источников освещения. Приведены способы визуализации трехмерных сцен с применением различных эффектов. Раскрашенные трехмерные модели выглядят не очень естественно, им требуется настройка цвета, теней и освещения. Для этих целей применяется тонирование (визуализация) трехмерных поверхностей и твердотельных моделей. Тонирование является достаточно сложной операцией, оно позволяет создавать реалистичные изображения трехмерных сцен с учетом различных эффектов визуализации. Редактор Autodesk Mechanical Desktop (Autodesk Inventor) обеспечивает возможность создания теней, позволяет делать объекты прозрачными, выполнять наложение текстуры, проецировать плоские изображения на поверхность трехмерной модели. Для тонирования нужно установить источник света, создать и присвоить материал, определить параметры режима визуализации.

По описанным методам моделирования в учебном пособии были созданы трехмерные объекты различного назначения из области промышленного дизайна. В том числе была создана концептуальная модель самолета, твердотельная модель самолета-амфибии, трехмерная модель морского ската. Учебное пособие содержит также контрольные вопросы, список рекомендуемой учебной и методической литературы.

Необходимо отметить, что в данном пособии в достаточно компактном виде представлено освоение графических систем и их возможностей по созданию чертежей и трехмерных моделей с нуля. Применение команд и инструментов наглядно проиллюстрировано поэтапными упражнениями.

Список литературы

1. *Аббасов, И. Б.* Промышленный дизайн в AutoCAD 2018 / И. Б. Аббасов. — М.: ДМК Пресс, 2018. — 230 с.: ил.

2. *Аббасов, И. Б.* Создаем чертежи на компьютере в AutoCAD 2012 / И. Б. Аббасов. — М.: ДМК Пресс, 2011. — 136 с.: ил.

3. *Аббасов, И. Б.* Чертежи в графической среде AutoCAD / И. Б. Аббасов. — Таганрог: ТРТУ, 2002. — 82 с.: ил.

4. *Аббасов, И. Б.* Трехмерное моделирование в графической системе Me-chanical Desktop / И. Б. Аббасов, В. Г. Илющенко. — Таганрог: ТРТУ, 2004. — 112 с.: ил.

5. *Красильникова, Г. А.* Автоматизация инженерно-графических работ: AutoCAD 2000, Компас-график 5.5, MiniCAD 5.1 / Г. А. Красильнико-ва, В. В. Самсонов, С. М. Тарелкин. — СПб.: Питер, 2000. — 256 с.: ил.

6. *Филькенштейн, Э.* AutoCAD 2000: Библия пользователя / Э. Филькен-штейн. — М.: Вильямс, 2001. — 1040 с.: ил.

7. *Чекмарев, А. А.* Начертательная геометрия: инженерная и машинная графика / А. А. Чекмарев, А. В. Верховский, А. А. Пузиков. — М.: Высшая школа, 2006. — 155 с.: ил.

8. *Левицкий, В. С.* Машиностроительное черчение и автоматизация выпол-нения чертежей / В. С. Левицкий. — М.: Юрайт, 2011. — 435 с.: ил.

9. *Стинчкомб, К.* Autodesk Mechanical Desktop 6: краткий визуальный курс / К. Стинчкомб. — М.: Вильямс, 2003. — 272 с.: ил.

10. Полещук, Н. Н. Самоучитель AutoCAD 2016 / Н. Н. Полещук. — СПб.: БХВ-Петербург, 2016. — 464 с.: ил.[1]

[1] Редколлегия сборника выражает благодарность Казариной Марине Евгеньевне, сотруднику фундаментальной библиотеки СПбГУПТД за помощь в определении УДК и оформлении библиографии.

УДК 7.05:005.936.43
Т. В. Балланд,
И. Н. Сафронова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Дизайн-концепция как визуальное и смысловое единство составляющих элементов проекта

Статья посвящена визуальному мерчендайзингу, как осуществлению уникальной дизайн-концепции, эффективному средству повышения покупательной способности населения, управлению пространством и ощущениями покупателей, формированию имиджа модного магазина, анализу примеров креативных решений предложения модных изделий и психологии потребителей.

Ключевые слова: дизайн интерьера, модный магазин, формирование пространства, визуальный мерчендайзинг, психология потребителя.

Tatyana V. Balland,
Irina N. Safronova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg State
University of industrial
technologies and design

Design concept as a visual and semantic unity of the constituent elements of the project

The article is devoted to visual merchandising, as implementation of a unique design concept, an effective means of increasing the purchasing power of the population, managing the space and sensations of customers, forming a fashion store image, analyzing examples of creative solutions of fashion products and consumer psychology.

Keywords: interior design, fashion store, space formation, visual merchandising, consumer psychology.

Разработка концептуального проекта модного магазина требует совместных действий дизайнера интерьера и дизайнера костюма. Специалист, обладающий комплексом знаний этих различных направлений дизайна – специалист по визуальному мерчендайзингу.

Обратимся к терминологии. Мерчендайзинг – «часть процесса маркетинга, определяющая методику продажи товара в магазине» [1]. Визуальный мерчендайзинг – это искусство осуществления эффективных дизайнерских идей для увеличения посещаемости магазина и объёмов продаж. «Дизайн-концепция – это эмоционально-пространственная идея, которая объединяет вокруг себя все решения в проекте, в том числе формирование атмосферы среды» [2].

Дизайн-концепция включает в себя стилистическое и цветовое решение интерьера, выбор торгового оборудования, светильников, манекенов, общее планировочное решение и решение каждой отдельной зоны торгового зала. Выработка творческой концепции в оформлении торгового зала можно оценить только по одному критерию – всесторонней проверкой на эффективность.

Пространственная организация торговых комплексов становится все более сложной. Наличие жесткой конкуренции, пониженная покупательная способность населения в период экономического кризиса заставляет владельцев торговых комплексов вводить постоянные изменения. При формировании пространства учитываются визуальные, смысловые факторы, факторы эмоционального воздействия на покупателей модных товаров. Важную роль играет ценовая политика. Ставится задача достижения единства всех составляющих элементов проекта для создания имиджа модного магазина, рассчитанного на определенный тип покупателя.

Характер представления товаров, оформление витрины, дизайн интерьера, освещение, стиль музыкального сопровождения или его отсутствие – все создает то или иное настроение, соответствующее психологическому складу потребителя, вызывает положительные эмоции, позитивный настрой, подталкивает к определенным действиям. Определение дизайна помещения по маршруту передвижения посетителей облегчает поиск товара в отделе, а наличие свободного пространства обеспечивает комфортный шопинг.

Освещение, музыка – средства управления ощущениями покупателей. Музыка способна воздействовать на настроение людей любого возраста. Её громкость и темп выбирается в соответствии с имиджем магазина. В поисках идей в области современного освещения в дизайне магазина используются и напольные лампы в ретро-стиле и авангардные потолочные светильники, цветные прожекторы, светодиодные и флуоресцентные лампы и неоновые огни.

Аромамаркетинг – целенаправленная ароматизация воздуха для положительного влияния на покупателя, стимулирования продаж, увеличения времени, проведенного покупателями в магазине. Креативная идея проекта – синтез многих составляющих, каждая из которых способствует формированию позитивного восприятия атмосферы торгового зала.

Дизайн-концепция – проект, дающий полное визуальное представление, о работе всех его компонентов, их расположении, уровне восприятия, графическом решении, наличии ярких акцентов и смысловых маркеров. Выбирается особый инструментарий дизайна для достижения эффекта «удержания внимания» и увеличения времени пребывания покупателя в магазине, для поддержания интереса и осуществления незапланированных покупок. Как бы ни казались дороги подобные проекты, тенденция многофакторного формирования пространства модных магазинов становится глобальной, хотя еще недавно она считались непозволительной роскошью.

Несмотря на распространение Интернет-магазинов, реальная покупка товаров в магазинах, торговых комплексах остаётся по-прежнему актуальной. В большинстве случаев предметы одежды, покупают именно в торговых залах, где можно их увидеть и померить. Влияние оформления торгового зала на объём продаж очевидна.

Приобретение модных изделий – процесс сложный, он зависит от внутренних ценностных установок человека, сформированных в его сознании. Причины, по которым осуществляются покупки, различны у различных групп населения, которых можно условно представить, как консерваторов, умеренных и авангардистов. Естественно, что и ожидание от посещения магазина модной одежды и аксессуаров будут различны у представителей этих групп.

Для консерваторов важна стабильность, высокий социальный статус, качество изделия, гарантия того, что приобретенная вещь будет надежна и актуальна в течение нескольких лет.

Группу «умеренных» отличает разумное, взвешенное отношение к модным вещам. Они занимают промежуточную позицию между модными фанатами и людьми, относящимися к моде достаточно равнодушно. Однако, не желая прослыть старомодными, они проявляют умеренный интерес к тенденциям сезона.

И, наконец, те, кто приобретает модные новинки первыми, «шопоголики», получающие релаксацию от похода по магазинам.

Можно выделить и более малочисленные группы покупателей, такие как творческие личности, для которых главное – индивидуальность, поклонники зарубежных модных брендов, подражатели, представители молодёжных субкультур со своей специфичной манерой одеваться.

Естественно, что нельзя удовлетворить потребности всех этих групп населения в одном магазине. Имидж магазина ориентируется на тот

или иной тип потребителя. Дизайнер, создавая индивидуальный образ магазина, предусматривает решение интерьера, его стиль, торговое оборудование, наиболее выгодное представление товаров, выкладку товаров, уровень их размещения, формирование покупательских потоков, рациональное количество представленных в торговом зале модных изделий и многое другое. Все эти составляющие рассматриваются в области выбранной целевой группы.

Разработка творческой концепции в оформлении торгового зала включает учёт факторов, влияющих на психологию потребителя, создание комфортной атмосферы, которая формируется с помощью цвета, запаха, декораций, манекенов, рекламы, музыки и продуманного освещения. Позитивное восприятие атмосферы торгового зала вызывает положительные эмоции и поддерживает интерес к магазину.

Большое значение для привлечения покупателей имеет местоположение магазина в городе, его организационная структура, дополнительный набор услуг, ассортимент модных изделий, квалифицированный персонал, постоянное введение изменений и многое другое, что влияет на увеличение посещаемости и конкурентного преимущества магазина, а, следовательно, на увеличение товарооборота.

Большинство покупателей не имеют профессиональных знаний в области формирования комплексов предметов, гармоничных сочетаний цветов в одежде, выбора к ней дополнений. Наглядная демонстрация готовых дизайнерских решений, как в искусстве интерьера, так и в дизайне костюма дает возможность покупателям приобрести скомплектованные между собой предметы интерьера или костюма с гарантией их стилевого единства, гармоничного сочетания и подобрать аксессуары, затрачивая минимальное время на покупку.

Примером эффективной работы этого принципа является представление готовых дизайнерских решений покупателю в области интерьера торговой фирмы ИКЕА. Разработанные профессиональными дизайнерами варианты интерьеров различного назначения – гостиные, кухни, кабинеты, детские – предлагаются в комплекте с аксессуарами. Для конкретного интерьера разработаны и представлены текстиль, элементы декора, варианты освещения и осветительные приборы. Потребители, не имеющие навыков создания интерьеров, могут выбрать наиболее привлекательные для себя решения по стилю, назначению, цене. Торговый комплекс ИКЕА посещаем, продуман целый ряд дополнительных услуг, которые обеспечивают длительное и комфортное пребывание покупателей в магазине, а, следовательно, и «множественные» покупки.

Крупные компании и Дома моды учитывают этот фактор при разработке дизайна своих магазинов. Предлагая готовые решения комплектации модных товаров, моделей одежды и аксессуаров покупателям, испытывающим затруднения в выборе отдельных видов ассортимента одежды и в

сочетании цветов и фактур. Хорошо подобранные по цветовым сочетаниям и фактуре ткани в модных изделиях различного ассортимента обеспечат потребителю эстетичный вид при любой комплектации, а многовариантные решения позволят преодолеть усталость от однообразия.

В создании комфортного грамотно и эстетично выстроенного торгового пространства модного магазина не последнюю роль играют модели одежды, разработанные профессиональными дизайнерами костюма. В представлении одежды в торговых залах часто используется концепция «total look» – это законченный образ, готовое стилевое и цветовое решение хорошо комплектующихся изделий, дополненное другими группами модных товаров, таких как обувь, головные уборы, сумки перчатки, шарфы и другие дополнения. Модели и аксессуары, сгармонированные по цвету, размещаются по стилевым характеристикам, что создает потребителю максимально удобные условия для приобретения модных изделий.

Наличие готовых предложений делает приобретение моделей одежды комфортным, сокращая время на покупку, вызывает положительные эмоции покупателей, желание прийти сюда еще раз. Этот вариант сегодня считается самым актуальным в мире моды.

«Total look» предполагает наличие в модели вещей одной гаммы, другие цвета отсутствуют [3]. Модели располагают по различным гаммам базовых цветов – серых, черных, бежевых, синих, коричневых. Цвет тканей и материалов, используемых в моделях, отличается по теплохолодности и светлоте. Большое значение в композиционном решении моделей в стиле «total look» имеет выбор фактур. Тональные решения костюма – довольно спокойные, применение тканей, контрастных по фактуре, сделают модели более выразительными.

Также становится популярной идея «капсульного гардероба». Капсульный гардероб – еще один пример креативного способа предложения модных изделий, который основан не на количестве предметов одежды, а на их вариативности и взаимозаменяемости, предоставляя покупателю выбор и разнообразие ассортимента, образного и цветового решения.

Профессионально представленные и чётко организованные ассортиментные группы моделей наглядно показывают покупателю варианты комплектования. Несколько базовых вещей дополняются модными сезонными новинками – принцип, который использует большинство покупателей. Продуманный дизайн представления моделей одежды обеспечивает «множественные» покупки [4], положительно сказывается на продажах, позволяет привлечь больше клиентов. Кроме того, экспозиция капсульного гардероба в торговом зале предусматривает разделение одежды по назначению. В зависимости от сезона, модных тенденций могут быть предложены модели одежды для работы, отдыха, путешествий или новогодних праздников.

В крупных торгово-развлекательных комплексах в организации торгового пространства предполагается зонирование. Например, выделение

зон для спортивной одежды или для молодежной, сегмент одежды для всей семьи. Отдельные зоны и сегменты позволяют легче ориентироваться в торговом зале, сокращают время на поиски нужной модели одежды, формируют позитивные эмоциональные ощущения от посещения магазина.

В сфере торговли модными товарами владельцы вынуждены постоянно проводить изменения в различных областях, менять художественную концепцию и стиль оформления витрин и торговых залов, вносить разнообразие в ассортимент изделий, создавая театральный и эмоциональный эффект, удивлять посетителей необычным и впечатляющим зрелищем.

Рассмотренные выше методы взаимодействия потребителя и товара, формирования имиджа современного модного магазина используются в практике продаж, они не являются обязательными, а лишь рекомендуемыми. В Российской Федерации визуальный мерчендайзинг вошел в практику продаж не так давно и все еще находится на уровне становления, хотя ежегодно все большее количество владельцев магазинов понимают его эффективность. Особенно это касается крупных торговых фирм, торгово-развлекательных комплексов.

Дизайн-концепции оформления модных магазинов могут быть разные по своему смысловому и эмоциональному решению, но каждый раз – это гармонично организованное пространство, постоянно меняющееся, комфортное для посетителей.

Список литературы

1. Мерчандайзинг. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 20.06.18).

2. *Рева, М.* Визуальный мерчандайзинг: описание, закон, правила и особенности использования. URL: http://fb.ru/article/246977/vizualnyiy-merchandayzing-opisanie-zakon-pravila-i-osobennosti-ispolzovaniya (дата обращения: 20.06.18).

3. Особенности создания монохромного образа — total look. URL: https://101oblik.ru/color/sozdaniye-obraza-total-look.html (дата обращения: 20.06.18).

4. Капсульный гардероб: преимущества и принципы создания. URL: https://101oblik.ru/style/kapsulnyiy-garderob-preimushhestva-i-printsipyi-sozdaniya.html (дата обращения: 20.06.18).

УДК 747: 378.147
С. А. Бочаров
Сыктывкар, Россия
Сыктывкарский
государственный университет
имени Питирима Сорокина

Комплексный подход при изучении темы «интерьер» в системе профессиональной подготовки дизайнеров в вузе

В статье рассматриваются возможности комплексного подхода при изучении темы «Интерьер» на занятиях академическим рисунком, живописью, историей изобразительного искусства как особо актуальной темой для будущих профессионалов в области дизайна среды. Автор предлагает исполь-зование дополнительных заданий и разнообразие методических приемов, способствующих более глубокому погружению в тему.

Ключевые слова: академический рисунок, академическая живопись, интерьер, перспектива, рисование по памяти и воображению, наброски и зарисовки, история изобразительного искусства; стили в искусстве.

Sergey A. Bocharov
Syktyvkar, Russia
Syktyvkar state university named
after Pitirim Sorokin

An integrated approach to studying the theme «interior» designers train-ing at university

This article discusses the capabilities of the integrated approach to studying the theme «Interior» academic classes drawing, painting, fine art history as a particularly hot topic for future design professionals Wednesday. The author proposes the use of additional assignments and a variety of instructional techniques, contribute to a deeper immersion in the subject.
Keywords: academic drawing, academic painting, interior, vista, drawing on memory and imagination, sketches, history of fine art, styles in art.

Многолетний практический опыт профессиональной подготовки дизайнеров в области художественного проектирования среды обнаружил ряд проблем в формировании профессионализма выпускника. Одной из таких проблем является отсутствие заметной для обучающихся логической

связи между изучением профильных дисциплин (проектирование, конструирование, специальный рисунок для дизайнеров и т. п.) и общепрофессиональными дисциплинами базового блока (академический рисунок, живопись, история изобразительного искусства). Частично об этой проблеме мы уже заявляли ранее в других публикациях и рассматривали возможности её решения [2, 3]. Студенты часто до конца не понимают значения общепрофессиональных дисциплин в их профессиональном становлении, считая, что дизайнеру вовсе не обязательно в совершенстве владеть грамотным рисунком, живописью, а тем более историей изобразительного искусства, ведь они будут работать в компьютерных программах, которые все сделают автоматически. Безусловно, современные графические редакторы могут сделать многое в области технического исполнения, но не помогут вооружить студента теоретическими знаниями, развить у него воображение и фантазию, чувство гармонии, так как компьютерная программа всего лишь инструмент реализации творческой идеи.

Поэтому все содержание учебных дисциплин общепрофессионального блока должно быть наполнено материалами, способствующими глубокому погружению в суть будущей профессии. Наполнение программ подобными материалами еще не является гарантией их успешного усвоения. Здесь должна помочь определенная организация учебной работы. Но если методика изучения профессиональных дисциплин целиком направлена на формирование профессиональных компетенций, то, как эффективнее изучать дисциплины, на первый взгляд, не связанные с будущей профессией, но способствующие эффективному приобретению профессиональных умений и навыков – попробуем ответить, основываясь на практическом опыте.

Наиболее важными темами при подготовке дизайнеров-средовиков являются: проектирование средового пространства с включением малых архитектурных форм, оформление фасадов, интерьеров и предметов мебели. Поэтому будущий дизайнер должен прекрасно владеть методикой изображений этих форм. Самая доступная методика – это реалистическое изображение, основанное на методе центрального проецирования, который рассматривает линейная перспектива, и передача изменений цвета в пространстве, изучаемое колористикой.

Этот способ изображения осваивается в курсе академического рисунка и живописи. Обычно темы «Изображение предметов мебели» и «Интерьер» следуют после рисования натюрмортов, на которых студенты совершенств-ют свои умения видеть объемы в пространстве и передавать их на двухмерной плоскости по правилам линейной перспективы. Поэтому переход к изображению с натуры мебели и интерьера не представляет больших трудностей. Здесь следует учесть профессиональную ориентацию обучающихся, и после выполнения рисунков с натуры можно предложить для самостоятельной работы выполнить серию рисунков по памяти, представлению и

воображению. Последний этап особенно полезен, так как он развивает креативность студентов, столь необходимое качество для дизайнера.

Задания по воображению интересно формировать на основе знаний истории изобразительного искусства, в которой изучаются исторические художественные стили. Подобные задания студенты выполняют самостоятельно, предварительно повторив характерные признаки того или иного стиля. Задания можно конкретизировать, предложив разработать мебель для театрального спектакля, в котором отражена историческая эпоха. Предметы мебели следует нарисовать в нескольких ракурсах. Польза от таких заданий очевидна: погружение в исторические стили, изучение конструкции и декора мебели, развитие пространственного воображения с учетом перспективы.

Тема «интерьер» при освоении академического рисунка наиболее близка будущей профессии дизайнера. Поэтому ей следует уделить особое внимание, обучая студентов не только методике и технике ведения рисунка, но и расширяя их знания в области исторических стилей. Традиционно содержание аудиторных заданий складывается из длительных рисунков интерьера во фронтальной перспективе и угловой, дополняемых исполнением краткосрочных зарисовок и набросков. При выборе натуры для изображения важно разнообразить характер интерьеров – от офисного и бытового до музейного и этнического. Два последних всегда изображаются с большим интересом, поскольку в настоящее время студентам они реже встречаются. В этом случае помогут выезды на пленэр в сельскую глубинку (если есть такая возможность) и организованные выходы за пределы учебных мастерских (музеи, вокзалы, храмы). Здесь, несомненно, важно использовать разнообразие графических материалов, которые «подскажут» выход на художественный образ. Особенно интересно получается выполнение рисунков в разных стилистиках. К примеру, можно предложить исполнить рисунок в импрессионистической стилистике, то есть только на основе светотени с помощью хаотичных «соломенных» штрихов, и в линейной манере без светотени, а также только широкими черными заливками в сочетании с белыми пятнами, подобно гравюре на линолеуме. Такие рисунки всегда интересны как творческий художественный опыт. Примерную стилистику выполнения заданий предлагает Бесчастнов в одном из своих учебно-методических пособий [Бесчастнов].

Обычно предваряют длительный рисунок наброски и зарисовки интерьеров. Они помогают студентам выбрать мотив, ракурс, определить точку зрения для большей выразительности, определить композицию будущего длительного рисунка. К тому же, усовершенствовать свое графическое мастерство и владение рисовальными материалами.

Закрепить усвоенные знания и умения по изображению интерьера поможет выполнение самостоятельных заданий. В качестве таковых можно предложить выполнение интерьеров по воображению в определенных исторических стилях. Это будут интерьеры-фантазии, созданные с соблюдением

правил перспективы, либо в плоскостной манере. Подобные задания, как показывает опыт, студенты делают с особым удовольствием. Такие задания побуждают студентов перелистать соответствующую литературу, посмотреть работы мастеров искусства.

Тема интерьера не менее интересна в курсе академической живописи. Здесь можно решать задачи не только построения перспективы, но и колористического характера, что очень полезно для будущих дизайнеров. Вначале организуется натура в виде интерьера, который нужно написать в традиционной реалистической стилистике с передачей линейной и воздушной перспективы, передающей глубину пространства и освещение интерьера. В качестве наглядных примеров используются репродукции работ зарубежных и отечественных мастеров живописи разных эпох (Ян Вермеер Дельфтский, А.Г. Венецианов, К.А. Зеленцов; И.Е. Репин, А.В. Волков и т.д.), которые работали в реалистическом стиле.

Продолжением данной темы станет задание на передачу пространства интерьера плоскими декоративными пятнами без строгого соблюдения перспективного построения. Главная задача здесь – передача колорита с помощью гармонично подобранных цветовых сочетаний, тональная нюансировка (сфумато) роли для передачи пространства не играет. Здесь скорее уместен один из приемов Поля Сезанна: все, что ближе – теплее, что дальше – холоднее. Образцом могут служить репродукции работ П. Сезанна, В. Ван Гога, А. Матисса, а также отечественных мастеров: Т.Н. Яблонской, В.Е. Попкова, В.И.Иванова и других художников, работавших в аналогичной манере. Это задание, возможно, выполнить в рамках часов самостоятельной работы с дополнительной консультацией преподавателя.

При проектировании интерьера дизайнер часто использует технический рисунок. Основанный на законах аксонометрии, технический рисунок выполняется по строго установленным ГОСТом правилам. Это изометрия, прямоугольная или косоугольная диметрия.

В практике обучения техническое рисование осваивается чаще всего в курсе специального рисунка для дизайнеров. Поэтому в данном курсе следует предусмотреть выполнение задания на тему «интерьер». Пожалуй, техиче-ский рисунок интерьера – наиболее употребительный способ наглядного изображения проектируемого пространства или объекта в силу его относительно простого выполнения: не требуется линии горизонта, точек схода, соблюдения перспективных сокращений. Передача объема регламентируется ограниченными приемами.

Значительную роль в овладении профессией дизайнера-средовика может играть курс истории изобразительного искусства, где вплотную изучаются художественные исторические стили. Часто студенты относятся к освоению данного курса формально. Для них достаточно изучения истории стиля, направления, биографии художников и архитекторов, идеи и содержания

рассматриваемого произведения. Поэтому по завершении изучения дисциплины в памяти сохраняется мало информации. К тому же, зачастую, студенты воспринимают изучаемый материал вне связи с их будущей профессией.

Преподавательская практика побудила искать определенные способы мотивирования обучающихся к изучению этой дисциплины. Одним из таких способов является погружение в стиль эпохи. Он заключается в следующем: при чтении лекционного курса акцентируется внимание слушателей на характерных признаках стиля с конкретным их перечислением. Далее, изучение разделов, рассматривающих ту или иную цивилизацию, подкрепляется заданием, в котором надо словесно описать проектируемый интерьер в определенном стиле. Вначале дается словесная характеристика-описание, потом визуализация созданного образа в графическом исполнении или любой смешанной технике.

Словесно созданный образ готовится как доклад к семинарскому занятию, где он и будет озвучен студентом. Содержание описания включает в себя не только описание планировки, оформления интерьерного пространства, но и мебель, светильники и другие интерьерные аксессуары. Поэтому докладов может быть несколько по одному и тому же вопросу, но они получаются все разными, поскольку описывают различные дизайнерские объекты. Вторая часть задания состоит в визуализации описанного. Выполненный дома как форма самостоятельной работы и представленный на семинарских занятиях проект, в дальнейшем может лечь в основу курсовой работы по проектированию интерьера. Опыт показывает действенность подобного методического приема не только как средство мотивации к изучению курса истории искусства, но и как обогащение дизайнерского опыта студентов. Студент должен всегда владеть неким объемом знаний и характеристик стилей, чтобы оперативно общаться с заказчиком, уметь предложить ему разные варианты проектных решений. Этот метод приемлем также при обучении художников декоративно-прикладного и монументального искусства.

Проверку знаний исторических стилей и описание их примет в декоре, мебели, аксессуарах можно организовать, включив подобные вопросы в различные формы контроля: текущие, промежуточные, итоговые. Это также усилит мотивацию к изучению истории искусства и дизайна.

Резюмируя вышеизложенное, следует отметить, что в настоящий момент, когда сокращены сроки профессиональной подготовки дизайнеров в вузе до четырех лет, сокращены объемы контактных (аудиторных) часов, а усвоение программного материала перенесено в рамки самостоятельной работы, результативность обучения дизайнеров во многом обеспечивается поиском оптимальных методов обучения. Одним из них является комплексный подход в преподавании общепрофессиональных и профессиональных дисциплин. Эту проблему, возможно, решить на уровне кафедр на основе предварительного согласования учебных тем и заданий в разных дисциплинах.

Список литературы

1. *Бесчастнов, Н. П.* Черно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. — М.: ВЛАДОС, 2002. — 272 с.: ил.

2. Бочаров, С. А. Некоторые пути формирования креативности студентов художественных специальностей в условиях учебного процесса в вузе / С. А. Бочаров // Креативность: проблемы и методы профессиональной подготовки студентов художественных направлений (специальностей) высшего профессионального образования. — Сыктывкар: Сыктывкарский госуниверситет, 2013. — С. 67-74.

3. *Бочаров, С. А.* Рисунок интерьера / С. А. Бочаров. — Сыктывкар: СГУ им. П. Сорокина, 2016. — 126 с.: ил.

УДК 303.62:7.05:658.512.27
Т. Ю. Быстрова,
А. М. Постникова
Екатеринбург, Россия
Уральский федеральный
университет им. первого
президента России
Б. Н. Ельцина

Специфика опроса целевой аудитории дизайнером: проектный и образовательный аспекты

В статье предложена методика опроса целевой аудитории, которую может выполнять дизайнер без привлечения маркетологов или других специалистов и с учетом задач проектирования предмета или интерьера. Определены основные параметры вопросов для дизайнерской анкеты. Зафиксированы возможные смысловые и речевые неточности и ошибки. Приводится авторский опыт обучения этой методике в бакалавриате и магистратуре по дизайну.

Ключевые слова: дизайн, методы исследования целевой аудитории, методика опроса, специфика опроса в дизайне, анкетирование, дизайн-образование.

Tatiana Yu. Bystrova,
Aleksandra M. Postnikova
Ekaterinburg, Russia
Ural Federal university
named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin

The target audience survey specific by designer: project and educational aspects

The article proposes a survey methodology of the target audience, which can be performed by the designer without involving marketers or other professionals and taking into account the design of the object or the interior. The main parame-ters of the issues for the design of the questionnaire are determined. Possible se-mantic and verbal inaccuracies and errors are fixed. The author's experience of teaching this technique in bachelor's and master's degree in design is given.

Keywords: design, research methods of the target audience, survey methodology, specificity of the survey in design, questionnaire, design education.

Статья посвящена довольно узкому вопросу использования определенной методики (опроса) как способа изучения предпочтений целевой аудитории, которой адресован продукт дизайна. Однако, категориальный аппарат теории дизайна, в том числе в российской ее версии, до сих пор недостаточно разработан, поэтому в начале текста приведем ряд определений, позволяющих избежать повторных пояснений в аргументах основной части.

Этот категориальный аппарат разрабатывают В. Л. Глазычев, О. И. Генисаретский, К. М. Кантор, О. И. Нестеренко, В. Папанек, И. В. Привалова, И. А. Розенсон, С. О. Хан-Магомедов и ряд других авторов. Их позиции отчетливо связывают дизайн с утилитарными задачами разного рода, от эстетических до коммуникативных, и при этом не отрицают способности дизайна создавать выразительные формы.

Процесс проектирования, в основном в промышленном дизайне, исследуют Д. А. Азрикан, Н. В. Воронов, А. А. Грашин, Дж. К. Джонс, М. С. Кухта, Г. Б. Минервин, В. Ф. Сидоренко, Г. П. Щедровицкий и др. Их усилиями сформировано представление о целерациональном характере дизайн-проектирования, выделены определенные этапы и инструменты проектирования в дизайне.

В англоязычной традиции под дизайном чаще понимают не профессию и не продукт профессиональной деятельности, а некое рациональное формализованное (от слова «форма» – в смысле ее противопоставления материалу) решение. Дизайн чаще трактуется, как рисунок, чертеж и т.п., без учета его эстетической природы. На это справедливо указывал В. Л. Глазычев [2, с. 6], и за прошедшие годы ситуация только усугубилась. В 2010-х гг. в разных регионах мира все активнее исследуется проектное мышление (design thinking) – как совокупность определенных мыслительных процедур, выработанная творцами предметов, но продуктивно используемая в самых разных профессиональных сферах.

Под дизайном в рамках данной статьи, с опорой на определение Т. Мальдонадо, ставшие хрестоматийными работы Д. А. Нормана [5] и документы недавно прошедшего Всемирного конгресса и саммита дизайна в Монреале (Канада, 2017) [4], понимается эстетическая формообразующая деятельность по созданию предметов или систем предметов, создающихся промышленным способом и гармонизирующих связи человека с окружающим миром. В противовес художественной, эта деятельность чрезвычайно редко является способом самовыражения автора [1, с. 97]. Она призвана удовлетворять потребности людей, информация о которых становится значимой частью предпроектного анализа и помогает обоснованию тех или иных композиционных, цветовых, фактурных, стилевых и т.п. решений.

Дизайн создает предметность, которую порой трудно описать словами. Поэтому при составлении технического задания, в дискуссиях с заказчиком или инвестором, вынесении экспертной оценки проекту, не достаточно одних словесных конструкций, используемых во всех других видах

опросов. На это косвенно указывает авторитетный Дж. К. Джонс, настаивающий на фокусировании внимания потребителей во время интервью или опроса именно на их конкретных движениях, предпочтениях, сценариях поведения [3, с. 200, 206]. Дж. К. Джонсу для проектирования продуктов промышленного дизайна достаточно фиксации сценариев поведения, помогающих «увидеть» форму изделия. Происходящее сближение дизайна и маркетинга актуализует информацию о вкусах, стереотипах, шкале ценностей потребителя, которые он не проговорит, рассказывая исключительно о сценарии взаимодействия с инструментом или устройством.

Удовлетворяя потребности других людей, дизайнер, не только начинающий, не в состоянии представить их образ жизни, систему ценностей, предметное окружение, вкусовые предпочтения в том объеме, который обеспечит уверенный выбор цвета, стилистики или каких-то других элементов формы. Избежать субъективизма помогают опросы, интервью, анкеты.

Авторская методика опроса для дизайнеров, представленная ниже, возможно, несовершенна или далека от классических образцов социологических или маркетинговых опросов. Тем не менее, преподавая и используя ее более 15 лет, можно сказать о большом количестве полезной и продуктивной информации, полученной в ходе опросов.

Описание методики опроса и комментарий к основным требованиям и предписаниям

Постановка цели опроса с прямым выходом на формообразование. Например, в магистерской диссертации по изменению визуального имиджа социальных учреждений, автор выяснял вопрос о том, какие лица вызывают наибольшее доверие, – сфотографированные или нарисованные (и далее: реалистичные или идеализированные). При проектировании сопроводительных материалов к онлайн-курсу для бухгалтеров автор спрашивала целевую аудиторию о стилистике инфографики, задав две крайние точки опроса, условно названные «серьезной» и «мультяшной».

Человека не рекомендуется спрашивать об общем виде изделия. Такой вопрос автоматически превращает его в соавтора или заместителя дизайнера, не обладающего, однако, необходимыми профессиональными знаниями и вкусом. Масштабные ответы будут заведомо дилетантскими, вопросы о целом уместнее задавать в ходе получающего распространение партисипационного проектирования, где дизайнеру отводится роль специалиста, отбирающего и оптимизирующего формы.

Ограничение группы опрашиваемых числом 40–60 человек. Их предварительный отбор в качестве носителей репрезентативной информации, точное попадание в целевую аудиторию.

Акцент на вопросы о качественных, а не количественных параметрах целевой аудитории, прежде всего, ее системе ценностей, образе жизни, типовых сценариях поведения. Такая информация позволяет в дальнейшем реконструировать предпочтения в смежных областях. Например, выбор

стиля оформления McDonald`s в вопросе об интерьере общественного пространства, рассказывает не столько о конкретных шрифтах или цветовых сочетаниях, но и об отношении к еде и общению, ритме жизни и т.п. Будучи проверенным дополнительным вопросом, такой пункт в дальнейшем неоднократно облегчает дизайнеру выбор проектных ходов.

Ограничение числа задаваемых вопросов, обеспечивающее возможность их визуализации на сравнительно небольшом пространстве. Отвечая, люди делают выбор из 3–4 изображений, цветовых сочетаний, продуктов, представленных прямо в теле анкеты. Это связано с тем, что визуальную информацию человек понимает буквально, как «очевидную». Бесполезно спрашивать о предпочтении красного или синего цвета, не показав точных оттенков. Компьютерные технологии и Интернет существенно облегчают работу по максимально точному донесению любой визуальной информации.

Вопрошание не о желаемых сценариях поведения или формах, а об имеющемся опыте или предпочтениях, «по факту», исходя из предложенного в анкете визуального ряда.

Вопрошание не о том, что могло бы быть, а реальном опыте взаимодействия с теми или иными предметами. Например, выясняя предпочтительный материал футляра для технического устройства, студентка задавала вопросы о том, из чего сделаны бумажник, футляр телефона, обложка блокнота у потенциальных пользователей. При такой постановке вопроса человек не старается выглядеть лучше, чем есть на самом деле, поскольку такого рода шкала просто отсутствует в вопросе. Если же она появляется, то социальное «Я» не позволяет отвечающему отвечать без подыгрывания тому, кто задает вопросы, и представлениям о своем идеальном образе.

Сказанное обеспечивает оценку качественных черт продукта дизайна не в модальностях «Ах, если бы» или «И такое мне тоже надо», обладающих чрезвычайно низким эвристическим потенциалом, а в контексте привычек и установок потенциальных пользователей будущего дизайн-продукта.

Оформление вопросов для анкетирования

Как правило, студенты предварительно согласуют вопросы и их оформление с преподавателем. Часть вопросов обязательно имеет открытый характер, что позволяет получить информацию о недоучтенных предпочтениях целевой аудитории. Если людей спрашивают о любимых предметах, гаджетах, книгах, они отвечают довольно охотно и порой прописывают очень продуктивные ответы, влияющие на концепцию формообразования.

В соответствии со сложившимися нормами социологических опросов, в анкете есть один проверочный вопрос, связанный с наиболее сложными для дизайнера характеристиками предмета.

Определенную сложность представляет нахождение информационного баланса: не нужно полностью озвучивать проектную тему (в том числе

по соображениям защиты авторского права) и, вместе с тем, сказать 1–2 фразы, которые бы заинтересовали отвечающих и расположили к себе.

Эти действия тренируются и совершенствуются на практических занятиях курса по методологии дизайн-проектирования.

Оформление результатов опроса

Оформление результатов опроса, проведенного в рамках учебного процесса, к примеру, выполнения магистерской диссертации, представляет собой самостоятельную дизайнерскую задачу. Необходимо учесть, что эти результаты могут размещаться не только в тексте диссертации, но и на планшетах. Не конкурируя с дизайн-продуктами, они все же должны привлекать и удерживать внимание, давать структурированную понятную информацию, запоминаться свежестью образного, цветового или функционального решения.

Для поиска оптимального способа оформления результатов анкетирования проводится клаузура, на которой студенты, работая в парах, могут помочь друг другу с форматом подачи – будут это шкалы, инфограммы, диаграммы или какие-либо иные формы. Выполнение таких форм способно подтвердить профессиональный уровень дизайнера; так необходимость представить результаты опроса задает еще один его план – имиджевый, информационный, – которого нет в социологических или иных опросах.

Заключение

Навыки изучения целевой аудитории необходимы современным дизайнерам. Культурное разнообразие, региональные традиции, поколенческая разница, потребности людей с ограниченными возможностями здоровья и другие обстоятельства проектирования делают нецелесообразным моделирование ценностной шкалы, потребностей или предпочтений потенциальных пользователей дизайн-продукта. Приводимая в статье методика опроса целевой аудитории самим дизайнером учитывает быстроту его действий, а также параметры опроса, в котором решающую роль играет визуальная составляющая.

Что касается образовательного аспекта обучения такой методике, то опыт показывает, что она легко и с интересом усваивается студентами разных курсов, дает адекватные результаты, которые реально влияют на формообразование, а главное – учит будущего дизайнера коммуникациям с адресатами его проектной деятельности.

Список литературы

1. *Быстрова, Т. Ю.* Вещь, форма, стиль: введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. — М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. — 378 с.: ил.

2. *Глазычев, В. Л.* Дизайн как он есть / В. Л. Глазычев. — М.: Европа, 2006. — 320 с.: ил.

3. *Джонс, Д. К.* Методы проектирования / Д. К. Джонс. — М.: Мир, 1986. — 326 с.: ил.

4. Montréal design declaration = Монреальская декларация дизайна. URL: https://worlddesignsummit.com/wp-content/uploads/2017/10/20171004_WDSM2017_livret-40pages_declaration_65X9_AN-1.pdf (дата обращения: 12.11.2017).

5. *Норман, Д. А.* Дизайн привычных вещей / Д. А. Норман. — М.: Вильямс, 2006. — 384 с.: ил.

УДК 378. 126.147 . 7.01:62
Н. А. Дромова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Интеграция в образовательном процессе художественной и проектной деятельности будущих дизайнеров в вузе

В статье обозначены проблемные вопросы, связанные с практикой внедрения в вузы новых образовательных стандартов, повышения качества образовательной деятельности с точки зрения конечных результатов обучения и освоения основных образовательных программ в формате профессиональных компетенций, приводится опыт интеграции художественной и проектной деятельности дизайнера в процессе профессиональной подготовки.

Ключевые слова: ФГОС ВО по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата), художественная и проектная деятельность, интеграция видов деятельности, проектно-ориентированное обучение.

Natalia A. Dromova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Integration in the educational process of the artistic and design activities of future designers in the university

The article outlines the problematic issues associated with the practice of introducing new educational standards for higher education institutions, improving the quality of educational activity in terms of the final results of education and mastering the basic educational programs in the format of professional competencies, and the experience of integrating the artistic and design activities of the designer in the process training on the basis of SPbSUITD.

Keywords: Federal state educational standard, bachelor's level, artistic and project activity, integration of activities, project-oriented training.

В рамках современной системы образования весьма важным является выбор таких технологий обучения, которые стимулируют активное проникновение студентов в научную среду, а в дальнейшем и в проектную деятельность. Проектно ориентированный и исследовательский методы обучения рассматриваются как методы активного обучения и являются залогом успеха в конкурентном соперничестве будущих специалистов. Подобный подход к системе обучения способствует повышению профессиональных качеств, а также сокращает сроки достижения специалистами высокого профессионального уровня [3].

Основной целью проектно-ориентированного обучения является подготовка студентов, будущих дизайнеров к комплексной универсальной деятельности: инженерной, информационно-технологической и художественной, начиная с базового и заканчивая продвинутым уровнем проектирования [4]. Это обусловлено Приказом Министерства образования и науки РФ "Об утверждении федерального государственного Образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата)", который определил область профессиональной деятельности выпускников, включающую творческую деятельность по формированию эстетически выразительной предметно-пространственной и архитектурной среды, предметных систем и комплексов и информационного пространства, интегрирующую проектно-художественную, научно-педагогическую деятельность, направленные на создание и совершенствование конкурентоспособной отечественной продукции, развитие экономики, повышение уровня культуры и качества жизни населения и художественное образование [7]. Данный шаг рассматривается не только как реакция государства на образовательные потребности населения и конъюнктуру российских региональных рынков труда. "Это новая, более высокого уровня задача, поставленная сегодня перед ведущими университетами страны, направленная на преодоление разрыва между конечными результатами образования и современными требованиями инновационного развития экономики" [1].

Особое внимание уделено направлению дизайна, который творчески объединяет цивилизационные достижения в сфере различных областей человеческой деятельности, таких как, технология, инженерное конструирование, экономика, социология, искусство, высокой целью такого подхода является создание высококачественных промышленных образцов дизайна [5]. В связи с этим можно говорить об интеграции на различных дисциплинах разнообразных профессиональных компетенций, присущих различным видам деятельности. На смену узкому специалисту приходит профессионал-дизайнер, готовый выполнять задачи широкого профиля, способный совмещать в себе функции различных специалистов. Поэтому неотъемлемым условием встраивания дизайна в рыночную экономику современного общества является расширение профессиональных (универсальных) компетенций выпуск-

ников, направленное на усиление взаимосвязи и взаимодействия технологической, инженерно-конструкторской и художественной подготовки дизайнеров, умение планировать и реализовывать собственное профессиональное и личностное развитие, использовать информационные технологии в профессиональной деятельности, организовывать предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере и т.д. С точки зрения практики можно рассматривать интеграцию как углубление процесса сотрудничества в сфере образования и производства на основе объединения образовательно-производственных систем для повышения качества образования в стране.

Объектами профессиональной деятельности выпускников дизайнеров, освоивших программу бакалавриата, являются "предметно-пространственная и архитектурная среда, удовлетворяющая утилитарные и эстетические потребности человека (техника и оборудование, транспортные средства, интерьеры, полиграфия, товары народного потребления); художественное исполнение объектов графического дизайна, дизайна среды, промышленного дизайна, арт - дизайна и т.д." [4]. Создание таких объектов предъявляет новые, сформулированные на языке компетенций, требования к профессиональной подготовке конкурентоспособных специалистов в сфере высшего образования, которые ориентированы на разработку новой модели личности и выработку иного, более современного, отношения к процессу обучения, предполагающего единство инновационных технологий и эстетико-художественных качеств в авторских проектах дизайнеров. Т.е. будущий дизайнер должен, с одной стороны, иметь хорошую художественную подготовку, с другой стороны, обширную базу знаний современных технических и технологических достижений и умение заниматься исследовательской работой.

Это обусловило необходимость создания для направления подготовки «Дизайн» специальных проектно-ориентированных рабочих программ и подпрограмм, содержащих разделы, в которых интегрируются разные компетенции и виды деятельности - технологические, инженерно-конструкторские, художественно-эстетические, социологические, эргономические, экономические, маркетинговые, экологические и некоторые специализированные.

При переходе к таким программам обучения нужна также специальная подготовка и переквалификация преподавателей, внедрение в учебный процесс межпредметных связей, серьезных научных разработок, затрагивающих вопросы создания перспективных технологий, новых видов ассортимента продукции, сырья, оборудования и т. д.

Интегративность рассматривается как определенный тип экономической и социальной организации со своими нормами, интересами и целями деятельности, как особый тип обустройства всей общественной жизни. В плане управления эта форма социального взаимодействия важна, поскольку

формирует договорные отношения между всеми заинтересованными субъектами и требует радикальных изменений организационных структур.

Другим немаловажным педагогическим условием реализации новых образовательных стандартов является открытость новому в сочетании со стремлением к обучению, создание креативной среды, в которой реализуется высокая творческая активность и познавательная самостоятельность студента, направленная на овладение необходимыми умениями и навыками. Создание такой инновационной, креативной среды в вузе способствует формированию универсальных компетенций студентов, отвечающих за успешность интеграции проектной и художественной деятельности при решении эстетических и технологических задач дизайн-проекта, формирующих опыт инновационной деятельности, основанный на принципе творческого подхода к этой деятельности как новой ценности образования.

Таким образом, развитие художественно-проектной деятельности выпускника технического вуза по направлению «Дизайн» заключается в интеграции специальных и дополнительных знаний, профессиональных действий, интеллектуальных способностей, в умении креативно преломлять их в современных условиях, что требует моделирования проектно-ориентированного процесса обучения на основе выявления новых методологических подходов и принципов, обеспечивающих целостность и сбалансированность непрерывного образовательного процесса, направленного на более полное соответствие возможностей будущего специалиста требованиям предстоящей профессиональной деятельности [6].

Модель проектно-ориентированного обучения направлена на развитие умений студентов пользоваться полученными знаниями и навыками, применять их во взаимодействии, решать реальные дизайнерские задачи. Проектно-ориентированное обучение встраивается в основное расписание и помогает будущим дизайнерам проецировать теоретические знания и навыки с занятий на реальный продукт (среду). Преимущества такой модели заключаются в активной позиции студентов, которые не являются пассивными слушателями, а творчески работают над проектом от аналитическо-поискового этапа до презентационного и рефлексивно-оценочного, находя, осваивая и творчески применяя необходимые знания и навыки. Роль преподавателя заключается в том, чтобы помочь студенту составить план действий и реализовать его, а также проконсультировать в случае затруднений.

Позитивным результатом реализации такой модели является интеграция результатов обучения по отдельным дисциплинам/модулям, формирование базовых и комплексных знаний, необходимых для решения задач художественной и проектной деятельности, становление активной позиции студентов, их умения работать и выполнять проекты в команде, создание условий для генерации технических идей и проявления инициативы студентов [3].

Положительное влияние на мотивацию студентов оказывает не только оценка, но и реальный продукт, созданный ими, освоение дополнительной компетенции командной работы, ведения и реализации проекта. Недостатки модели связываются с трудностями поиска реальных и актуальных проектов, связанных с какой-то важной для организации или общества проблемы. Также найденный проекты могут оказаться слишком трудными для студентов, что потребует от преподавателя дополнительных усилий по их упрощению.

На разных этапах проектно-ориентированного обучения происходит постепенное формирование компетенций инженерного лидера-художника с конструктивным и творческим мышлением.

Выстраивание процесса проектно-ориентированного обучения предполагает следующие этапы:

- *начальный*, комплекс тренингов, способствующих развитию работы в команде, который позволяет определить собственную роль в команде, развить навыки организационной работы в команде, научить системному анализу, способствующему выработке командных решений.

- *установочный*, предполагает знакомство студентов с основами проектной деятельности, позволяющей квалифицированно принимать решения по координированию людей, оборудования, материалов, финансовых средств и составление графиков для выполнения определенного проекта в заданное время, в пределах бюджета и к удовлетворению требований заказчика (потребителя); формирование у обучающихся знаний в области управления проектами и готовность к их реализации с использованием современного программного обеспечения; формирование навыков постановки цели, структурирования существующей информации и выработки решений поставленных задач;

- *художественно-проектировочный* (поиск ресурсов для реализации проектов, художественное моделирование и эскизирование, макетирование,

визуализация, инженерное конструирование, разработка технологической карты дизайнерского продукта с учетом эргономики и антропометрии, применение инновационных промышленных и информационных технологий для создания графических образов, проектной документации, компьютерного моделирования при реализации дизайн-проекта на практике и т.п.)

- *презентационный и рефлексивно-оценочный*: оформление проектной и презентационной документации, проявление коммуникативной компетенции, самооценка нравственно-эстетической, конструкторской и технологической составляющей дизайн - проекта.

На проектно-ориентированных занятиях студенты погружаются в основы проектной деятельности через различные интерактивные формы. По итогам работы будущие дизайнеры объединяются в команды 3-7 человек и работают над идеей собственного проекта [2].

Таким образом, результатом проектно-ориентированного обучения является качественная профессиональная подготовка студентов к интегрированной художественно-проектной деятельности, включающей комплексную инженерно-конструкторскую основу, продвинутый уровень проектирования с художественным и творческим подходом.

Список литературы

1. Барышева, Г. А. Проектно-ориентированное образование в современном университете / Г. А. Барышева // Вестник Томского государственного университета. 2012. — № 3(19). — С. 130 - 133.

2. Боков, Л. А., Проектно-ориентированные образовательные технологии в подготовке элитных специалистов / Л. А. Боков, А. Ф. Поздеева, О. М., Замятина, М. А. Соловьев // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. — 2014. — № 1. — С. 105-109. URL: http://applied-research.ru/ru/article/view?id=4593 (дата обращения: 10.07.2018).

3. Мозгалева, П. И. Технология проектной работы в системе элитной подготовки технического специалиста в ТПУ / П. И. Мозгалева, О. М. Замятина // Научное обозрение: гуманитарные исследования. — 2012. — № 4. — С. 6-14.

4. Официальный сайт Всемирной инициативы CDIO в России. URL: http://cdiorussia.ru (дата обращения: 10.07.2018).

5. Романов, Н. В. Основы инженерно-технологического обеспечения дизайна. Экономическая часть: учебное пособие / Н. В. Романов, Ю. М. Потанина. — Омск: ОГИС, 2005. — С. 5- 6.

6. Суворова, Н. А. Педагогические условия и пути формирования профессиональной компетентности студентов технического вуза: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Н. А. Суворова; Рязанский гос. ун-т. — Рязань, 2011. — 192 л.

7. ФГОС. URL: http://fgosvo.ru (дата обращения: 10.07.2018).

УДК 747:378.147MGHPA
Е. Г. Иноземцева
Москва, Россия
Московская государственная
художественно-промышленная
академия им. С. Г. Строганова

Качественные различия в подготовке специалистов и бакалавров на кафедре «Художественного проектирования интерьеров» в МГХПА им. С. Г. Строганова

Попытка сформулировать качественные различия при подготовке студентов, обучающихся на кафедре «Художественное проектирование интерьеров» на специалитете и бакалавриате. Эти категории выпускников очень близки на первый взгляд, но одни обучаются 6 лет, а другие – только 4 года. Что должен уметь бакалавр в отличии от специалиста.

Ключевые слова: итоги обучения, проектирование, дизайн, интерьер, ожидаемые результаты обучения.

Elena G. Inozemtseva
Moscow, Russia
Moscow state art-industrial
academy of S. G. Stroganov

Qualitative differences in the training of specialists and bachelors at the Department of "Artistic interior design" in MGHPA of S. G. Stroganov

An attempt to formulate qualitative differences in the training of students studying at the Department of "Artistic design of interiors" in the specialty and baccalaureate. These categories of graduates are very similar at first glance, but some are trained for 6 years, and others – only 4 years. What should be able to bachelor unlike specialist.

Keywords: the results of the study, planning, design, interior, learning outcomes.

Материал, изложенный в данной статье, рассматривается с точки зрения автора, являющегося частью образовательной системы – старшего преподавателя кафедры «Художественное проектирование интерьеров»

Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова.

Идея написания статьи возникла после одного принципиального спора в одной из социальных сетей между преподавателями нашей кафедры, нашими же студентами и выпускниками о том, какова разница в итогах подготовки шестилетних специалистов и четырёхлетних бакалавров. Стоит отметить, что кафедра «Художественное проектирование интерьеров» в МГХПА им С. Г. Строганова, наверное, единственная кафедра этого направления, которая при переходе на новую систему высшего образования сохранила и шестилетний специалитет. Всё благодаря усилиям тогда ещё заведующего кафедрой Александра Николаевича Стасюка. Так вот, однажды, на просторах интернета преподаватели кафедры опубликовали пост о том, в чём разница четырёх- и шестилетнего образования. Так-как размер постов в соцсети ограничен, попытались объяснить на пальцах и достаточно коротко: бакалавры у нас занимаются дизайном интерьера, а специалисты – художественным проектированием с серьёзным погружением в синтез искусств. В результате многие студенты бакалавриата обиделись на то, что их, грубо говоря, назвали «недоучками». А бывшие выпускники специалитета «с пеной у рта» ринулись утверждать, что им вполне хватило и четырёх лет обучения, чтобы начать самостоятельно работать по специальности, открыть собственные ИП[1], и что последние два года обучения прошли у них впустую. Ну и ладно, так думали только заядлые троечники. Но в дальнейшем выяснилось, что и не все преподаватели кафедры могут чётко определить, чему они всё-таки учат тех и других студентов. Конечно, все они читали (и не раз) эти замечательные документы под названием ФГОС и писали рабочие программы. Однако, ясности в головах от этого не прибавилось.

Попробуем разобраться в ситуации без всех этих юридических особенностей новых и новейших ФГОС [2]. Ведь Стандарт – это только документ, написанный общими фразами. Компетенции, описанные в нём, сами нуждаются в расшифровке, и каждый волен трактовать их по-своему.

Итак, что же понятно и отработанно годами в стенах Строгановки на кафедре «Интерьера»[3] по специалитету – шестилетнему образованию, призванному сформировать готового специалиста в области проектирования интерьеров?

Конечно, сегодняшние реалии говорят всем о том, что в современном мире «готовые специалисты», выпущенные институтом, не такие уж и «готовые». Им всё равно нужно доучиваться на производстве. И работодателю проще научить самому, чем переучивать. Однако, это хорошо в узких

---

[1] Индивидуальный предприниматель.

[2] Федеральный государственный образовательный стандарт.

[3] В разные годы кафедра носила различные названия. Но всегда фигурировало слово «интерьер».

специальностях. Например, дизайн мебели, тканей, рекламы, стекла, керамики, металла. Но интерьер – понятие, объединяющее все эти «дизайны». За короткий срок крайне трудно сформировать комплексное художественное мышление интерьерщика, способного грамотно применять синтез искусств и объединять плоды всех прикладных, а теперь «дизайнерских» искусств внутри различных интерьеров.

Вот мы и подошли к вопросу: «А что-же должен уметь специалист по художественному проектированию интерьеров?» Ответ: «Должен уметь проектировать ВСЕ интерьеры». Действительно, перед преподавателями кафедры стоит задача - научить студента работать со всем спектром интерьерных пространств: от простейшей витрины магазина до сложного транспортного узла (вокзала или аэропорта), от частной квартиры до комплексного решения гостиницы, а ещё театры, музеи, выставки. Четырёх лет обучения на это просто не хватает. Кто-то скажет: «Зачем всё это? Не всех же ждёт Госзаказ!» Да, не всех, но специалист на то и нужен, что может решать всё и знает, как это делать, может руководить коллективом дизайнеров и субподрядчиков, а может и преподавать в ВУЗе.

Задачи проектировщика интерьеров часто граничат, а иногда и совмещаются с задачами архитекторов. Не зря неотъемлемым заданием на отделении специалитета остаётся проектирование частного дома, где студенты учатся создавать архитектуру. Это задание пришло к нам из архитектурного института. Наши выпускники способны напрямую говорить с архитектурой, пусть даже на уровне небольшого домика. Чего, кстати, не могут делать выпускники бакалавриата. Их сфера деятельности не должна затрагивать проблемы архитектурного формообразования. Они должны уметь войти в готовую архитектуру, не порываясь снести её и кардинально переделать. Кстати задание на проектирование загородного домика у бакалавров может и должно строится с использованием уже существующей архитектурной ситуации, и не предполагает проектировать её заново.

В итоге выпускник специалитета должен уметь работать с любым интерьером. Выдать полный комплект документации по выполняемому проекту, от идеи в эскизном варианте до рабочих чертежей и конкурсной презентации проекта с подробными компьютерными визуализациями на высочайшем уровне. Отсюда следует, что специалист владеет методикой формирования образа интерьера или комплекса интерьеров. Может решать сложные комплексные задачи, создавать художественный образ, используя все средства выразительности и синтез искусств. Это предполагает, что выпускник знаком с принципами производства тех или иных деталей интерьера. Знает, что такое витраж, ковка, керамическое панно, как работает дерево, как создаётся мебель, как выполняется альфрейная живопись и так далее. Он может всё это грамотно соединить внутри интерьера. Отличным примером в современной индустрии интерьерного дизайна может служить опыт работы

Марины Путиловско[1], выпускницы Строгановки кафедры «Проектирования интерьеров». Её интерьеры – ярчайший пример синтеза искусств. Они похожи на дворцы, своего рода интерьеры Haute couture, не для всех. Госпожу Путиловскую можно сравнить с Юдашкиным в мире интерьерного дизайна. Ведь именно «дворцовость» отличает интерьеры элит-класса. Специалист должен быть способен мыслить такими категориями. Иначе незачем и учиться столько лет. Иначе не назовёшь всё это «искусством интерьера». Также легко специалист должен уметь обращаться и с общественными интерьерами. Видеть многозадачный интерьер целиком. Воплощать его на элитарном уровне. Иными словами, специалист в первую очередь должен уметь генерировать высококлассные идеи.

Далее идёт воплощение проекта в чертежах. О владении чертёжной грамотностью не приходится даже говорить, это само собой разумеющееся. И специалист, и бакалавр должны представлять свои идеи и в стадии АР (архитектурных разработок), и в стадии РЧ (рабочих чертежей). Конечно, когда наш специалист будет руководить собственной фирмой, но сможет перепоручить выполнение этой работы своим подчиненным. Но, чтобы требовать от них результата высокого уровня, он сам обязан знать всё до последней чёрточки и запятой, и уметь сделать самостоятельно.

Следующий этап – это выставочная презентация. Именно этой составляющей проекта в рамках обучения любого студента отводится наибольшая роль. Итогом любого курсового проекта является масштабная презентация на баннере или планшете. В неё, как правило, входят меблированные планы, принципиальные разрезы и главное - основные видовые перспективы, выполненные вручную или визуализированные на компьютере. В процессе обучения данному виду деятельности отводится так много времени, что некоторые выпускники искренне верят в то, что только этим они и будут заниматься в своей профессиональной жизни (как они ошибаются!). Владение компьютерными технологиями, конечно, архи важно для специалиста. Ему придётся, и не раз, поучаствовать в выставках и конкурсах, чтобы заявить о себе, привлечь внимание потенциальных заказчиков, выйти на новый уровень потребителей своих услуг. Поэтому качественно преподнести свои умения и мысли обязан каждый выпускник: и специалист, и бакалавр. История знает много примеров, когда выпускники кафедры становились замечательными визуализаторами и работали на имя других, более успешных интерьерщиков. А кто-то делал себе имя в сфере визуализаторского искусства интерьера. Такие, как Валерий Кашуба и Александр Бурбицкий[2].

---

[1] Пример взят на основе большой публикуемой информации в профессиональных журналах Elle Decoration и AD (Architectural Digest Russia).

[2] Выпускники Кафедры интерьера разных лет, организовавшие собственные фирмы по визуализации интерьерных проектов в 3D-моделировании.

Всё это - основные и лежащие на поверхности навыки выпускников – проектировщиков интерьера, которым учат в ВУЗе. Но не будем забывать и о других, не менее важных, умениях. И, конечно, это составление технического задания на проектирование, это умение слушать заказчика и задавать ему нужные вопросы, умение составлять психологический и социальный портрет клиента (чаще относится к частным интерьерам). Этому учат всех студентов, но они иногда умудряются об этом подзабыть. А когда начинают каждодневно сталкиваться с этим в своей профессиональной практике, обидно сетуют на то, что их не научили преподаватели и осваивают этот навык заново.

Составление сметы и подбор отделочных материалов, как умение, в равной степени будет относиться к обеим группам выпускников. Хотя, довольно-таки трудно научить студента бегать по магазинам, по поставщикам и по выставкам в поисках подходящего материала или светильника в рамках образовательного процесса. Но жизнь заставляет, и новоиспеченный интерьерщик обретает этот навык довольно быстро, иногда не успев ещё закончить ВУЗ. Другое дело – ведение реального объекта и осуществление авторского надзора на стройке. «Авторский надзор» как предмет существует у нас только в учебном плане магистратуры. Однако, по моему мнению, и в программе специалитета должно быть отведено на изучение его хоть какое-то время. В отличии от бакалавра, который приходит в компанию или на фирму исполнителем чужой воли, специалист уже готов работать самостоятельно и лично отслеживать ведение работы на объекте. Вести журнал авторского надзора, контролировать качество и сроки производимых работ.

Ещё специалисту в большей степени, чем бакалавру, нужно разбираться в правовых, юридических и бухгалтерских тонкостях при воплощении проекта в жизнь. Ему вести за собой коллектив дизайнеров, отделочников и других подрядчиков. Если с экономическим расчётом и составлением договоров всё более или менее благополучно и этому обучают в институте, то вот с бухгалтерией обычно бывает сложнее всего, как и с любыми цифрами у творческих людей. Её приходится осваивать самостоятельно.

Тем не менее, итогом подготовки специалиста по большому счёту становится почти «руководитель дизайн-бюро», либо свободный художник-проектировщик интерьеров, способный взять на себя весь комплекс ответственности по проектированию и воплощению интерьера.

Ещё один немаловажный аспект в образовании специалиста – это то, что он имеет право прийти преподавать свою специальность в высшее учебное заведение.

Теперь разберёмся, а что должен уметь бакалавр дизайна интерьеров. Обращу ваше внимание на то, что специалитет нашей кафедры относится к факультету Монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, а бакалавриат и магистратура к факультету Дизайн. Соответственно это и разные стандарты, и ожидания адекватных результатов. А так

как преподаватели, ведущие группы, одни и те же, им бывает сложно перестроиться от специалистов к бакалаврам. И на ректорских просмотрах часто слышим вопрос: «А в чём разница? Задания одни и те-же». Вот тут и разложим всё по полочкам.

Во-первых, поймём кто и с каким уровнем подготовки приходит учиться на бакалавриат. Так как бакалавриат на нашей кафедре появился не очень давно (был всего лишь четвёртый выпуск), то и приём на него осуществлялся наравне с приёмом на специалитет, только приоритет был у специалистов. В бакалавры попадали не самые сильные абитуриенты. Со временем ситуация выровнялась – последние два года контингент стал гораздо более подготовленным. Конкурс на это направление увеличился. Однако, общая подготовка всех абитуриентов – это не художественная школа плюс средне-специальное училище, а в лучшем случае неоконченная ДХШ и подготовительные курсы. Плюс остаётся открытым вопрос о чертёжной грамотности, так как в школах черчения так и нет. Приходится работать с тем, что есть. Часто даже переделывать упражнения под более низкий уровень подготовленности студентов.

Так чему же нужно научить бакалавра дизайна интерьера? Прежде всего бакалавр, в отличии от специалиста, – это исполнитель, не лишённый в свою очередь творческого начала. То есть конечный продукт – это «шестерёнка в машине дизайн-бюро». Он нацелен на выполнение узких и конкретных задач, а не на решение целого комплекса интерьерных проблем. Например, ему можно поручить разработку отдельного помещения или детали интерьера в общей концепции проекта, выполнение чертежей или подбор и поиск отделочных материалов. Уровень художественно-образного мышления бакалавра совсем не тот, что специалиста (здесь на его формирование работает время обучения, которого в данном случае не хватает). Поэтому и подход к обучению иной. Особый упор здесь должен быть на исполнительское мастерство: чертёжная грамотность, понимание методических основ проектирования небольших объектов, владение компьютерными программами на очень высоком уровне, умение работать в коллективе над общей идеей, знание конструкций и материаловедения.

Работа над деталью интерьера для бакалавра более значима, чем даже для специалиста. Проектная работа должна выстраиваться в сторону до детальной проработки небольших интерьеров. Поэтому и задания по проекту охватывают, как правило, малые камерные интерьеры, иногда моно-пространства. Такие как небольшой отдел-магазин в торговом центре, кафе вместо ресторана, квартира, небольшой частный дом вместо коттеджа, библиотека, офис, фитнес-зал, небольшой отель или хостел.

В плане работы над синтезом искусств у дизайнеров на первый план выходит скорее желательное, но не обязательное использование элементов художественно-прикладного мастерства. Дизайн – это скорее переосмысление интерьерного наследия и вычленение сути вещей, переработка

в иных материалах. И тем не менее главной задачей остаётся создание гармоничного и отвечающего эстетическому восприятию, художественному вкусу и тех-заданию интерьера.

О чертёжной грамотности уже было сказано выше, как для одной, так и для другой категории выпускников. Тем более, когда мы говорим об этом выпускнике, как об исполнителе в команде дизайн-бюро. Овладение компьютерными технологиями у бакалавров начинается сразу, с первого курса. Тогда как специалисты три первых года обязаны делать подачу в ручной технике. Казалось бы, при четырёхлетнем образовании некогда заниматься ручной графикой, но умение рисовать свои мысли от руки и думать с карандашом в руке крайне важно и для бакалавров. Поэтому в учебном плане у них стоит предмет «Технический рисунок». Рисование эскизов, зарисовки реальных интерьеров, копии картин с изображением исторических интерьеров помогают воспитать проектное и художественно-образное мышление бакалавра. Рисуя от руки, он учится выявлять главное в проектируемом интерьере. Не менее важно и «Макетирование». Хотя оно стоит в учебном плане только со второго курса. Но на первом есть предмет «Пропедевтика», предваряющий и закладывающий основы макетного мастерства.

Очень важно научить бакалавра работать над деталью интерьера. Он должен ясно понимать все технологические процессы и знать отделочные материалы, чтобы уметь сконструировать любую деталь, будь то лестница, камин, витраж, люстра, гардеробная или санузел. Проработка малых интерьеров тем и интересна, что проявляет смекалку и конструкторскую изобретательность дизайнера. Также важно и декораторское искусство, помогающее насытить интерьер актуальными деталями. Здесь крайне важным становится предмет «Основы производственного мастерства», на котором студенты должны изучить многие технологические процессы и научиться проектировать малые интерьерные формы, придумывая для них оригинальные конструкции. Да и сам малый интерьер может представлять собой занимательный трансформер, работа над которым развивает изобретательскую жилку в дизайнере.

Таким образом, подводя итог всего выше сказанного, мы приходим к выводу, что для воспитания профессиональных интерьерщиков подходят обе формы обучения: и шестилетний специалитет, и четырёхлетний бакалавриат. Хотя, в экономике более востребованными будут бакалавры, просто потому, что стоят они меньше, быстрее выпускаются и ещё не обременены «многими знаниями». Отказываться от специалитета в искусстве проектирования интерьеров нельзя, так как иначе у нас просто не останется специалистов, владеющих комплексным видением интерьерных задач, способных проектировать большие и многозадачные пространства, сложные общественные комплексы и крупные дома. Подход к воспитанию этих групп вы-

пускников должен разительно отличаться в самой постановке проектных задач и формировании упражнений. Должны учитываться особенности «конечного продукта обучения» и время на его подготовку.

Список литературы

1. Федеральный Государственный Образовательный Стандарт Высшего Образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата): утвержден 11.08.2016 г.: поколение ФГОС 3+ // Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. URL: http://fgosvo.ru/ (дата обращения: 22.06.2018).

2. Федеральный Государственный Образовательный Стандарт Высшего Образования по специальности 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (уровень специалитета): утвержден 17.10.2016 г.: поколение ФГОС 3+ // Портал Федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования. URL: http://fgosvo.ru/ (дата обращения: 22.06.2018).

УДК 7.012:378.141.4:378.244.2
О. И. Кобер
Оренбург, Россия
Оренбургский государственный университет

Фонд оценочных средств по истории дизайна при подготовке дизайнеров архитектурной среды

Разработка фондов оценочных средств (ФОС) в высшей школе связана с переходом на реализацию федеральных государственных образовательных стандартов третьего поколения. Автор предлагает свою модель технологии формирования ФОС. За основу была взята блок-система, разработанная в Оренбургском государственном университете, которую наполнили оценочными средствами на всех этапах формирования компетенции. Материал построен на опыте преподавания истории дизайна будущим дизайнерам архитектурной среды.

Ключевые слова: оценочные средства, дизайн, компетенции, тест, творческое задание, презентация.

Olga I. Kober
Orenburg, Russia
Orenburg state university

Evaluation Tools Fund in Teaching the History of Design to the Designers of Architectural Environment

The working out of evaluation tools funds (ETF) in higher school is related to the transition of the Federal State educational standards implementation, third generation. The author suggests his own model of evaluation tools funds forming. It is based on the module system designed in the Orenburg State University which was filled with evaluation tools on all stages of competence forming. The paper is written on the experience gained at teaching of the History of Design to would-be designers in architectural environment.

Keywords: evaluation tools, design, competences, test, creative task, presentation.

Переход к обучению на основе Федеральных государственных образовательных стандартов третьего поколения (ФГОС) поставил перед высшей школой немало новых задач, связанных с кардинально иным подходом к разработке объективных процедур оценки уровня знаний,

умений, навыков обучающихся. Составной частью нормативно-методического обеспечения системы оценки качества знаний является фонд оценочных средств (ФОС) –«комплекты методических и оценочных материалов, методик и процедур, предназначенных для определения соответствия или несоответствия уровня достижений студентов планируемым результатам обучения» [1].

Взяв за основу блок-схемы, разработанные в Оренбургском государственном университете [2], автор составил свою модель технологии формирования фонда оценочных средств по дисциплине «Б.1.В.ОД.9 История дизайна» направления подготовки 07.03.03 Дизайн архитектурной среды. Наполнение ФОС конкретными измерительными материалами, предназначенными для оценивания знаний студентов на разных стадиях их обучения, осуществлялось с учетом накопленного за 14 лет опыта преподавания этой дисциплины.

Фонд оценочных средств по истории дизайна состоит из паспорта фонда оценочных средств; оценочных средств и организационно-методического обеспечения контроля учебных достижений.

Первый раздел: паспорт фонда оценочных средств. В этом разделе дается общая характеристика дисциплины, рассматриваются такие вопросы, как основные сведения о дисциплине; требования к результатам обучения по дисциплине, формы их контроля и виды оценочных средств; соответствие разделов (тем) дисциплины.

Фонд оценочных средств разрабатывается на основе рабочей программы «История дизайна» и сведения о дисциплине берутся из нее:

общая трудоёмкость – 108 часов;

контактная работа – 52 часа (из них лекции – 18, практические занятия – 34);

самостоятельная работа – 56;

вид итогового контроля – зачет.

«Основная цель преподавания истории дизайна состоит в том, чтобы дать студентам представление о развитии дизайна как особом виде духовно – практической деятельности человека; раскрыть основные закономерности развития проектного процесса с момента зарождения до современности. Обучающийся должен быть знаком с основными этапами развития дизайна, с историей эстетических учений, должен понимать логику культурного процесса, разбираться в основных тенденциях современного дизайна, владеть основными методами художественного анализа» [3, с. 52].

Оценивание результатов освоения дисциплины «История дизайна» описывается на примере освоения базовой компетенции ОК-14 (пониманием значимости гуманистических ценностей для сохранения и развития современной цивилизации, толерантности к другим культурам и

точкам зрения, уважительное и бережное отношение к архитектурному и историческому наследию, культурным традициям).

В результате обучения студент должен:

знать – основные этапы развития дизайна, национальные школы современного дизайна, тенденции современного мирового дизайна и творчество выдающихся дизайнеров;

уметь – анализировать произведения дизайна и давать им оценку, проводить эстетический анализ стилевых направлений в дизайне;

владеть – навыками использования теоретических знаний по истории дизайна в своей профессиональной деятельности.

Но, чтобы достигнуть этих результатов, нужно осуществлять контроль за всеми этапами формирования компетенции у обучающихся. На первом этапе («знать») предлагается использовать более простые типы контроля – тестирование и устное индивидуальное собеседование; на втором («уметь») можно использовать традиционную, проверенную временем форму контроля, – подготовку по вопросам к семинарам и выполнение комплексного домашнего задания; на третьем этапе («владеть»), более высоком по уровню сложности, речь идет о подготовке и защите индивидуального творческого задания в виде выступления с использованием презентации.

Учебная дисциплина «История дизайна» состоит из трех разделов:

Зарождение дизайна во второй половине XIX века.

Развитие дизайна в первой половине XX века.

Развитие дизайна во второй половине XX века.

В каждом из разделов представлены все указанные виды оценочных средств. Всего по дисциплине предусмотрено 352 контрольно-измерительного материала: 150 тестовых заданий, 85 вопросов для устного опроса, 85 вопросов к практическим занятиям, 17 комплексных заданий и 5 индивидуальных творческих заданий.

Второй раздел: оценочные средства. В этом разделе подробно рассматривается каждый этап формирования компетенции и соответствующий ему блок оценочных средств: A, B, C, D.

блок A – тесты (A1), вопросы для собеседования (A2);

блок B – вопросы к семинарам (B1) и комплексные задания (B2);

блок C – индивидуальные творческие задания (C1).

Блок A – это низший уровень сложности, сюда относятся оценочные средства для диагностирования сформированности уровня компетенций – «знать». «Данный этап формирования компетенции предполагает, что студент знает теоретический материал, относящийся к данной компетенции, может его воспроизвести, ответить на уточняющие вопросы» [4, с. 230]. Блок A содержит два вида оценочных средств: тесты, как один из новых и наиболее эффективных методов контроля,

позволяющих объективно за короткое время проверить знания всей группы по всему пройденному материалу, и вопросы для собеседования.

«Оптимальный путь формирования фонда оценочных средств заключается в сочетании традиционного подхода, выработанного высшей школой, и нового подхода, который в настоящее время создается с опорой на экспериментальные отечественные методики и современный зарубежный опыт» [5, с. 65]

Выполнение тестового задания может осуществляться в нескольких вариантах: тест-экспресс (5 вопросов по одной теме) на семинарах и тестирование (20-30 вопросов по всему разделу) через автоматизированную интерактивную систему сетевого тестирования (АИССТ), которое студенты могут выполнять самостоятельно. Система АИССТ уже не первый год используется в Оренбургском государственном университете для проверки знаний студентов по различным дисциплинам, в том числе по истории дизайна. Для успешного проведения теста с расширенными возможностями системы АИССТ преподаватель готовит комплект тестовых заданий по дисциплине с использованием большого количества иллюстративного материала. Контроль знаний с помощью теста можно осуществлять и по каждому разделу, и по всему курсу.

«Как показал опыт работы по этой системе, метод тестирования с использованием информационных технологий – один из наиболее эффективных методов контроля знаний» [6, с. 288].

Примеры тестовых заданий:

1. Автор стула «Мисс Бланш»

- Этторе Соттсасс (Италия)
- Джаспер Марискал (Испания)
- Широ Курамата (Япония)
- Филипп Старк (Франция)

2. В 1928 году Джо Понти основал один из первых архитектурных и дизайнерских журналов

3. Швейная машинка Mirella – образец дизайна

- Франции
- Германии
- Италии
- Америки

4. Радио «Патриот» создал американский дизайнер

- Норман Бел Геддес
- Уолтер Дорвин Тиг
- Генри Дрейфус
- Раймонд Лоуи

«Активное использование тестирования направлено на плавный переход от субъективных и во многом интуитивных оценок к объективным и обоснованным методам оценки результатов обучения» [6, с. 288].

Устный опрос – традиционный и популярный подход, выработанный высшей школой для оценивания знаний обучающихся, от которого не стоит отказываться. Приведем примеры вопросов для опроса по теме «Стиль модерн и его роль в становлении дизайна»:

1) Назовите принципы формообразования стиля модерн? Как назывался стиль модерн в разных странах?
2) Назовите имена австрийских дизайнеров, основавших Венские мастерские. Какую продукцию они выпускали? Чем эти мастерские отличались от английских гильдий «Движения искусства и ремесла»?
3) Кто возглавлял во Франции школу Нанси – объединение художественных индустриальных производств? Какие виды деятельности преобладали в этой школе?
4) Как называется программное произведение модерна, созданное немецким дизайнером Германом Обристом? Как, с легкой руки критиков, называют эту работу?
5) Этот американский дизайнер за уникальные изделия в стеклоделии получил Гран-при Всемирной выставке в Париже 1900 году. Назовите его имя. Какой новый вид стекла он разработал?

Блок В. Это второй уровень сложности, в котором представлены оценочные средства для диагностирования сформированности уровня компетенций – «уметь». «К оценочным средствам второго этапа относятся решение типовых задач, предполагающих демонстрацию обучающимися умений, выполнение практических самостоятельных работ, выступление на семинарах» [4, с. 232]. В этом блоке представлены вопросы к семинару и комплексные задания.

Ко всем практическим занятиям предложены по пять вопросов, которые наиболее полно отражают рассматриваемую тему. Например, «Дизайн постиндустриального общества. Постмодерн. Группа «Мемфис»:

1. Дизайн в постиндустриальном обществе: основные особенности.
2. Дизайн постмодерна в Италии. Группа «Мемфис». Этторе Соттсасс
3. Дизайн постмодерна в Америке, Японии, Германии.
4. Дизайн постмодерна в Испании, Англии, Франции.
5. Архитекторы и дизайнеры постмодерна: Роберт Вентури, Майкл Грейвс, Альдо Росси, Ханс Холляйн

Комплексные задания включают в себя несколько вопросов по одной теме и направлены на демонстрацию каждым студентом своих умений анализировать произведения дизайна, давать им оценку, проводить эстетический анализ стилевых направлений. Задание выполняется в виде презентации. К теме «Дизайн в Америке, Германии,

Австрии, Франции в 1920-30-е годы» предлагается подготовить комплексное задание «Стиль ар-деко в дизайне Франции».

Блок С. Третий, высший и самый сложный уровень сложности, в котором представлены оценочные средства для диагностирования сформированности уровня компетенций – «владеть». На этом этапе студент выполняет творческую работу и показывает свое мастерство отбирать и интегрировать имеющиеся знания и умения. По дисциплине «История дизайна» разработаны индивидуальные творческие задания (С1), которые обучающийся должен выполнить в виде презентации.

Так, в разделе «Развитие дизайна в первой половине XX века» предлагается подготовить две презентации: «Дизайнеры стиля модерн рубежа XIX-XX веков» и «Дизайнеры Западной Европы, Америки, Японии первой половины XX века». Каждый студент получает индивидуальное задание по творчеству конкретного дизайнера, планирует свою работу, отбирает фактический материал, формы, приемы его подачи, максимально демонстрируя свое умение при защите творческого проекта на семинаре.

Блок D. В этом блоке рассматриваются оценочные средства, используемые как вид итогового контроля знаний. По истории дизайна итоговый контроль проводится в виде зачета, поэтому в этом блоке представлены 40 вопросов по пройденному курсу (D1).

Третий раздел: организационно-методическое обеспечение контроля учебных достижений. Основные вопросы этого раздела: система оценивания, компонентный состав оценочных материалов и критерии оценивания всех оценочных средств

Подводя итог, следует отметить, что концепция модернизации высшего образования остро ставит вопрос о поисках современных методов подготовки бакалавров, «без знаний основ истории дизайна практически невозможна активизация креативного мышления и грамотного проектирования [3, с. 61], поэтому формирование ФОС по дисциплине «История дизайна» по направлению подготовки 07.03.03 Дизайн архитектурной среды с учетом рекомендаций, рассмотренных в статье, должно быть направлено на формирование компетенции на всех этапах прохождения учебного курса, на контроль и оценку приобретаемых студентами знаний, умений и навыков.

Список литературы

1. *Ефремова, Н. Ф.* Технологии проектирования ФОС. URL: http://education.sfedu.ru//docstation/com_content.article/3/efremova_proektirovanie_fos.pdf / (дата обращения: 20.06.2018).

2. О формировании фонда оценочных средств: положение ОГУ от 12.01.2016 № 02-д с изм. № 1 от 19.07.2017. URL: http://www.osu.ru/doc/3825 (дата обращения: 20.06.2018).

3. *Кобер, О. И.* Некоторые особенности преподавания истории дизайна для архитекторов / О. И. Кобер // Дизайн и архитектура в современном социокультурном пространстве: мат-лы IV Междунар. науч.-практ. конф. (15 - 17 мая 2018) / под общ. ред. М. Л. Ахмадуллина. — Уфа: УГНТУ, 2018. — С. 51-62.

4. *Кобер, О. И.* К вопросу формирования фонда оценочных средств по истории пространственных и пластических искусств для дизайнеров архитектурной среды / О. И. Кобер // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / Оренбург. гос. ун-т. — Оренбург: ОГУ, 2018. — С. 229-234.

5. *Ганагина, И. Г.* Фонды оценочных средств – неотъемлемая часть нормативно-методического обеспечения системы оценки качества освоения ООП / И. Г. Ганагина // Актуальные вопросы образования. — 2014. — № 1. — С. 64-68.

6. *Кобер, О. И.* Актуальные проблемы преподавания истории дизайна на современном этапе в высшей школе / О. И. Кобер // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика: мат-лы I-й междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 2 / под ред. В. Б. Санжарова, Д. О. Антипиной. — СПб.: СПбГУПТД, 2016. — С. 283-289.

УДК 72.012
Е. Ю. Лобанов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Возможности применения фрактальной геометрии в дизайне интерьера

В статье рассматриваются возможности использования фракталь-ной геометрии в организации пространства зданий, как в аспекте архитектурных конструкций, так и в функциональном аспекте. Анализируются зарубежные и российские аналоги в области архитектуры, дизайна среды и дизайна интерьера. Особое внимание уделяется концептуальным проектам мебели и оборудования с применением фракталов. Отмечаются преимуще-ства программных средств BIM-моделирования и параметрического проек-тирования для создания фрактального.

Ключевые слова: геометрическая форма, фрактал, архитектура, организация пространства, мебель, интерьер.

Evgeniy Yu. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state university of industrial technologies and design

The possibilities of using fractal geometry in interior design

The possibility of using fractal geometry in the organization of the space of buildings is considered in the article, both in terms of architectural designs and in a functional aspect. Foreign and Russian analogues in the field of architecture, environment design and interior design are analyzing. Particular attention is paid to the conceptual design of furniture and equipment using fractals. The advantages of BIM-modeling software and parametric design for creation of fractal design are noted.

Keywords: geometric shape, fractal, architecture, organization of space, furniture, interior.

Уровень стресса в жизни современного человека неуклонно растет. Этому способствует как все возрастающий темп жизни и жесткая

конкуренция в диких условиях капиталистического общества, так и сама среда обитания, создаваемая в соответствии со стереотипами столетней давности. Людей все еще расселяют по коробкам, руководствуясь уже даже не экономической эффективностью, а привычкой (ведь, скажем, на сотовые конструкции тратилось бы меньше материала, нежели на прямоугольные). Поэтому единственной отдушиной в жизни современного человека является природа (которая, тем не менее, страдает от эксплуатации капиталистическими корпорациями не меньше, чем угнетенные людские массы, особенно в странах Азии, Африки и Южной Америки).

Формы большей части природных объектов, таких как деревья, скалы, облака, водная рябь, контуры береговых линий и пр., представляют собой фракталы. Еще в 70-х годах прошлого века французский ученый Бенуа Мандельброт открыл новый раздел математики, названный им фрактальной геометрией. Простое определение фрактала, данное Мандельбротом в книге «Фрактальная геометрия природы», звучит следующим образом: "Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому" [1]. Основные свойства большинства фрактальных объектов – это самоподобие и дробная размерность (по Хаусдорфу). Поверхность трехмерного фрактала является негладкой, покрытой буграми и впадинами, словно бы изломанной (отсюда и название – fractus в переводе с латыни – «изломанный»).

В архитектуре на протяжении тысячелетий, со времен египетских пирамид, безраздельно царили принципы евклидовой геометрии. Формы зданий в большинстве своем контрастировали с природным окружением; повторяющиеся образы «идеальных» геометрических тел: кубов, пирамид, цилиндров и полушарий, – символизировали триумф человеческого разума и воли над косной и хаотической материей. Фрактальные элементы появлялись в архитектуре лишь в определенные эпохи; к примеру, сам Мандельброт отмечал «фрактальность» некоторых барочных зданий [1].

Эпоха модернизма очистила простые евклидовы формы сооружений от последних остатков декора и «ненужных усложнений», что наиболее ярко проявилось в архитектуре мастеров Баухауза – Вальтера Гропиуса и Людвига Мис ван дер Роэ. Они же свели функциональную программу проекта к четкому алгоритму, следуя которому, можно значительно упростить объемную структуру здания, в случае Мис ван дер Роэ – даже довести ее до предела минимализма (подобно тому, как Казимир Малевич дошел до предела упрощения живописного изображения в случае «Черного квадрата»): «универсальное пространство» стеклянного параллелепипеда, – дом Фарнсворт как пример в малом масштабе и Краун-Холл – в большом.

Гениальные первооткрыватели нового языка архитектуры, к сожалению, оставили после себя толпу подражателей и принципы современной массовой застройки (минимализм привлекателен в том числе и своей экономичностью, особенно при использовании сборных конструкций и дешевых материалов). Благодаря последним среда наших жилищ и городов изобилует гладкими поверхностями и прямыми углами, создающими «агрессивные визуальные поля» [2], повышающие и без того высокий уровень стресса у городских жителей.

Создать благоприятную среду обитания в городах, приближающуюся по своим качествам к природной среде, поможет применение фрактальной геометрии в архитектурно-дизайнерском проектировании. Пока что архитектурные фракталы встречаются очень редко и зачастую являются частью эсте-тической концепции, но не обусловлены функциональными требованиями. В качестве примера можно привести проекты Питера Эйзенмана [3]. В структуре здания Общежития студентов Массачусеттского технологического института по проекту Стивена Холла уже появляется попытка функционально обосновать применение фрактальной геометрии (конкретно – губки Менгера): малые ячейки соответствуют жилым единицам, более крупные – общественным пространствам. Среди наиболее новых примеров архитектурных фракталов – проекты Джона Бреварда (John Brevard) [4].

В дизайне интерьера фракталы пока еще почти не применяются. Единственным исключением можно назвать элементы декора: постеры, фотообои, 3D панели и прочие части отделки с фрактальными узорами. Надо отметить, что они приобретают все большую популярность, как на Западе, так и в нашей стране (фрактальным декорированием интерьеров, а также объектов промышленного дизайна занимается, в частности, Н. К. Трубочкина в Центре Фрактального Искусства МИЭМ НИУ ВШЭ) [5]. Фрактальные фрески, шпалеры и витражи проектируются с использованием специализированного программного обеспечения для генерации цветных изображений фракталов [6].

Что же касается фрактального формообразования в дизайне, в частности, мебели и оборудования, то здесь примеров очень немного. В частности, все тот же дизайнер John Brevard спроектировал Menger Chair (Стул Менгера) из нержавеющей стали с размерами 42" по высоте, 15,9" по длине и ширине. Дизайн стула, произведенного ограниченным тиражом, был вдохновлен губкой Менгера – фрактальным объектом, который имеет бесконечную площадь поверхности и не имеет объема [7].

Другому дизайнеру, Takeshi Miyakawa, принадлежит идея фрактальной тумбочки – Fractal 23. По словам автора, концепция данного объекта сложилась в ходе экспериментов «с использованием передних и задних (по-ложительных и отрицательных) пространств в кубе» [8]. Когда проектируется передняя часть куба, в зависимости от того, как разделяется

пространство внутри, остаются пустоты, доступ к которым осуществляется только сзади [8]. Завершенный объект имеет самоподобные элементы, как и большинство фракталов.

Дизайнеры из немецкого бюро WertelOberfell разработали фрактальную конструкцию стола Fractal.MGX, напечатанного на 3D принтере. Авторы проекта отмечают, что «Fractal.MGX является результатом исследований фрактальных структур роста, которые можно найти в природе, и которые могут быть описаны с помощью математических алгоритмов. По определению фрактал представляет собой фрагментированную геометрическую форму, которая может быть разделена на части, каждая из которых (по крайней мере приблизительно) копия целого уменьшенного размера, свойство, называемое самоподобием. Увлечение нас как дизайнеров заключается в выращивании и органическом характере объектов, а также в его структурированном и математическом качестве. Как по размеру, так и по сложности Fractal Table подталкивает производственный процесс к его пределам» [9].

Фрактальный стол изготовлен фирмой Materialise как единая деталь, напечатанная с использованием эпоксидной смолы. Древовидные стебли переходят во все более мелкие ветви, пока они не станут очень плотными к вершине, чтобы сформировать квазиповерхность. Структура начинается совершенно неорганизованной снизу и постепенно прогрессирует до тех пор, пока не закончится регулярной сеткой, таким образом, налицо переход от приблизительного фрактала к фракталу с точным самоподобием [9]. Для достижения такого результата использовались различные программы САПР, для моделирования как с помощью NURBS-кривых, так и из полигонов. Fractal.MGX – следующий шаг эволюции Фрактального Стола, который был представлен общественности на выставке в Милане 2008 года. Новый вари-ант стола в большей степени учитывает функциональные потребности, такие как устойчивость и удобство использования.

Большую известность получили также «инопланетные» колонны Ornamented Columns – работа Майкла Хансмайера, швейцарского архитектора и программиста, «который использовал алгоритмы и анализ процессов деления для создания новых форм с уникальным орнаментом» [10]. В качестве отправной точки была выбрана колонна дорического ордера, обработанная в 3D-редакторе, в результате чего была получена структура со специфическим узором. По словам Майкла Хансмайера, «Первоначальный прототип был сделан из картона и имел деревянное ядро. Новые прототипы имеют кражу ядра, поэтому они полностью нагружены. Поскольку новые прототипы изготовлены из ABS-пластика, их также можно использовать в наружной обстановке» [11].

Интересно, что все более популярным направлением становится

печать на 3D принтере моделей, экспортированных из программы Mandelbulb3D, которая позволяет работать с трехмерными фракталами (в интернете также доступны множество анимационных роликов, сделанных в этой программе; некоторые из них даже получили награды на фестивалях анимации). Пока что фотографии образцов не позволяют говорить о какой-либо функциональности, так как вышеупомянутая программа – просто средство генерации фракталов, а не автоматизированного проектирования.

Перспективам фрактального дизайна посвящены пока немногие исследования. В частности, Dr. Rania Mosaad Saad предлагает в своей статье варианты применения фрактальных форм в проектах мебели и декоративного оформления интерьера [12]. Эти объекты содержат образцы таких фракталов, как треугольник Серпинского, кривая Коха, Аполлониева сеть, различные спиральные структуры, а также самоподобные конструкции из параллелепипедов, напоминающие архитектоны Казимира Малевича. С другой сто-роны, группа ученых из Федеральной политехнической школы в Лозанне проводит эксперименты с фрактальными конструкциями: ветвистыми опора-ми и складчатыми оболочками [13].

В целом применение фрактальной геометрии в дизайне интерьера оправдано в качестве продолжения и развертывания пространственно-функциональной и конструктивной структуры здания. В противном случае роль фракталов может свестись к банальному декорированию. Отдельные фрактальные предметы мебели, вроде Fractal Table, выглядят чужеродными объектами в традиционной обстановке и не вписываются в большинство направлений в дизайне. Они требуют для себя новой архитектуры, основанной на других проектных принципах, нежели модернизм или постмодернизм, не говоря уже о классике. И базисом архитектурного дизайна будущего станет именно фрактальная геометрия, как связующее звено между миром природных форм и творений человека.

Следует отметить, что с функциональной точки зрения структура ис-кусственной среды обитания человека обладает свойством самоподобия: схема организации жилой ячейки с ее общесемейными, личными, коммуникационными и техническими пространствами подобна схеме жилого комплекса или даже города с их общественными и жилыми зонами, а также коммуникациями. Меняется масштаб, дифференцируются потоки и функциональные блоки, но структурная организация должна оставаться сходной, чтобы не терялась связность городской ткани. Автором данной статьи в течение нескольких лет разрабатываются экспериментальные проекты подобных масштабно-инвариантных структур застройки с использованием современных программных средств BIM-моделирования [14]. Планируется вовлечение в проектный процесс программ параметрического проектирования, имеющих преимущество

перед генераторами фракталов, которые не позволяют контролировать каждую стадию усложнения формы объекта. Фрактализацию среды можно довести до уровня деталей интерьера: стеллажных конструкций, систем освещения, встроенной мебели и т. д. Современные технологии позволяют изготавливать жилые ячейки с оборудованием на заводах, как автомобили, причем стандартизация коснется лишь отдельных функциональных модулей, но число их комбинаций будет стремиться к бесконечности. Жилая среда станет более индивидуализированной, без той монотонности, которая сейчас так угнетает психику человека при восприятии массовой застройки и типовых интерьеров со стандартной отделкой. Фрактальный дизайн сделает архитектуру более гуманной и открытой для совместного твор-чества людей.

Список литературы

1. *Мандельброт, Б.* Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. — М.: Ин-т компьютерных исследований, 2002. — 656 с.: ил.

2. Визуальная агрессия современного города // ECONET. URL: https://econet.ru/articles/178047-vizualnaya-agressiya-sovremennogo-goroda (дата обращения: 29.06.2018).

3. *Айрапетов, А. А.* Проблемы применения фрактальной теории в архитектуре / А. А. Айрапетов // Вопросы теории архитектуры: архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / под ред. И. А. Азизян. — М.: КомКнига, 2006. — С. 305-320.

4. *John Brevard.* Architecture: официальный сайт. URL: http://www.johnbrevard.com/architecture (дата обращения: 29.06.18).

5. *Трубочкина, Н. К.* Текстурирование малых и больших архитектурных форм фрактальными изображениями / Н. К. Трубочкина // Высшая школа экономики. URL: https://www.hse.ru/data/2017/02/01/1114173004/!!!!!_Fr_textur.pdf (дата обращения: 29.06.18).

6. *Трубочкина, Н. К.* Фрактальные исследования: от фрактальной живописи до промышленного дизайна / Н. К. Трубочкина // Nadin Design. URL: http://nadin.miem.edu.ru/article_001_01.html (дата обращения: 29.06.18).

7. *Brevard, J.* Menger Chair // John Brevard. URL: http://www.johnbrevard.com/catalog/product/view/id/620/s/menger-chair/category/14/ (дата обращения: 29.06.18).

8. Fractal 23 by Takeshi Miyakawa // Yatzer. URL: https://www.yatzer.com/fractal-23-takeshi-miyakawa (дата обращения: 29.06.18).

9. Fractal. MGX for MGX by Materialise // WertelOberfell. URL: http://www.werteloberfell.com/?project=fractal-mgx (дата обращения: 29.06.18).

10. *Лучко, А.* 13 объектов интерьера, вдохновлённых математикой // LOOK AT ME. URL: http://www.lookatme.ru/mag/live/inspiration-lists/212027-mathematical (дата обращения: 29.06.18)

11. Ornamented Columns by Michael Hansmeyer // Yatzer. URL: https://www.yatzer.com/Ornamented-Columns-by-Michael-Hansmeyer (дата обращения: 29.06.18).

12. Saad, R. M. Furniture design inspired from fractals // Faa-design. URL: http://www.journal.faa-design.com/pdf/6-4-saad.pdf (дата обращения: 29.06.18).

13. Buser, P. Fractal Geometry and its applications in the field of construction / Prof. P. Buser, Dr. E. Tosan, Prof. Y. Weinand // ÉCOLE POLYTECH-NIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE EPFL. URL: https://ibois.epfl.ch/webdav/site/ibois2/users/stotz/public/105c06_project_plan.pdf (дата обращения: 29.06.18).

14. *Лобанов, Е. Ю.* Применение фрактальной геометрии в дизайне среды и градостроительстве / Е. Ю. Лобанов // Время дизайна: мат-лы науч. конф. – СПб.: Санкт-Петербургский Союз дизайнеров, 2016. — С. 121-128.

УДК
378.147(72.092+719+72.012)
Е. Ю. Лобанов,
Е. П. Петрашень,
А. А. Толстова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна
Санкт-Петербургский
государственный университет,
Санкт-Петербургский
государственный университет

Итоги межвузовского конкурса «Концепция развития общественных пространств в селе Ильинско-Подомское»

В статье проводится сравнительный анализ методик проектирования в двух вузах: СПбГУПТД, Кафедра дизайна пространственной среды, и СПбГУ, Образовательная программа «Дизайн Среды». Методики, основанные на принципах индивидуального проектирования и проектирования в составе творческого коллектива, рассматриваются на примере проведения конкурса по дизайну среды. Сравнительные критерии: перспективность, актуальность и связь с контекстом в проектной части; эффективность освоения обучающимися новых компетенций и навыков с точки зрения дизайн-педагогики; синергия, как результат межвузовского взаимодействия.

Ключевые слова: дизайн архитектурной среды, конкурсное проектирование, малые поселения России, Архангельская область, Ильинско-Подомское.

Evgeny Yu. Lobanov,
Evgenya P. Petrashen,
Aleksandra A. Tolstova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg
state university of industrial
technologies and design,
Saint-Petersburg state
university,
Saint-Petersburg state
universit

Results of the interuniversity contest "The development concept of the public spaces in the village of Ilyinsko-Podomskoye"

The article compares the design methodology in two universities: SPSUITD, Department of Design of Spatial Environment, and SPSU, Educational Program "Environmental Design ". Methods of project development based on the principles of individual work and design in creative team are examined on the example of an environmental design contest project. Comparative criteria in project aspect: perspectives of project results for realization, relevance and connection with the context; in pedagogical aspect: training of competences and skills; in collaboration aspect: synergy, as a result of interuniversity interaction during the contest.

Keywords: design of architectural environment, design contest, small settlements in Russia, Arkhangelsk region, Ilyinsko-Podomskoye.

Ильинско-Подомское – село Вилегодского района, Архангельской области, в среднем течении реки Виледь [1]. Поселение является административным центром Вилегодского района; численность жителей села – около трёх с половиной тысяч человек. Первые упоминания в летописях о городище на этом месте датируются XIV веком. Главные объекты культурного наследия в селе – храм св. Ильи-Пророка (1789г.) и краеведческий музей, занимающий здания усадебного комплекса конца XIX века. На месте Ильинско-Подомского городища XV века, в 2018г. начались работы по реализации проекта «Парка поколений». По замыслу организаторов, это позволит подчеркнуть уникальность и самобытность Вилегодского района, увеличит интерес молодежи к истории родного края. В контексте работы над созданием парка и было принято решение о проведении конкурса студенческих проектов под патронажем Санкт-Петербургского Союза дизайнеров.

С другой стороны, одной из актуальных задач развития села является уменьшение оттока населения в соседние города. В качестве важного средства решения данной задачи рассматривается создание развитой социальной инфраструктуры и благоустроенных общественных пространств в центральной части села и на прибрежных территориях реки Виледь.

Проблемы организации общественных пространств в поселении связаны и с рядом неблагоприятных факторов: через село проходит транспортная магистраль, соединяющая города Котлас и Сыктывкар, с интенсивным потоком личного и грузового транспорта, которая на некоторых участках представляет повышенную опасность для пешеходов; центральная часть села, в особенности, территория вокруг площади Ленина, представляет со-

бой хаотичную застройку из разнородных зданий, не имеющих художественной ценности и не формирующих единую гармоничную среду; большое количество ветхого жилья подлежит расселению.

Таким образом, целью межвузовского конкурса «Концепция развития общественных пространств в селе Ильинско-Подомское», организованного при поддержке Администрации МО «Вилегодский муниципальный район» и Фонда имени Захаровых «ИСТОКИ», стало создание концепции рационального размещения объектов культуры, спорта и отдыха, отвечающих социальному запросу местного сообщества, а главное, ландшафтного формирования территории. В рамках Программы «Межвузовские региональные комплексные проектные практики» Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, в конкурсе приняли участие студенты двух ВУЗов, Санкт-Петербургского государственного университета и Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. В процессе работы было организовано дистанционное взаимодействие с организаторами и инициаторами конкурса, что частично компенсировало невозможность предпроектного натурного обследования территории проектирования. Выезд в Архангельскую область и презентация студенческих работ администрации и местному населению были запланированы на период летних практик. Это стало возможным в рамках муниципальной программы, которая «определяет комплекс мероприятий, направленных на обеспечение единых подходов и приоритетов формирования комфортной и современной городской среды на территории МО «Ильинское»» [4, с. 3]. Таким образом, «организаторами конкурса была создана мотивация к практическому использованию дизайн-идей, их воплощению» [3, с. 194].

По результатам презентации проектов[1], можно провести сравнительный анализ методик проектирования: индивидуального, использованного студентами кафедры дизайна пространственной среды СПбГУПТД, и группового, применённого коллективом образовательной программы «Дизайн среды» СПбГУ.

В настоящий момент конкурсное проектирование является одной из наиболее популярных инновационных методик обучения по направлениям «Дизайн среды» и «Архитектура». Конкурсы рассматриваются как «новая форма преподавания архитектурно-дизайнерского проектирования, разъяснения и изучения многих профессиональных вопросов этой основной учебной дисциплины при решении конкретной практической проектной задачи в коллективе единомышленников, состоящих из студентов и преподавателей» [2, с. 103].

---

[1] Презентация состоялась 2 июля 2018 г., о чём написала на своей страничке Вилегодская районная газета "Знамя труда" 3 июля 2018 в 10:27
https://vk.com/im?sel=224577490&w=wall-149476709_1734%2F5afa887305d67028c9

Основой проектной методики программы бакалавриата кафедры дизайна пространственной среды Института дизайна пространственной среды СПбГУПТД является индивидуальное проектирование студентами отдельных объектов в контексте городского или сельского поселения. Коллективное проектирование в ИДПС применяется уже на уровне магистратуры (в частности, все магистерские дипломные проекты в 2018 г. были выполнены в малых группах).

На 2 курсе бакалавриата ускоренной формы обучения (для студентов со средним профессиональным образованием) традиционно выполняются проекты малоэтажных жилых комплексов, а также небольших общественных центров. Помимо этого, в течение семестра даются одна или две клаузуры на проектирование интерьеров квартир и маленьких торговых пространств. Основным критерием оценки проектов при этом является связь проектного решения с функциональным назначением объекта и особенностями сложившейся планировочной ситуации.

Необходимо было связать задачи конкурса с особенностями учебного плана, что определило специфику отдельных тем (малоэтажные жилые комплексы, гостиница, научно-образовательный центр). Кроме того, поскольку к работе над конкурсными проектами были привлечены студенты, большинство из которых имеют диплом СПО по профилю «Дизайн ландшафта», в каждом проекте, независимо от основной темы, удалось уделить внимание и окружающему ландшафту. В ходе работы над проектами для Ильинско-Подомского проводились коллективные обсуждения генерального плана развития территории поселения; использовались методы «мозгового штурма», «преобразования», «вживания в роль»[1] для выработки единой дизайн-концепции с использованием информации об участках, предоставленной организаторами, а также найденной в других источниках.

После завершения формирования общей концепции планирования территории, каждый из участников приступил к работе над индивидуальным проектом. Студентам была поставлена задача максимально эффективно решить выявленные в ходе дистанционного исследования территории проблемы. Во время промежуточных просмотров и консультаций проектные решения корректировались, но с обязательным сохранением изначальной авторской идеи (которая также оценивалась). Таким образом обозначилось тематическое разделение: в ряде проектов приоритетным стало объемное проектирование, а в других – ландшафтное.

На конкурс были представлены планшеты формата 1х1,4 м, альбомы, электронные презентации и видеоролики по каждому проекту, а также

---

[1] Основы теории и методологии проектирования [Электронный ресурс]: методические указания / Сост. Лобанов Е. Ю. — СПб.: СПГУТД, 2015.— 31 с.— Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=2727, по паролю.

общая пояснительная записка. По итогам защиты проектов, следует отметить, что каждый из участников конкурса от СПбГУПТД показал готовность обосновывать собственные проектные решения, использовать информационные технологии для создания проектной документации, применять различные подходы к решению проектных задач и т. д.

В СПбГУ проект разрабатывался группой магистрантов первого курса в рамках дисциплины «Теория и практика дизайн-проектирования», основной целью которой является формирование у студентов навыков применения комплексного подхода при создании «современной, способной к само поддержанию и развитию, целостной, эстетичной и гармоничной среды в соответствии с запросом общества и существующей нормативной базой, а также развитие чувства социальной ответственности у студента как молодого дизайнера среды».[1] При этом, в рабочей программе учебной дисциплины указаны лишь укрупненные темы проектирования в 1 и 2 семестре обучения, что позволяет выбирать конкретное задание, исходя из актуальных приоритетов исследовательской деятельности коллектива преподавателей программы, заявок от работодателей, объявленных конкурсов или запросов СПбГУ, как крупного развивающегося средового комплекса.

Тематикой практического учебного блока во втором семестре программы была трансформация сложившейся среды, например, неорганизованных ландшафтных объектов, буферных, депрессивных и бывших складских территорий, в современные рекреационные и общественные пространства. Именно в этот учебный блок и был интегрирован конкурсный проект, а Санкт-Петербургский Союз дизайнеров участвовал в реализации курса в качестве внешнего работодателя, что также предусмотрено методикой.

Этапы работы совмещали в себе как учебный раздел: установочный семинар, рабочий семинар, клаузура, фор-эскиз, подача; так и конкурсный раздел: подготовка материалов проектирования для предоставления работодателю и на конкурс. Выезд в Архангельскую область для презентации проекта, проведения выставки и обсуждения стратегии развития территории был организован за рамками учебного процесса, как экспедиция под эгидой Союза дизайнеров, что позволило выявить наиболее мотивированных и инициативных участников проекта.

Методика дизайн-проектирования в программе магистратуры состоит из чередования индивидуальной деятельности студента и деятельности группы, как творческого коллектива. При этом, распределение работы на разных этапах происходит по-разному. Так, при получении конкурсного задания в Санкт-Петербургском Союзе дизайнеров состоялся брифинг – сов-

---

[1] РПУД «Теория и практика дизайн-проектирования» О.И. Парьева, Е.П. Петрашень, А.А. Толстова, 2016г., в составе компетентностно-ориентированного учебного плана 16/5592/1

местное обсуждение перспективности предложенного объекта и его значимости для типологического разнообразия средовых ситуаций в учебном проектировании – в котором приняли участие как магистранты, так и преподаватели. Сомнения, которые появились в начале знакомства с материалом, в связи с локальностью конкурсной задачи и непривычностью средового контекста, полностью рассеялись в результате обсуждения. Это стало возможным, так как «вследствие включения в традиционную учебную идеологию принципа диалога и проблемной ориентации запускаются процессы саморазвития, самореализации и самообучения студента» [5, с. 287].

Получив исчерпывающие ответы на свои вопросы и заряд творческой энергии, студенты приступили к разработке теоретического обоснования проектного предложения. В рамках рабочего семинара, каждый обучающийся представил небольшой доклад по своему разделу исследования. Были затронуты следующие аспекты: культурологический, природно-экологический, архитектурно-пространственный, духовно-просветительский, экономический. Кроме того, были рассмотрены инновации, связанные с освоением северных территорий. Это позволило в короткие сроки достаточно глубоко изучить ситуацию, так как при дальнейшей работе собранные материалы были полностью доступны для анализа всей группе.

Затем, на этапе «клаузуры», каждый студент предлагал свою дизайн-концепцию, основанную на сценарном и технологическом аспекте организации территории и архитектурно-художественную концепцию, основанную на поиске эмоционального образа пространства. Организационно, клаузура проходила как защита идей с обсуждением и сравнением концепций. В результате, был выработан единый сценарий организации пространства, определены границы проектирования и динамика развития художественного образа. Главной задачей следующего этапа стала разработка концепции функционального зонирования и нового сценария развития территории с учетом создания системы рекреационной деятельности нового качества.

Подготовка к этапу «фор-эскиз» снова проводилась студентами индивидуально. Каждый разрабатывал свой фрагмент проекта в русле единой концепции развития территории, выполнял проектное зонирование, генплан и эскизную визуализацию. На общем семинаре – презентации были выявлены все «несогласованности» локальных узлов и сформированы малые группы, исходя из принципа территориальной целостности проектных фрагментов. Так, три человека совместно продолжили разрабатывать центральную часть поселения, три человека парковую и береговую зону с примыкающим к ним участком церкви. Индивидуально работа была продолжена только по краеведческому музею и фрагменту жилого квартала, не имеющим ярко выраженных связей с центром поселения. Принципиально важным решением явилось выделение разработки теоретического обоснования и концеп-

ции, а также координации всех разделов проекта в отдельную задачу, которая была поручена одному из членов коллектива. Без этого проект не смог бы выйти на уровень предложения стратегии развития территории, что было нашей сверхзадачей, усложнившей конкурсное задание, но стал бы просто вариантом благоустройства поселения.

Следующий этап – «эскиз», включал в себя презентацию проекта в присутствии организаторов конкурса и преподавателей программы, не участвовавших в руководстве проектом, что обеспечило наличие «взгляда со стороны» для уточнения формы подачи материала. На этом этапе был окончательно определён состав и объем подачи, распределена работа, исходя из уровня технической подготовки студентов, для того чтобы проект вышел на максимально возможный уровень качества исполнения. Предполагалось, что визуализацию, чертежи, сценарное решение, ролик, графическое оформление будут выполнять студенты, обладающие соответствующими навыками в наибольшей мере, так как опыт предыдущих лет показал, что это самый эффективный способ достижения конкурентоспособного результата, учитывая неравномерность навыков у студентов магистратуры, некоторые из которых имели иные профили подготовки на уровне бакалавриата. Важно отметить, что при такой методике, новые навыки студент совершенствует в меньшей степени, так как использует свои имеющиеся сильные стороны. Это хорошо для конечного результата, но не всегда выгодно для магистранта. Поэтому, в течение первого года обучения в магистратуре индивидуальные проекты и работы в составе творческого коллектива чередуются, чтобы обеспечить формирование комплекса профессиональных навыков у всех студентов.

В итоге, помимо классического состава подачи, представленного на планшетах 1х1,4м, для презентации на конкурс были подготовлены: альбом и электронная презентация всей исследовательской и проектной работы, в том числе – в форме видеофильма, теоретическое обоснование проектного предложения с включением пояснительных записок по всем участкам проектирования, информационный буклет с аннотацией проекта, электронный диск, содержащий все презентационные материалы.

Таким образом, включение конкурсного проектирования в учебный процесс, независимо от использованной методики, это:

- проектная работа с реальными объектами;
- высокая степень вовлеченности студента в проект;
- знакомство с профессиональными проектными и исследовательскими материалами, имеющими отношение к объекту проектирования;
- ответственный поиск технологических и дизайнерских решений в мировой практике реального проектирования;
- работа в условиях жестких сроков и организационных условий подачи материалов на конкурс;

– дополнительная мотивация студентов в виде дипломов и премий;

– возможность формирования собственного портфолио реальных объектов проектирования во время учебного процесса;

– потенциальная возможность продолжить работу над проектом по окончании конкурса в рамках реального проектирования;

– привлечение консультантов и экспертов в процессе работы над конкурсным проектом;

– участие в формировании бренда образовательной программы и учебного заведения.

Выявленные особенности результатов при применении методики индивидуального проектирования и работы в составе проектной группы:

- **С точки зрения перспективности, актуальности и связи с контекстом в проектной части,** можно отметить, что при индивидуальном проектировании возникает «веер» идей, позволяющий рассматривать различные сценарии развития территории. Не будучи связаны задачами создания целостной глобальной концепции, студенты смелее предлагают нестандартные решения, в некоторых случаях – более детальную проработку планировочных решений отдельных объектов, а в иных, иногда выходя за рамки контекста, формулируют предложения, способные изменить этот контекст, подняв его на совершенно новый уровень. Проектирование в составе группы позволяет глубже изучить существующую ситуацию, точнее учесть её современное состояние и сформировать целостный и комплексный сценарий развития пространства в русле единой стратегии, однако препятствует развитию смелых и ярких авторских решений, противоречащих выбранной общей идее.
- **С точки зрения дизайн-педагогики, а именно, освоения обучающимися новых компетенций и навыков,** при индивидуальном проектировании, студент учится нести полноту ответственности за результат своей работы, обосновывать свои проектные решения и представлять работу в законченном виде, качественно оформлять проектную документацию. При проектировании в составе группы, приобретаются навыки работы в составе творческого коллектива с учетом индивидуальной и коллективной ответственности за результат, используются синергия и креативные методики, применяемые в процессе коллективного взаимодействия.
- **С точки зрения эффекта синергии в части межвузовского взаимодействия,** финальная стадия конкурса с защитой проектов перед администрацией и местными жителями позволила учащимся познакомиться с новыми проектными идеями и подходами к теме, технологиями презентации и оформления проекта на примере другого

учебного заведения, а также услышать молодых коллег и профессионалов о своей работе, получить «обратную связь» от жителей и администрации.

Таким образом, в результате проведения конкурса дизайна среды, село Ильинско-Подомское получило важный импульс для своего развития и повышения привлекательности для жизни, в виде веера идей и примера целостной стратегии развития территории. Студенты и преподаватели двух ВУЗов получили опыт реального взаимодействия с четырьмя уровнями пользователей объекта проектирования, в лице администрации, жителей, представителей профессионального сообщества и бизнеса, а также приобрели опыт работы с непривычным контекстом сельской среды. Кроме того, были наглядно продемонстрированы различные подходы к поставленным задачам, с их преимуществами и недостатками, что обогатило не только опыт студентов-участников, но и преподавателей, подтвердив важность чередования методик индивидуального и группового проектирования во время обучения дизайнеров среды. Данные результаты, несомненно, следует рассматривать как весьма положительные.

В завершение, хочется выразить благодарность Санкт-Петербургскому Союзу дизайнеров, лично А.В. Тимофееву, Администрации МО «Вилегодский муниципальный район» и Фонду имени Захаровых «ИСТОКИ» за организацию и поддержку проекта, ставшего незабываемым опытом для всех участников.

Список литературы

1. Генплан МО «Ильинское» // Администрация МО «Вилегодский район»: официальный сайт. URL: Генплан МО «Ильинское» // Администрация МО «Вилегодский район»: официальный сайт. URL: https://виледь.рф/regulatory/territorialnoe-planirovanie/GP_MO_Ilinskoe/index.php (дата обращения: 30.06.2018).

2. *Ильвицкая, С. В.* Опыт конкурсного проектирования в контексте творческого образования архитектора-дизайнера / С. В. Ильвицкая // Вестник РМАТ. — 2014. — № 4. — С. 102-106.

3. *Коркин, А. Ю.* Конкурсное проектирование как инновационная форма обучения студентов-дизайнеров / А. Ю. Коркин, В. А. Курочкин // Филологические науки: вопросы теории и практики. — 2016. — № 7 (61), ч. 3. — С. 190-194.

4. Формирование современной городской среды на территории МО «Ильинское» на 2018-2022 годы // Постановление №103. Об утверждении муниципальной программы муниципального образования «Ильинское». URL: http://мо-ильинское.рф/dokumenty/formirovanie-sovremennoy-gorodskoy-sredy/ (дата обращения: 22.06.2018).

5. *Ярмош, Т. С.* Методология и технология конкурсного проектирования / Т. С. Ярмош // Социокультурные процессы в условиях глобализации: вызовы современности: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. — Белгород: БГТУ, 2017. — С. 285-287.

УДК 721.012
В. Г. Темнов,
Л. А. Гребенникова
Санкт-Петербург, Россия
Петербургский
государственный
университет путей сообщения
Императора Александра I
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Конструктивная аппроксимация архитектурно-функциональных пространств в дизайне среды обитания

Геометрические формы и структуры, поученные на основе ряда Фибоначчи, динамических прямоугольников Хэмбиджа, модулора Ле Корбюзье, золотых пропорций и т.д. являются основным инструментарием в получении архитектурно- функциональных пространств в дизайне среды обитания. Геометрические формы и структуры позволяют априорно определять и изменять направление действия внешних сил на несущие конструктивные системы объектов среды обитания. Это даёт возможность не только аппроксимировать архитектурно- функциональное пространство объекта строительства различными несущими и ограждающими конструкциями с минимальными энергетическими затратами, но и успешно решать проблемы стилеобразования в дизайне среды обитания.

Ключевые слова: архитектурно-функциональное пространство, среда обитания, конструкции бионического типа, система автоматизированного проектирования, бионический стиль, напряжённо-деформированное состояние (НДС), математические методы оптимизации.

Vladimir G. Temnov,
Larisa A. Grebennikova
Saint-Petersburg state
transport university of Emperor
Alexander I
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Constructive approximation and functional architectural spaces in the design environment

Geometric shapes and structures pocenie based on the Fibonacci sequence, dynamic rectangles Hambidge, Modulor Le Corbusier, Golden proportions, etc. are the main tools in obtaining functional architectural spaces in the design environment. Geometric shapes and structures enable to determine beforehand and to change the direction of the external force on the load-bearing structural system of objects in the environment. This gives you the opportunity not only to approximate the functional architectural space of the construction of the various bearing and enclosing structures with minimal energy consumption, but also successfully solve the problems of style formation in design of the environment.

Keywords: functional architectural space, environment, designs of bionic type, computer-aided design, bionic style, stress-strain state (SSS, mathematical methods of optimization.

Становление и бытиё человека на планете Земля определяются естественной или искусственной средой обитания, первоосновой которой являются архитектурно-функциональные пространства с их многообразием форм и структур [1].

Под этими пространствами понимаются пространства, вмещающие людей, технологическое оборудование, предметы средового наполнения, которые обеспечивают протекание в них процессов физической и духовной человеческой жизнедеятельности.

1. Формы архитектурно-функциональных пространств

Архитектурно-функциональные пространства основаны на измерении в прямоугольной системе координат и представлении в виде геометрических трёхмерных форм.

С позиции Эвклидовой геометрии эти пространства могут иметь сферическую, кубическую, параболическую или иные формы, получаемые на основе их комбинаций.

Причём формы архитектурно-функциональных пространств могут быть образованы односторонними или двухсторонними поверхностями.

При этом форма и структура архитектурно-функционального пространства должны выбираться из соображений практичности (*пользы и прочности*), комфорта и художественно-эстетического качества, с позиции дизайнерского стиля.

Формируя архитектурно-функциональное пространство, инженер, архитектор и дизайнер не должны осуществлять простое арифметическое сложение полезности, прочности и красоты, а обязаны учитывать упомяну-

тые факторы, влияющие на форму и структуру пространства на основе *социального, экологического, эстетического осмысления, с учётом ресурсосбережения.*

Реальное возникновение и дальнейшее существование пространства среды обитания непосредственно связано с его материализацией несущими и ограждающими строительными конструкциями, которые не только выделяют и организуют это пространство, а в сочетании с ним определяют художественный образ создаваемого объекта среды обитания[2].

Однако следует отметить, что объём ***архитектурного пространства*** среды обитания определяется не только ***качественно: его формой и структурой***, но и ***количественно:*** метрическими соотношениями между геометрическими параметрами самого пространства: длиной ***l,*** шириной ***b,*** высотой ***h.***

При формировании пространств практическое применение находят особенно такие способы построения как ряды Фибоначчи, динамические прямоугольники Хэмбиджа, модулор Ле Корбюзье, а также «Золотая пропорция».

Золотая пропорция, это когда одна часть относится к другой, как всё целое к большей части.

Архитектурно-функциональные пространства, образованные с учётом з*олотой пропорции*, с позиции Эвклидовой геометрии могут быть представлены в виде трёхмерной модели в прямоугольной (декартовой), цилиндрической или сферической системах координат [3].

Планировочные структуры утилитарных пространств строительных объектов, создаваемые в *золотых пропорциях*, могут быть линейными, плоскими, объёмными.

При этом числа *золотой пропорции* φ для линейных, плоских и объёмных утилитарных пространств могут быть получены из решения уравнения баланса для единичного гиперкуба [4].

Следует отметить, что способы упорядочения пространств, базирующиеся на *золотых пропорциях,* позволяют формировать архитектурно-функциональные пространства в согласии с пропорциями человеческого тела и тем самым получать строительные объекты среды обитания с антропоморфическими соотношениями.

В этом случае особенно эффективно использовать тектонические конструктивные системы бионического типа, достигая тем самым гармонии человека с живой природой [5].

В результате гармонизации взаимосвязи архитектуры и природной среды выработался бионический стиль, который стал одним из определяющих и в дизайне объектов седы обитания.

2. Силовое моделирование утилитарных пространств

Каждому архитектурно-функциональному пространству будущего строительного объекта соответствует своё распределение силовых воздействий: внешних сил и внутренних усилий (напряжений).

Для нахождения искомых усилий, достаточно предварительно материализовать это пространство условной несущей конструктивной системой, составить её расчётную схему и определить напряжённо-деформированное состояние (НДС).

Несущие конструктивные системы представляют основу, остов объекта среды обитания.

Что же касается технических решений конструкций, определяющих объём, а точнее их массу, то количественно они зависят от степени необходимой материализации формы и структуры создаваемого архитектурно-функционального пространства, а качественно определяются их несущей (прочностью, жёсткостью и устойчивостью) и ограждающей (тепло-, звуко- и влагозащитной) способностями.

В качестве предварительной количественной оценки массы конструкции необходимой для материализации создаваемого архитектурного пространства успешно используется критерий эффективности, представляющий отношение массы конструктивной системы к объёму материализуемого пространства.

Нахождение рациональной величины массы, обеспечивающей качество конструкции, определяемое её несущей и ограждающей способностями, возможно на основе решения задач оптимизации конструктивных систем по стоимости или энергозатратам.

При этом должны выполняться:

-условия статического равновесия конструктивной системы;

-условия прочности и устойчивости конструктивной системы;

-условия, обеспечивающие теплоизоляцию конструктивной системы;

-условия, обеспечивающие звукоизоляцию конструктивной системы;

-условия, обеспечивающие влагозащиту конструктивной системы и так далее.

Решение задач оптимизации конструктивных систем успешно осуществляется математическими и программными средствами САПР.

Таким образом, создание конструктивных систем на основе законов строительной механики и строительной физики открывает неограниченные возможности в выборе форм и структур архитектурно-функционального пространства.

При этом конструктивные системы могут не только выполнять несущую, ограждающую роль или ту и другую, а сами являться формо-, структурообразующей основой, эстетическим средством при разработке архитектурного облика и дизайна объекта среды обитания.

Именно несущие и ограждающие строительные конструкции, выполненные из современных (алюминиевых, магниевых, титановых сплавов, полимеров, металлопластика и др.) и усовершенствованных традиционных материалов (стали, дерева, бетона, стекла и др.), расширяют творческие возможности как при выборе эстетической концепции, так и при создании художественного образа объекта среды обитания.

3. Методология макетирования и компьютерного проектирования форм и структур архитектурно-функциональных пространств.

Особенно новые возможности открылись при макетировании и компьютерном проектировании архитектурно-функциональных пространств средовых объектов. В этом случае появились возможности в диалоговом режиме зрительно осуществлять творческий поиск от интуитивных воспроизведений архетипов [< гр. *archë* начало + *typos* образ] до получения геометрических форм, структур утилитарного пространства.

При таком подходе появляется возможность за разумное время разработать достаточное количество вариантов для дальнейшего выбора рационального конструктивного решения объекта среды обитания с позиции функциональности, материалоёмкости, экологии, эстетического облика и энергозатрат [6].

Особенно неограниченные возможности конструирования архитектурно- функциональных пространств открываются перед проектировщиками при применении методологии архитектора Ф. Гери [7], объединяющей процессы эскизного поиска художественного образа с разработкой макета средового объекта и последующим компьютерным конструированием последнего.

Согласно этой методологии предварительно выполняются макеты из бумаги, картона, пластика или могут быть вылеплены из глины, пластилина, воска и других материалов.

Далее на основе трёхмерной модели, являющейся точной копией макета осуществляется компьютерное конструирование архитектурно-функционального пространства средового объекта.

Для этого предварительно делаются цифровым фотоаппаратом снимки макета с различных ракурсов, на основе которых в компьютере создаётся точная геометрическая модель выбранного художественного образа, которая в дальнейшем корректируется, изменяется в соответствии с нормативными требованиями, предъявляемыми к пространству и конструкциям реального средового объекта.

Разработка конструктивных вариантов средового объектов с позиции его функционального назначения, конструктивно-композиционных решений и эстетического облика в настоящее время успешно осуществляется на базе применяемых в практике проектирования современных программных комплексов, а также современных программных средств САПР.

Заключение

Основным инструментарием в практике построения архитектурно-функциональных пространств в дизайне среды обитания в настоящее время являются ряды Фибоначчи, динамические прямоугольников Хэмбиджа, модулор Ле Корбюзье, золотые пропорции, а также тектонические конструктивные системы бионического типа.

Этот инструментарий позволяет не только аппроксимировать архитектурно-функциональные пространства различными несущими и ограждающими конструкциями с минимальными энергетическими затратами, но и успешно решать проблемы стилеобразования в дизайне среды обитания.

Список литературы

1. Темнов, В. Г. Принятие конструктивных решений при проектировании искусственной среды обитания / В. Г. Темнов // Актуальные вопросы совершенствования системы высшего профессионального образования: сб. науч. трудов. — СПб.: Невский институт управления и дизайна, 2010. — № 2. — С. 183-191.

2. Новейшая архитектура / под ред. Филипа Ходидьо; пер. с англ. А. М. Ведюшкина. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 192 с.: ил.

3. Темнов, В. Г. Архитектурно-конструктивное моделирование строительных объектов среды обитания средствами САПР / В. Г. Темнов // Вестник гражданских нженеров. — 2015. — №3 (50). — С. 92-100.

4. Васильков, Г. В. Теория адаптивной эволюции механических систем / Г. В. Васильков. — Ростов-на-Дону: Терра-Принт, 2007. — 248 с.

5. Темнов, В. Г. Тектонические конструктивные системы бионического типа в дизайне среды обитания / В. Г. Темнов, Л. А. Гребенникова // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика: мат-лы 1-ой Междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, 14-15 октября 2016 г.: в 2 ч. — СПб.: СПбГУПТД, 2016. — Часть 1. — С. 25-30.

6. Орлов, П. И. Основы конструирования: справочно-методическое пособие / П. И. Орлов. — М.: Машиностроение, 1988. — 560 с.: ил.

7. Туркатенко, М. Н. Архитектура в эпоху высоких технологий / М. Н. Туркатенко // Кровли. — 2010. — № 2.

УДК 745/749:378.147
Е. И. Серкова
С. Е. Саланкова
Брянск, Россия
Брянский государственный
университет
имени академика
И. Г. Петровского

Опыт применения современных образовательных технологий в ходе подготовки бакалавров направления профессиональное обучение (профиль «ДПИ и дизайн»)

Художественная подготовка является базовой составляющей в образовании дизайнера. Она оказывает значительное влияние на профессиональную деятельность будущего бакалавра. Важно правильно выбрать образовательные технологии, соответствующие формированию профессиональных компетенций. Важной задачей в подготовке будущих педагогов-дизайнеров является сохранение баланса между обучением художественным навыкам и выработкой навыков проектной деятельности.

Ключевые слова: художественная подготовка, компетенции, технологии, проектная деятельность, обучение.

Evgenia I. Serkova
Svetlana E. Solankowa
Bryansk, Russia,
Bryansk state university of
academic I. G. Petrovsky

Experience in the use of modern educational technologies in the training of bachelors of vocational training (profile "DPI and design»)

Artistic training is a basic component in the education of the designer. It has a significant impact on the professional activities of the future bachelor. It is important to choose the appropriate educational technologies, the formation of professional competencies. An important task in the training of future teachers-designers is to maintain a balance between the training of artistic skills and the development of skills of project activities.

Keywords: art training, competences, technologies, project activity, training.

В условиях преобразования системы высшего образования приходиться находить оптимальное соотношение между традиционными приемами и средствами обучения и новыми подходами и требованиями. Художественная подготовка является базовой составляющей в образовании дизайнера. Она оказывает значительное влияние на профессиональную деятельность будущего бакалавра по направлению «Профессиональное обучение (по отраслям), профиль ДПИ и дизайн».

Важной задачей в подготовке будущих педагогов-дизайнеров является обучение художественным навыкам, то есть навыкам работы с художественными средствами и материалами, используемыми в будущей профессиональной проектной деятельности. Поэтому важно сохранение баланса между обучением художественным навыкам и выработкой навыков проектной деятельности.

Для реализации поставленной задачи используются различные приемы и технологии. Это отражено в научных темах кафедры: «Исследование творческой деятельности студентов Брянского государственного университета в области художественного образования (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, дизайн-проектирование). Выполнение творческих проектов. Выставочная деятельность и международные связи» и «Исследование влияния использования интерактивных средств обучения в процессе формирования у бакалавров направлений «Педагогическое образование» (профиль «Изобразительное искусство») и «Профессиональное обучение» (профиль «Декоративно-прикладное искусство и дизайн») профессиональных компетенций».

В рамках заявленных тем преподаватели ведут работу по использованию различных современных и интерактивных технологий на занятиях. Важно правильно выбрать образовательные технологии, соответствующие формированию профессиональных компетенций. Лекцию – визуализацию применяют все преподаватели кафедры. На лекции такого типа студент учится преобразовывать устную и письменную информацию в визуальные представления, выделяя при этом наиболее важные и существенные моменты. При этом лектор активно использует рисунки, схемы, чертежи, фильмы и т. п., к подготовке материалов привлекаются и сами студенты. Проведение лекции сводится к логическому развернутому комментированию преподавателем подготовленных наглядных материалов. Данный тип лекции используется преподавателями, когда нужно ввести студентов в новый раздел или тему или дисциплину. Ее используют при проведении занятий по таким дисциплинам, как «Начертательная геометрия», «Перспектива», «Общее материаловедение», «Художественная обработка древесины», «Роспись по ткани», «Дизайн интерьера» и др.

Преподавателем Бычковой Н.В. (к.п.н., доцент) активно используется лекция-консультация, при которой до 50% времени отводится для ответов на вопросы студентов. При изучении дисциплины «Основы научных исследований» преподаватель использует возможности учебного предмета для подготовки студентами ВКР. На занятиях преподаватель отвечает на вопросы студентов, имеющие непосредственное отношения к выполнению выпускной квалификационной работы.

Большие возможности для преподавания дисциплин художественного цикла несет в себе проблемная лекция. Проблемную лекцию на занятиях применяет Резникова О. И. при изучении дисциплины «Мировая художественная культура и искусство». В проблемной лекции преподаватель иллюстрирует какую-либо художественную проблему (например, зарождение художественного направления, проблемы исторического периода или особенности творчества того или иного художника) или практическую проблему. Рассуждая, лектор публично демонстрирует процесс решения мыслительной задачи.

Традиционными для кафедры являются конференции (вводные и заключительные по производственной и учебной практикам), на которых обсуждаются инновационные технологии образования, способы оценки результатов обучения, новые образовательные стандарты, новые дизайн-технологии.

Так, производственная практика (по получению первичных профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности (технологическая) является обязательной и представляет собой вид учебных занятий, непосредственно ориентированных на профессионально-практическую подготовку обучающихся по декоративно-прикладному искусству и дизайну. Освоение производственной практики ориентирует бакалавров на работу в организациях среднего профессионального образования и готовит к образовательно-проектировочной деятельности. В ходе практики решаются задачи проектной деятельности. В рамках технологической практики студенты выполняют несколько работ. Выполненные проекты оформляются особым образом:

- первая работа – предмет интерьера, выполненный в технике «декупаж» – должен быть упакован в прозрачный пакет с застежкой и подписан. Для этого изготовляется этикетка со следующими данными: фамилия, имя студента, курс и направление подготовки, материалы, год;

- вторая работа – игрушка в технике «фелтинг» – упакована в прозрачный пакет с застежкой и подписана. Так же изготавливается этикетка;

- третья работа – аксессуар в технике вязания – упакована в прозрачный пакет с застежкой и этикеткой.

Модуль «Живопись» включает ряд дисциплин, которые направлены на формирование профессиональных компетенций. Для успешного освоения этого модуля используются в основном традиционные технологии учебной деятельности, такие как лабораторные и практические работы. В

подготовке дизайнера интерьера особое место занимает предмет «Живопись натюрморта и интерьера». Цель освоения дисциплины заключается в формировании у будущего бакалавра знаний, умений и навыков по живописному изображению натюрморта и интерьера. Для достижения поставленной цели в процессе обучения должны быть решены следующие задачи:

– формирование понимания роли фундаментальной живописной подготовки в усвоении последующих дисциплин и в их дальнейшей профессиональной деятельности;

– составление представления об основных принципах живописного изображения;

– ознакомление с основными методами и приемами натурной живописи;

– изучение свойств живописных материалов.

Дисциплина «Живопись натюрморта и интерьера» является обязательной дисциплиной вариативной части. Изложение материалов курса основано на знаниях, полученных студентами в процессе изучения школьного курса «Изобразительное искусство».

Дисциплина «Живопись натюрморта и интерьера» призвана способствовать развитию у обучаемых основ художественного мышления, расширить и углубить знания в области изобразительного искусства, привить навыки в работе над композицией. Дисциплина «Живопись натюрморта и интерьера» служит основой для изучения дисциплин «Изображение головы средствами живописи», «Живописное изображение фигуры человека», «Основы декоративно-прикладного искусства и дизайна», «Орнамент», «Дизайн интерьера».

Для формирования профессиональных компетенций на занятиях у студентов применятся метод проектов, который включает не только работу исследовательского характера, но и поиск, обработку данных по теоретической и практической проблеме. Даются реальные практические, а не абстрактные задания.

Занятия с использованием метода творческих проектов формируют у студентов способность к развитию творческого восприятия, самостоятельного мышления, учат их творчески и с любовью подходить к решению проблем; развивают патриотические качества личности и технологические компетенции работы с графическими двумерными редакторами; расширяют общий кругозор [1].

На занятиях по курсу «Компьютерная графика» метод проектов используется в ходе закрепления знаний по разным разделам курса и является механизмом развития метадеятельности. Работая над творческими проектами, студенты формируют понятия, подбирают факты, выдвигают идеи. Работая над проектом, у студентов вырабатывается привычка мыслить и действовать в соответствии с принципами метапредметности, то есть происходит интеграция знаний, приобретается опыт творческой деятельности.

Работая над проектами, направленными на разработку элементов фирменного стиля, формулируется несколько основных проблем, которые носят метапредметный характер и способны помочь студентам проявить себя в роли дизайнера-графика. Например, разработать логотип для кафедр или факультета технологии и дизайна; разработать логотип для существующих предприятий г. Брянска с последующим участием в международном конкурсе «PR-стиль», что является рефлексией деятельности студентов; разработать рекламный плакат для лесосеменной станции или Всероссийского добровольного пожарного общества с последующим участием в конкурсах. Занятия с использованием метода творческих проектов формируют у студентов способность к развитию творческого восприятия и самостоятельного мышления, учат их творчески подходить к решению проблем; развивают технологические компетенции работы с графическими двумерными редакторами; расширяют общий кругозор.

Также студенты выполняют проекты по созданию мультимедиа-программ учебного назначения (например, для поддержки изложения преподавателем материала на лекции-визуализации). При этом особенность выбора тем проектов состоит в том, что присутствуют реальные «заказчики» – преподаватели - предметники различных дисциплин. Поступающие заявки имеют различную тематику и распределяются среди студентов по желанию, кому какая тема более интересна, знакома [2].

Для успешного овладения профессиональными компетенциями и практическими навыками в той или иной прикладной деятельности активно используется мастер-класс, как форма проведения занятий. Преподаватель Кравченко А.Г. в рамках мероприятий, посвященных Дню института педагогики и психологии Брянского государственного университета проводила мастер-класс на тему «Изготовление игровой куклы «На счастье». Цель занятия - развитие интереса к русскому искусству и традициям. Перед практической частью была проведена небольшая лекция с мультимедийным сопровождением, в которой рассказывалось о самом загадочном символе России – русской кукле. Русская кукла – это не просто детская игрушка, а неотъемлемый атрибут жизни наших предков, которая вобрала в себя все культурные традиции и обычаи Руси.

Кукла была самым понятным и доступным посредником между человеком и неведомыми силами природы. По назначению куклы различались на обрядовые, обережные и игровые. В течение занятия, студенты ознакомились с различными видами традиционной куклы и научились изготавливать один из образцов игровой куклы «На счастье», одну из немногих, как считают этнографы, имеющих реальный древний прототип. Похожая кукла была найдена археологами при раскопках древнего Ржева в культурном слое IX–X в.в. Поэтому второе название куклы «Ржевское счастье». По завершении мастер-класса все студенты ушли, неся в руках каждый своё счастье.

На кафедре активно используются сетевые формы организации образовательных программ

В дальнейшем хотелось более активно использовать онлайн-курсы и видеоконференции.

Список литературы

1. *Саланкова, С. Е.* Патриотическое воспитание студентов на занятиях по компьютерной графике / С. Е. Саланкова, Е. И. Серкова // Гражданско-патриотическое воспитание в образовательной организации: проблемы, опыт, перспективы: мат-лы междунар. науч.-практ. конф., 16-18 мая 2018 г. — Брянск: БГУ, 2018. — 184 с.

2. *Саланкова, С. Е.* Использование инновационных игровых технологий при обучении студентов информатике / С. Е. Саланкова, Л. В. Сидорова // Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании: мат-лы 23-й Междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 24–25 апреля 2018 г. / под науч. ред. Е. М. Дорожкина, В. А. Федорова. — Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2018. — С. 327-330.

3. *Сидорова, Л. В.* Использование метода проектов при изучении информационных технологий / Л. В. Сидорова // Вестник Брянского государственного университета. — 2010. — № 1. — С. 113-116.

УДК
747.012:7.012:7.05:378.147
Е. А. Шутёмова
Екатеринбург, Россия
Уральский
государственный
архитектурно-художественный
университет

Использование методологии художественной и проектной деятельностей в методике преподавания дизайна среды

В дизайне среды, как в любой деятельности, важен процесс, а не ре-зультаты, за которые сразу необдуманно хватается проектировщик, охо-тящийся за необычными формами. Если у дизайнера есть знания, умения и навыки в построении алгоритма художественно-проектных действий, то творческие усилия постепенно увенчаются оригинальными инновационными решениями. Поэтому в предлагаемом исследовании методика преподавания дизайн-проектирования среды согласуется с методологией дизайнерской и художественной деятельностей. Подобный подход в обучении дизайну сре-ды позволяет студенту не только технически заучить и в совершенстве освоить принципы формообразования и композиции, но также осознанно выбирать и креативно использовать их в своем творчестве.

Ключевые слова: методология деятельности, художественная дея-тельность, дизайн-деятельность, методика преподавания, дизайн среды.

Elena A. Shutemova
Yekaterinburg, Russia
The Ural state architecture
and art university

Using the methodology of artistic and project activities in the methodology of teaching the design of the environment

In the design of the environment, as in any activity, the process is important, and not the results for which the designer, hunted for unusual forms, immediately hastily grabs. If a designer has knowledge, skills and skills in constructing an algorithm for artistic and design actions, creative efforts will gradually be crowned with original innovative solutions. Therefore, in the proposed study, the methodology of teaching

the design of the environment is consistent with the methodology of design and artistic activities. Such an approach in teaching the design of the environment allows the student not only to learn and master the principles of shaping and composition, but also consciously choose and creatively use them in his work.

Keywords: methodology of activities, artistic activity, design activities, teaching methods, design environment.

Методика, представляемая в статье, разработана в УрГАХУ в рамках преподавания основ дизайн-проектирования студентам-первокурсникам, обучающимся специальности дизайн среды. Данная схема действий, обучающих основам художественного проектирования, не претендует на роль строго регламентированного предписания. Однако автор работы считает, она заслуживает публичного представления, так как прошла проверку многолетним опытом подготовки ныне успешно творящих бакалавров дизайна.

В настоящее время в российских творческих вузах действуют разнообразные методики обучения основам дизайн проектирования. Но никто среди практикующих преподавателей-дизайнеров не согласится признать ни одну из них уникальной. Всё дело, во-первых, в знаниях, навыках, мастерстве преподавателя как дизайнера средовика, а, также в его умении доступно объяснить, заинтересовать, увлечь, зажечь и, наконец, влюбить студента в деятельность дизайнера среды. А во-вторых, методика преподавания зависит от уровня профессионального опыта людей, решившихся обучаться дизайну среды, от индивидуальности их творческих возможностей, а, главное, от наличия желания овладеть дизайн-проектированием и стать первоклассным дизайнером.

Поэтому каждый преподаватель вправе придерживаться той методики обучения дизайну среды, которая, не искажая признанных основ дизайнерского формотворчества, отличается от методики других преподавателей, работающих рядом.

Тем не менее, стремление автора статьи представить собственную точку зрения на методику обучения основам дизайн-проектирования среды продиктовано несколько иными мотивами, которые не связаны с личностными амбициями, а обусловлены нереализованным желанием исследователя познать иррациональную творческую деятельность, разведать секреты творцов.

Ниже укажем мотивы преподавателя-исследователя, повлиявшие на рождение идеи объединить методологию художественной и проектной деятельностей с методикой преподавания дизайна среды.

Настойчивый пытливый преподаватель-практик намеревается разрешить противоречивый вопрос. Каким образом обучить человека художественно-проектному творчеству, если научить творить невозможно, как

нельзя научить физике, математике, литературе, философии, истории, географии, если сам студент этим не захочет заняться.

Таким образом, автор статьи, как преподаватель, осознавая абсурдность своего дела, но продолжающий обучать дизайну среды, считает необходимым знакомить студента-первокурсника лишь с логикой творческого процесса, а также подсказывать, как управлять художественно-проектной деятельностью, чтобы избежать ремесленной шаблонности, стихийности обязательных проб и неизбежных ошибок.

Мыслящий преподаватель-практик, невзирая на то, что дизайнер среды является формообразователем и композитором, полагает, ни эстетичная форма, ни выразительная композиция не возникают без всякого смысла. Эмоционально-функциональные формы, созидаемые творцами, являются зашифрованными сообщениями. Для овладения главным умением художника – зримо выражать свои или чужие эмоции, переживания, ощущения, требуется иной подход в методике преподавания дизайн-проектирования. Студент, стремящийся стать дизайнером-творцом, должен не только формально заучивать язык дизайна и искусства, осваивать технику существующих принципов формообразования и композиции, но также уметь осознанно выбирать и креативно использовать их в своем творчестве.

Дальновидный преподаватель-практик считает, в настоящее время аналоговое проектирование и формальное композиторство не отвечает требованиям современного производства, нацеленного на креативность и инновационность. Сейчас востребованы дизайнеры, способные генерировать эмоционально-выразительные формы пространств, предметов, функциональных процессов, позволяющие человеку обрести иной уровень жизни, заглянуть в будущее. Чтобы через четыре года обучения получить творчески мыслящих дизайнеров, необходимо перенастроить методику преподавания на концептуальное безаналоговое проектирование. Оно предполагает, в утилитарную и технологичную предметно-пространственную форму дизайнер вложит ряд смыслов, превращающих её в эстетически привлекательный объект, расширяющий возможности современного человека, избалованного разнообразными артистическими и техническими новинками.

И, наконец, вдохновленный преподаватель-практик желает научить студента-дизайнера среды логике проектно-художественной деятельности, а не отдельно взятому общественному, жилому или городскому интерьеру. Так как во всякой деятельности, в том числе и в дизайне, важен процесс, а не результат, на который, как правило, нацеливается только не опытный проектировщик, охотящийся за необычными формами. Если у дизайнера есть знания, умения и навыки в построении алгоритма художественно-проектных действий, то творческие усилия непременно увенчаются оригинальными инновационными решениями. И тогда дизайнера ждут успех и слава среди профессионалов, признание в обществе. А те дизайнеры, ко-

торые, пытаясь показать небывалые до них результаты, гоняются за невиданными формами в панике и тревоге, а потому, как правило, не могут добиться того, чего желают.

Иначе не бывает. Так, например, Д. Шервин, преподающий и практикующий американский дизайнер, отмечает: «Работа дизайнера больше похожа на марафон, не на ряд спринтерских забегов, поэтому единственный способ сохранить здравый ум – это двигаться с постоянной продуктивной и в то же время не мешающей творчеству скоростью» [1, С.10].

Об этом же свидетельствуют признанные теоретики и практики дизайна В.Т. Шимко, Е.Н. Лазарев, А.В. Ефимов, Г.Б. Минервин, В.Ф. Рунге, А.М. Новиков и др., мнение которых изложено в трудах по методологии художественной и дизайнерской деятельностей, методике обучения дизайну.

Таким образом, преподаватель-исследователь пришёл к решению разработать «волшебную» методику, которая отвечает его взглядам и желаниям, а также в процессе обучения помогает обоснованно управлять необузданной художественной фантазией студента, но вместе с тем не препятствует развитию творческого и визуального мышления.

Целесообразно начинать готовить студента к художественно-проектной деятельности не с создания художественной композиции отдельно взятого средового объекта или с постижения искусства формообразования, отделочных материалов, инженерных и строительных конструкций, светотехники, а с освоения художественных и дизайнерских методов в логике их следования. Здесь важно отметить следующий аспект. В данной работе под методом понимается повторяющийся возобновляющийся способ действия-акта, для осуществления которого должны быть в наличии цель-задача; объект, имеющий свойства, качества; субъект, который обладает набором определенных знаний, умений, навыков; средства достижения результата.

Поэтому методика преподавания основ дизайн-проектирования среды, освещаемая в статье, строится на согласовании с методологией дизайнерской и художественной деятельностей, которая разворачивается в последовательности используемых методов. Для того, чтобы до аудитории доходчиво донести смысл подобной методики, ей даётся метафорическое название «активная цепь», отражающее следующую процессуальную логику творческих деятельностей.

Один метод-звено создает необходимые условия для активизации другого метода-звена. У каждого метода, задействованного в творчестве, своя задача. В деятельности каждый следующий метод не может реализоваться без предыдущего. Так, задача, достигнутая в одном методе, становится в другом – инструментом, позволяющим добиться решения следующей задачи.

В итоге методы-звенья, сплетаясь один с другим, образуют непрерывную активную цепь – иррационально-рациональную деятельность дизайнера.

Следовательно, для того чтобы сложилась творческая деятельность дизайнера среды, достаточно овладеть рядом общих методов, которые известны не только методологии дизайна среды, но и методологии художественной деятельности. Это метод предпроектного исследования, метод смыслообразования, метод композиции, метод формообразования.

Целью метода предпроектное исследование является добыча знания-предписания, отвечающего на главные вопросы дизайнера: *зачем* и *что* проектировать. Такие знания становятся инструментами творческого метода смыслообразование, который используют, не подозревая об этом, не только художники, но и дизайнеры. Суть метода состоит в том, что с помощью ряда зримых образов кодируется информация, которую творец задумал передать зрителю художественными или дизайнерскими средствами.

Данным методом дизайнер интуитивно или осмысленно решает тактическую задачу: для предстоящего формообразования и создания композиции найти такой исходный выразительный образ-стимул, чтобы он таил в себе смысл, подобный тому, который содержит проектируемый средовой объект.

Далее в действие вступают построительные, конструирующие методы. Это метод формообразования и метод композиции, сущность которых состоит в следующем.

Метод формообразования – это способ действия, который связан с искажением формы кого-либо, существующего в реальности. Так, творец, воздействуя на привычную форму по средствам конструирующих принципов: формовычитание, формосложение, формоделение или формоумножение, может получить выразительную своеобразную форму предметов или пространств.

Метод композиции – это способ действия с каким-либо множеством форм или их частей, суть которого заключается в их выразительном и гармоничном расположении, составлении, согласовании по средствам принципов равновесие, главное-подчиненное, фигура-фон, контраст, нюанс, тождество, ритм, метр.

Итак, если предлагаемую схему обучения уподобить «активной цепи», то все учебные задания группируются в блоки, каждый из которых представляет собой способ решения трёх взаимосвязанных методических задач, играющих роль активных звеньев. Так как предшествующая задача выступает для последующей задачи созидательным источником.

Причём, в нашей методике обучения основам дизайн-проектирования среды каждая методическая задача аналогична цели того метода, которая в реальном проектировании должна быть реализована в отношении конкретного средового объекта.

А теперь, представим формулировку методических задач и учебных заданий, на практике раскрывающих сущность методов дизайна и искусства.

Первая методическая задача: студент должен уметь, во-первых, ставить целевую установку (проектную проблему), указывающую, что необходимо проектировать с эстетической и утилитарной точек зрения, а, во-вторых, аргументировать, почему средовой объект требует художественного решения.

Для того чтобы овладеть поставленной методической задачей, студенту необходимо выполнить следующий ряд заданий.

Задание 1.1. Изучить потребности целевых групп пользователей в отношении функционального назначения и эмоциональной атмосферы средового объекта, задействованного в учебном проектировании.

Задание 1.2. Проанализировать пользовательский конфликт, определить качества, свойства, которые должен приобрести средовой объект в процессе проектирования, чтобы они расширили возможности его потенциальных потребителей.

Вторая методическая задача: студент должен уметь формировать словарь зримых выразительных художественных образов, кодирующих эстетический и утилитарный смыслы проектируемого средового объекта.

Решение методической задачи предусматривает выполнение следующих заданий.

Задание 2.1. Определить художественные образы, которые прямо или косвенно связаны с эстетическим и утилитарным смыслами проектируемого средового объекта.

Задание 2.2. Определить функциональные помещения, зоны, а также объекты их наполнения, и подобрать для них выразительные образы сопричастные по смыслу с художественным образом, установленным для всего проектируемого средового объекта.

Третья методическая задача: студент должен уметь представлять в новых эстетичных формах утилитарные предметы и пространства, связанные с организуемой сферой жизнедеятельности человека, опираясь на собранный словарь выразительных образов.

Следующие творческие задания по композиции и формообразованию должны помочь студенту-дизайнеру среды, реализовать заключительную методическую задачу.

Задание 3.1. Нарисовать схему композиционного расположения функциональных помещений и зон, согласующуюся с логикой организации проектируемого процесса жизнедеятельности человека. Предлагаемая функциональная композиция должна отражать характер предложенного художественного образа средового объекта.

Задание 3.2. Нарисовать варианты предметно-пространственных форм проектируемого средового объекта, используя словарь художественных образов и те принципы формообразования и композиции, которые требуются для создания эмоционально-функциональных образов, заданных целевой установкой.

Завершая краткую презентацию нашей методики, отметим следующие аспекты.

1. Использование методологии художественной и проектной деятельностей в методике преподавания дизайна среды позволяет иррациональную творческую деятельность представить студентам, обучающимся ей, с рациональной стороны. Это должно помочь студенту организовать и подчинить свою безудержную фантазию, непредсказуемое воображение для проведения проектно-художественных действий, нацеленных на преобразование любых средовых объектов.

2. Прежде всего, описанная методика преподавания дизайна среды обучает студента-первокурсника основам проектно-художественной ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, а не частным вопросам дизайнерского творчества.

3. Задания, обозначенные в публикуемой презентации, требуют от преподавателя конкретных содержательных уточнений, обусловленных средовым объектом, по средствам которого студент-дизайнер будет постигать ключевые основы художественно-проектной деятельности.

4. Для успешной реализации подобной методики необходимо наличие нескольких важных условий, которые на сегодняшний момент плохо соблюдаются в реальности:

- питательная творческая среда художественного сообщества;
- индивидуальный подход преподавателя-практика к каждому обучающемуся студенту;
- постепенность и последовательность в освоении упражнений-заданий;
- инициативность, активность и самостоятельность действий, предпринимаемых обучающимися людьми.

Список литературы

1. *Шервин, Д.* Креативная мастерская: 80 творческих дизайнерских задач дизайнера / Д. Шервин; пер. с англ. С. Силинский. — СПб.: Питер, 013. — 240 с.: ил.

УДК 739.2:686.862.6:671.12
Е. И. Чалова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна.

Маркерный скетчинг — современный метод визуализации дизайна ювелирных украшений

В статье раскрывается понятие маркерного скетчинга, приводятся характеристики маркеров, сравнительный анализ их с классическими художественными материалами для эскизирования ювелирных изделий (карандаши, акварель, гуашь), сформированы критерии выбора бумаги. Также в статье обозначены основные приемы работы в маркерной технике, представлены различные текстуры и эскизы украшений, выполненные в этой технике.
Ключевые слова: скетчинг, эскизирование, маркеры, ювелирное искусство, дизайн, современные художественные материалы, визуализация.

Ekaterina I. Chalova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Markers sketch — a modern method of visualizing the design of jewelry

The article reveals the notion of marker sketching, describes the characteristics of markers, compares them with classical art materials for sketching jewelry (pencils, watercolors, gouache) and some criteria of paper are formed. Also in the article the main methods of work in marker technology are indicated, various textures and sketches of jewelry made in this technique are presented.
Keywords: sketching, markers, jewelry art, design, modern art materials, visualization.

Современная тенденция развития мировой арт индустрии говорит о возвращении ценности ручного труда, все больше и больше *digital art* и 3D моделирование отходят на второй план и их вытесняют работы, выполненные «живыми» материалами. В связи с этим образовалось новое художественное течение, захватившее весь мир дизайна — «скетчинг», термин

имеет иностранную этимологию, от англ. *sketch* — эскиз, набросок, зарисовка. Причем это зачастую не классический академический эскиз будущей работы, а вполне законченное произведение, эффектный, продающий дизайнерский рисунок, визуализирующий идею, локацию, конструкцию или сцену. Принципы работы скетчинга — это быстрота, эмоциональность и экспрессивность.

В ювелирной промышленности создание набросков играет наиважнейшую роль не только при разработке дизайна и подготовке чертежей, но и в качестве способа коммуникации в команде и особенно с заказчиком [1, с. 27].

Современный скетчинг не ограничивается этими двумя функциями, а имеет свои тематические направления развития:

Интерьерный скетчинг применяется для создания зарисовок и иллюстраций дизайна интерьера, проработки декоративной наполненности интерьеров. Отличается применением законов перспективы, пропорциональностью, качественной передачей объема предметов, изображением различные материалов и фактур. Используется дизайнерами, архитекторами, декораторами, оформителями для презентации своих идей, иллюстраторами, в рекламных целях.

Архитектурный скетчинг — одно из самых распространенных направлений, включает в себя и городские быстрые зарисовки иллюстративного характера, и проработанные проекты фасадов зданий для использования в обучении и профессиональной деятельности архитектурных бюро и проектных мастерских. Использование маркеров позволяет передавать текстуру материала и объем декоративных деталей при этом сохраняя легкость и живость рисунка.

Fashion-иллюстрация — создание скетчей одежды, обуви, костюмов, аксессуаров индустрии моды. Обычно это рисунок человеческой фигуры и лица. Применяется и при проектировании коллекции и при эскизировании существующей, часто прямо во время показа, используется в рекламных целях для журналов мод, в кампаниях модных домов. Именно в Fashion иллюстрации наиболее часто встречаются изображения украшений

Промышленный скетчинг применяется в промышленном дизайне при проектировании предметов быта, техники, автомобилей, также может применятся при проектировании предметов декоративно – прикладного искусства, в том числе и ювелирных изделий. Его отличительными чертами является высокое качество построения объектов, лаконичность и информативность.

Ландшафтный скетчинг используется, в основном, при проектировании дизайна среды, часто совмещается с архитектурным скетчингом для подачи проектов парков, скверов, приусадебных участков и т. д.

Кроме тематических направлений в скетчинге можно выделить несколько техник исполнения, отличающихся скоростью исполнения и уровнем проработки:

«*Travel*»-скетчинг — под этим определением подразумеваются быстрые, красочные рисунки. Для этой техники характерно отсутствие или намеренное искажение законов перспективы, часто для балансировки композиции скетчи дополняются текстовым описанием. Такой техникой зачастую пользуются для личных впечатлений от путешествий, зарисовок различных персонажей и характеров, в составлении иллюстрированных рецептов и т.д. На создание скетча в этой технике выделяется минимальное количество времени- не более 1,5 часа, композиция формируется спонтанно, не прорабатываясь заранее.

Дизайнерский скетчинг — данной техникой пользуются дизайнеры самых разных областей. Пришла к нам с запада, наиболее распространена среди промышленных и интерьерных дизайнеров, архитекторов. Скетч выполняется достаточно быстро (не более 2-3 часов), выглядит ярко и смело, при этом проведена подготовительная работа по подбору цветовой гаммы и композиции. Используется для презентации идеи, вариантов реализации, подбора форм, цвета и текстур вместе с заказчиком.

Скетч-иллюстрация — в данном случае работа проводится поэтапно и более тщательно подбирается информация, разрабатывается композиция и уже более основательно выбираются материалы, прорабатываются детали. В итоге получается самостоятельное художественное произведение, которое может быть пущено в печать или же оформлено в багет. Выглядит также красочно и при своей проработанности, сохраняет стиль и эпатажность скетчинга. Средняя продолжительность работы в данной технике 4 -8 часов, иногда и дольше, все зависит от формата и характера изображения.

Исходя из всего вышесказанного можно заключить что к скетчу можно относится в целом все, что по технике исполнения подразумевает скорость, стилизацию, уверенность и свободу. Сейчас к скетчингу относят рисунки, выполненные и в легкой современной и в более академической манере, могут использоваться и детально проработанные ручные визуализации, обладающие фотографической точностью.

В качестве материалов для скетчинга может быть использован весь спектр графических материалов, но наиболее популярными являются маркеры и акварель. Они отличаются своей мобильностью и широким спектром художественных возможностей.

Современная индустрия художественных материалов развивается огромными скачками, благодаря высокой конкуренции на рынке появляются все новые и новые инструменты творчества, будь то краски, бумага, грунты, медиумы и прочее.

В качестве материалов для скетчинга может быть использован весь спектр графических материалов, но наиболее популярными являются маркеры и акварель, они отличаются своей мобильностью и широким спектром художественных возможностей.

К сожалению, большинство отечественных учебных заведений не успевают следить за всеми новинками, особенно в области дизайна ювелирных изделий.

В данный момент дизайн ювелирных украшений осуществляется двумя кардинально разными способами: первый - это ручное эскизирование и классическая отмывка, второй — создание 3D модели.

В рамках данной статьи будет рассмотрен исключительно первый способ, как наиболее художественный и первостепенный, ведь даже 3D модель невозможно построить без минимального карандашного наброска.

Традиционными материалами для создания полноцветного эскиза ювелирного изделия являются цветные карандаши, акварель и чуть менее популярна гуашь, именно эти материалы используются и для создания профессиональных эскизов в мастерских и на ювелирных заводах и именно этими материалами учат работать студентов соответствующих специальностей.

Но несколько лет назад на российском художественном рынке появился новый инструмент, по мнению автора, вполне достойный дополнить или даже заменить акварель и карандаши в создании набросков украшений — это спиртовые маркеры.

Маркер представляет собой резервуар с красящим веществом, стекающим к наконечнику из нейлона или войлока. Это современный и удобный инструмент для рисования, позволяющий добиться различных художественных эффектов. Свойства маркера в большей степени определяются физико-химическими свойствами красящего состава, он может быть: прозрачным\укрывистым, стираемым и нестираемым, размываться или не размываться водой, смешиваться между собой, писать по бумаге, картону, стеклу, фарфору, дереву, металлу.

В данной статье из всего разнообразия маркеров, рассматриваются исключительно художественные маркеры на спиртовой основе.

Художественные маркеры используются в разных областях дизайна и иллюстрации. Основное отличие этих маркеров от других — широкий выбор цветов и оттенков. Они также отлично смешиваются друг с другом, аналогично тому, как смешиваются краски. Основное преимущество этого инструмента — компактная и быстрая работа без использования разбавителей и растворителей.

Маркеры на спиртовой основе полупрозрачны. Это позволяет делать изящные переходы тона, тени, градиенты наподобие акварели. Ими работают в технике лессировки (наложение полупрозрачных слоев краски друг на друга).

Маркеры на спиртовой основе означают, что внутри находятся чернила, состоящие из пигмента и спирта, при нанесении на бумагу спирт высыхает, что приводит к небольшому изменению цвета после высыхания, такое цветовое пятно не размывается водой.

Каждый маркер обладает своим собственным оттенком и тоном, поэтому для полноценной передачи цвета необходимо иметь три маркера этого цвета, разных по тону: светлый, средний и темный. При этом маркеры имеют возможность смешиваться и создавать плавные градиенты разных цветов, а также при использовании блендера — прозрачного маркера, можно получить растяжку цвета с одним маркером. Используя маркеры, и правильно подобрав оттенки цвета можно реалистично нарисовать любую текстуру — стекло, камень, дерево, бетон, ткань, мех, кожу и т. д. Это дает огромные возможности в ювелирном скетчинге, так как при помощи маркеров это сделать проще и быстрее чем при помощи карандашей или акварели.

Современные спиртовые маркеры имеют два самых распространенных сочетания наконечников: «пуля» — долото и кисть-долото.

«Пуля» — классический тонкий жесткий войлочный наконечник, оставляющий равномерную линию, диаметр может незначительно отличаться у разных фирм – производителей, удобно для создания четкого контура и проработки деталей.

«Долото» — стандартный широкий наконечник из того же материала имеющий скошенный край и прямоугольный в сечении, у разных производителей имеет несколько различную ширину, удобен при заливках больших площадей, создает интересные графичные эффекты при быстром эскизировании.

Кисть, в оригинале «super brush» — гибкий конусообразный наконечник из войлока и (или) нейлона, позволяющий получать «живую» линию путем изменения нажатия и наклона маркера, форма и размер так же незначительно отличаются у разных производителей. Кисть позволяет создавать более живописные работы, при работе самым кончиком возможна мельчайшая проработка деталей (что немаловажно для эскизов ювелирных изделий, создающихся в натуральный размер) при помощи кисти смешивание маркеров на бумаге происходит проще и быстрее.

Качественный маркер должен обладать следующими свойствами:

- широкой палитрой оттенков,
- незначительным изменением цвета после высыхания,
- чистотой и насыщенностью смешиваемых цветов,
- удовлетворительная светостойкость,
- возможностью заправки маркера чернилами,
- дополнительными аксессуарами (сменные пишущие узлы, аэрографические установки и т.д.).

Для маркерного скетчинга используется бумага различной плотности — от 70 до 300 гр/м^2

Основные критерии выбора бумаги для маркерных иллюстраций — это цвет и гладкость бумаги. Для работы маркером используется исключительно белая бумага без желтого или синего подтона для наиболее точной передачи цветов.

Для наилучшего смешения и наименьшего расхода чернил бумага для маркерных работ должна быть ультра гладкой, это очень удобно для изображения ювелирных изделий, так как фактура бумаги не искажает детали и пропорции изделия.

Чернила спиртовых маркеров обладают большой проникающей способностью, поэтому, в большинстве случаев, хотя и не всегда, они пропитывают лист полностью и необходимо использовать специальную подложку, для того что бы избежать отпечатка на столе или других страницах если вы используете скетчбук.

Сейчас существует два основных вида бумаги:

1. Односторонняя — на ней можно рисовать только с одной стороны (обратная сторона пропитана специальным полимером, не пропускающим чернила);

2. Двусторонняя;

2.1. Можно рисовать с любой стороны (при этом обратная сторона промокает и в скетчбуке необходимо использовать подложку);

2.2. Можно рисовать сразу с двух сторон — как правило такая бумага плотнее (160-180 гр/м^2) и адгезирующий, полимерный слой находится посередине бумажной массы.

Исходя из всего вышесказанного был проведен сравнительный анализ маркеров, цветных карандашей и акварели в области эскизирования ювелирных изделий, ниже тезисно приведены результаты этого анализа.

Плюсами спиртовых маркеров является:

- яркое красочное изображение;
- возможность быстро создавать различные текстуры;
- отсутствие необходимости использования воды в отличие от акварели;
- хорошая укрывистость, несмотря на прозрачность (нет необходимости многослойного нанесения для получения плотного цвета, как при работе с цветными карандашами);
- отсутствие необходимости точить наконечник;
- устойчивость рисунка к истиранию;
- отсутствие необходимости использования различных кистей.

Из минусов можно выделить:

– необходимость использования специальной бумаги (исключительно белого цвета, предполагающего или последующую отцифровку эскиза или ручное нанесение фона);

- высокая стоимость, обусловленная импортным производством, но это временный фактор, так как уже сейчас существуют маркеры высочайшего качества российского производства;
- достаточно быстрый расход чернил;
- отсутствие разнообразия толщины наконечника, сменные пишушие узлы не сильно отличаются формой и размером;

- необходимость использования дополнительных материалов, таких как линеры и белила для расставления акцентов и бликов.

По мнению автора, маркеры на спиртовой основе обладают рядом плюсов в изображении ювелирных изделий, что делает их весьма перспективным материалом и для обучения, и для профессиональной деятельности инженеров — технологов художественной обработки материалов.

Список литературы

1. *Форкадел Беренгер, М. Ж.* Рисунок для ювелиров / М. Ж. Форкадел Беренгер. — М.: Арт-Родник, 2008. — 192 с.

УДК 747:76:378.147
З. К. Ревчук
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Графика в проекте интерьера. Восемь проблем в интерпретации натурных мотивов и поиски путей их преодоления

Трансформация набросков и рисунков вызывает много проблем у студентов при создании графических композиций. Пространство современного интерьера предъявляет новые требования ко всем объектам, размещенным в нем.

Ключевые слова: Рисунок и набросок; смотрение и виденье; интерпретация мотива; абстрактное мышление; «делание» - пробы и эксперименты; отбор-масштаб и формат; универсальный дизайн; презентация.

Zinaida K. Revchuk
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Graphic design in projects of interior. Eight problems in interpretation natural motives and search methods of its overcome. Space of everyday culture

Transformation of sketches and drawings causes many problems in students during creation of graphic compositions. The space of a modern interior imposes new requirements to all objects placed in him.

Keywords: sketch and drawing, look at natural and see it, interpretation motives, abstract thinking, tests and experiences as practice, choice scale and format, universal design, presentation.

Приступая к проектированию интерьера, студент должен обладать большим количеством знаний и разнообразных представлений о предметах, наполняющих пространство интерьера, об истории архитектуры, материалах, которые используются при строительстве и отделке интерьеров, истории искусства и дизайна. Он должен быть всесторонне развитым человеком,

знать культуру и историю, как своей страны, так и других народов. Но этого недостаточно. Он должен уметь воплощать свои замыслы в проектах и на практике, создавая комфортные условия для жизни человека [1].

Трудность заключается в том, что нельзя прочитав учебники, стать художником или дизайнером. В этом заключена проблема художественного образования. Не овладев всеми знаниями и навыками, нельзя решать современные задачи, которые ставит перед нами жизнь.

Длинный ряд изучаемых предметов постепенно подводит студента к решению этих задач. В процесс освоения художественных дисциплин, меняется его мышление. Основной целью таких дисциплин как «Академический рисунок». «Академическая живопись», «Цветоведение и колористика», «Проектирование», «Композиция в графике», «Цветная графика», «Теории и практики изобразительного искусства» и многих других, является — научиться применять все эти знания на практике. Он должен научиться, пропуская через свои эмоции, свой ум и свои умения все полученные знания, приобрести мастерство и достаточно компетенций, чтобы решать задачи проектирования. В процессе обучения развить подвижность ума и абстрактное мышление для быстрого и профессионального воплощения своих замыслов.

Термин «дизайн» возник в XIX в. в Англии, в эпоху бурного развития промышленного производства в европейских странах, расширения международной торговли, которая требовала большого количества качественных товаров. Увеличение количества могло быть обеспечено только увеличением тиражей производимых товаров.

Создание проектов, моделей и образцов таких товаров стало обязанностью сначала художников, а затем дизайнеров, которые часто не создавали товар сами, а делали для него только рисунок. Примером может служить творчество такого известного английского художника, как Уильям Моррис, который создавал рисунки для тканей, обоев, производимых массовыми тиражами на фабриках. Параллельно этот же художник создавал рисунки и картоны для декоративных витражей, расположенных в уникальных архитектурных объектах. Тем не менее, его рисунки и сейчас актуальны, пользуются международным спросом и являются примером классического универсального дизайна.

Нельзя сказать, что до этого периода художники или мастера не думали о красоте, функциональности или пользе вещей, над созданием которых они работали. Если мы отправимся в музей и посмотрим, к примеру, на Греческие вазы, то обратим внимание на красоту и качество их изготовления, а также на их разнообразные функциональные особенности. Но эти произведения создавались вручную, хотя и не исключали повторов и малых тиражей. Современные историки искусства относят их к произведениям декоративного или декоративно-прикладного искусства. Производство ваз в древней Греции также можно назвать началом дизайна, так как было создано много новых форм и образцов разного назначения.

Если мы начнем изучать историю архитектуры разных периодов, то увидим уникальные, красивые, и по-своему функциональные сооружения, созданные архитекторами и мастерами строительного дела в разных городах мира. Но слово «дизайн» как обозначение особого вида деятельности человека приобрело свое значение только в XX в. Слово «дизайн» происходит от англ.- *design* и имеет несколько значений: 1-рисунок, план, чертеж проект; 2-проектировать, чертить, задумывать.

Для направления «Дизайн пространственной среды» имеют значение все смыслы этого слова, так как проектирование начинается с наброска, то есть с рисунка, визуализации своих мыслей на бумаге, затем создается план, чертеж и, наконец, проект. Но до первых набросков и рисунков существует длительный период мало заметной работы, прежде всего в голове автора проекта или художника, совершенно неведомый обывателю и не специалисту.

При освоении дисциплины «Композиция в графике» одной из задач на этом пути, является преодоление трудностей интерпретации натурных, то есть реальных мотивов. Моделью в художественном образовании обычно служит натюрморт. Но может быть любой реальный объект от пейзажа до портрета.

Назовем восемь проблем в интерпретации натурных мотивов и поиски путей их преодоления. Первая — рисунок и набросок. Приступая к выполнению учебных заданий, студент выбирает натюрморт, начинает делать ряд набросков, рисунков. Целью этих набросков является изучение форм предметов, их расположение в пространстве, взаимодействие друг с другом, а также движение света, как по поверхности формы, так и в пространстве натюрморта. Проблемой является изучение пропорций и конструкций, как отдельных предметов, так и натюрморта в целом. Проблемой является также наблюдение за движением света в натюрморте. Свет постоянно меняется. Для графической композиции важно найти наиболее выразительное его распределение. Можно сказать, что это первый шаг к графической трансформации.

Работа студента заключается в создании различных композиционных вариантов натюрморта — эскизов и фор-эскизов. Поиск материалов, выразительных средств и графического языка происходит спонтанно. Это период не вполне осознанного рисования. Преподаватель должен обсудить проделанную работу со студентами, отметив наиболее удачные и перспективные для дальнейшего развития наброски. Обычно этот этап не вызывает больших трудностей как у студента, так и у преподавателя, так как он промежуточный. Но он очень важен, так как закладывает фундамент для следующих этапов.

Вторая — «Смотрение» и «Виденье». Вторым этапом является разбор работ первого этапа. Стоит обратить внимание обучающегося на разницу между «Смотрением» и «Видением». Чаще всего все проблемы заключаются

в этом. Человек может смотреть бегло, не внимательно, мысленно отвлекаясь от предмета своего исследования. Он не анализирует то, на что он смотрит.

«Виденье» представляет собой действенный переход к периоду осознанности восприятия. На этом этапе важно увидеть точки, грани и возможности трансформации, как предметов, так и образного решения в целом.

Работа студентов заключается в создании представления и понимания форм предметов и их взаимосвязей в пространственной среде натюрморта. Осознание границ формата и масштаба предметов. Разбор и абстрагирование сложных форм, отделение предметов и пространства натюрморта друг от друга в своем мышлении, их анализ. При этом появляется возможности трансформации ситуации, возможность передвижения форм в пространстве.

Работа преподавателя заключается в том, чтобы указать методы «Смотрения» и «Виденья» предметов и форм в пространственной ситуации натюрморта как образца, и как модели окружающего мира. Направить его мышление на распознание и поиск возможностей интерпретации. Просмотр совместно со студентами дополнительного иллюстративного материала по истории искусства и дизайна пространственной среды.

Третья — «Делание», пробы и эксперименты. Это период перехода от неосознанного делания к периоду осознанного восприятия. В этот период работы отдается предпочтение работе творческой интуиции самого студента. Работа студентов заключается в поиске выразительного графического языка; создании различных вариантов натюрморта — эскизов и форэскизов разных форматов и размеров. Возможно создание различных схем построения композиции, вариантов интерпретации ее. Создание ритмических рядов в композиции. Работа со светлыми и темными пятнами композиции. Работа преподавателя и его задача заключается в помощи студенту в «видении» возможности развития различных вариантов эскизов и фор-эскизов. Основной методикой этого процесса может быть «отложенное критическое суждение», стимулирующее студента к экспериментам и поискам.

Четвертая — интерпретация основного эскиза или его мотива. Интерпретация, как метод, развивается в современном искусстве и дизайне очень динамично. Можно смело сказать, что в XXI в. это самый излюбленный прием и способ при создании инсталляций, живописных и графических произведений искусства, создании новых объектов дизайна и потребительских товаров. В период постмодернизма мы встречаем его в архитектуре, дизайне интерьера и ландшафтном дизайне.

Этап интерпретации является переходным к периоду осознанного восприятия и осознанного делания. Все, что получилось в предыдущих эскизах, можно и нужно развить, очистить от лишних деталей и случайных включений, так как девизом всех дизайнеров является слоган «Лучше меньше да лучше!». Мы живем в век экономии всех ресурсов и минимализма. Работа студентов заключается в отборе и уточнении выразительного языка графики.

Трансформация набросков и рисунков вызывает много проблем у студентов при создании графических композиций. Создание различных схем построения композиции, вариантов интерпретации, поиск более выразительного изобразительного языка композиции в целом, ее вариаций и фрагментов. Работа со светом, различными его ритмами, тональностями тени и контрастами. Поиски выразительных возможностей могут привести к использованию различных графических техник и приемов выполнения работы в материале, изменению предназначения композиции. Например, эскизная композиция, начатая как реалистическая графическая и станковая, может превратиться в абстрактный ковер или керамическую плитку для интерьера ванной комнаты. Возможны добавление новых идей: дополнительных перестроений в пространстве композиции, включение текстов, шрифтов, фактур и других материалов. Работа преподавателя заключается в обсуждении замыслов студента, индивидуальному подходу к каждому студенту и его идеям.

Пятое — абстрактное мышление. Абстрактное мышление — это еще один переход к осознанности восприятия и совершенствованию «делания». Он включает в себя критическую самооценку и переоценку ценностей. Это важный процесс на этапе становления профессиональной личности. Что делает студент? Обобщает полученные знания и опыт.

Умение абстрактно мыслить при создании композиций и проектов помогает быстро справляться с поставленными задачами. Оно развивается не сразу, а по мере увеличения количества знаний, технологий и техник создания эскизов, с накоплением масс информации по различным дисциплинам. В этот период требуется обобщение и упорядочивание накопленной информации. Целесообразно на этом этапе создать свое портфолио и папки с коллекциями своих эскизных поисков — они могут пригодиться в дальнейшей работе. Развитию абстрактного мышления в проектировании, может быть полезен геометрический анализ своих композиционных построений — Всесильная Геометрия композиции.

Работа преподавателя заключается в поиске и предоставлении дополнительных материалов, обсуждении замыслов студента, и, конечно, внимательном и уважительном отношении к его персональным экспериментам. Важен индивидуальный подходу к каждому студенту, поддержке его неожиданных, свежих идей и находок.

Шестое — отбор масштаба и формата, как интерьера, так и графической композиции. Отбор масштаба и формата созданной композиции в пространстве выбранного интерьера является следующей задачей студента. Интуиция и расчет — вот что необходимо для решения этой задачи. Для студента это переход к периоду осознанности восприятия и делания. Слово «Интуиция» в переводе с латинского языка означает «внимательное рассматривание», что требует умения «Смотреть» и «Видеть». Умение на определенных этапах критически рассматривать проделанную работу и ее результаты, помогает сделать правильный выбор.

Работа студентов заключается в выборе и целесообразности размещения созданных композиций в отобранном интерьере. Обычно, это интерьер созданный студентом в прошлом семестре или создающийся сейчас, но пока не совершенный. Он может его улучшить, определив графический язык этого интерьера. Отбор масштаба и формата созданной композиции в пространстве выбранного интерьера важный этап в создании проекта. Соизмерение ритмов интерьера и внутренних ритмов графического произведения; поиск соотношения размеров предметов, форм и пространства в композиционном решении интерьера помогает существенно улучшить проект. Пространство современного интерьера предъявляет новые требования ко всем объектам, размещенным в нем.

Основным методом работы на данном этапе будут пробы и поиски наилучших решений композиции интерьера. Вот именно на этом этапе нам необходимо портфолио и коллекции эскизов студента. Работа преподавателя заключается в организации обсуждения, дискуссии или помощи в отборе лучшего варианта. При обсуждении различных вариантов решений студент учится обосновывать эти решения, аргументировать их.

Седьмое — универсальный дизайн. Дизайнером называют человека, занимающегося проектированием пространственной среды, архитектурных объектов, интерьеров или созданием новых предметов дизайна: мебели, светильников, посуды, тканей и других предметов интерьеров. Особенно бурное развитие этот вид деятельности приобрел в связи с развитием науки и производства, после 2-ой мировой войны. Начинается восстановление разрушенных производств и активное жилищное строительство. В 1946 году американский дизайнер Чарльз Имс создает стул из гнутоклееной фанеры и удостаивается 1-го места на выставке в номинации «Дизайн». Стул был создан на основе новой технологии, отработанной автором, для фанерных хирургических шин, предназначенных для раненных во время войны. С творческого поиска этого дизайнера началось переосмысление подходов к проектированию интерьеров. Они стали более легкими, мобильными и функциональными с учетом поз и движения людей. Он начал разрабатывать бытовую и офисную мебель, что повлияло на развитие новых дизайнерских концепций в проектировании окружающей среды.

Аналогичные процессы происходили и в России. После 2-ой мировой войны в СССР восстанавливаются школы дизайна. Специалисты начинают работать непосредственно на промышленных предприятиях, создавая новые виды товаров. Процесс архитектурного проектирования теперь прочно связан с промышленным производством строительных материалов и конструкций. В 60-е гг. начинается беспрецедентное по своему объему жилищное строительство, требующее новых подходов в дизайне. Дизайн тогда представлялся одной из движущих сил мирового прогресса.

Но уже в конце XX в. является необходимость изменить концепции дизайна. Приближается миллениум. Первый манифест нового дизайна появляется в 1998 г. в канадском журнале «Adbusters». Он называется «Сначала самое главное. Манифест дизайна 2000». В нем говорилось, что огромные средства тратятся на поддержку безудержного потребительства, в то время как необходимо решать действительно важные проблемы окружающего мира. Авторы отмечали, что надвигаются глобальные экологические, культурные и социальные кризисы. Они также отмечали, что об этих проблемах дизайнеры говорили еще в 1964 г.

Критика была жесткой. В ней утверждалось, что дизайн утрачивает свои общественные позиции, дизайнеры занимаются созданием ненужных и опасных для жизни человека товаров: машин и станков, уродуют пейзажи, увеличивают количество мусора, а также ратуют за использование материалов и технологий, загрязняющих воздух, которым мы дышим.

Под влиянием подобной критики многие специалисты занялись переоценкой всего существующего. Ряд известных дизайнеров начали обобщать свой опыт работы, создавать новые манифесты и формулировать новые «теоритические максимы» (Брюс Мау, Карим Рашид и др.). Они начали уточнять и пересматривать различные определения дизайна, как вида творчества и сложной проектной деятельности человека. Так что основным принципом дизайна, как вида деятельности, теперь можно назвать принцип «не навреди», который когда-то был основным принципом врачей всего мира. Основной задачей современного дизайна становится глобальная этика.

В это время возникает понятие «универсальный дизайн». Новые находки и идеи перекочевывают из одного вида дизайна в другой. Дизайнерские решения композиции декоративных тканей, используются в дизайне костюма, керамики и фарфора. Графические решения с рекламных плакатов перепечатываются на майки и мебель, становятся украшением молодежных интерьеров: кафе, ресторанов и клубов. Основной целью дизайна является творческая деятельность, направленная на создание многогранных качеств объектов, процессов, услуг и их систем в течении всего их жизненного цикла, включая утилизацию. Дизайн теперь является центральным фактором гуманизации инновационных технологий и решающим фактором культурного и экономического обмена. Дизайнер участвует в создании товаров и систем, используя инструменты, организацию и логику индустриального производства, но не обязательно на серийной основе. К таким видам деятельности относится арт-дизайн. Исторически сложилось так, что дизайнеры часто использовали образы, созданные художниками, использовали их изобразительный язык, выразительные пластические средства и эксперименты. Многие методы, открытые художниками и дизайнерами, используются в разных областях деятельности человека: в психологии, педагогике, медицине, коммуникативном дизайне и других. Основная ценность и значение хорошего дизайна заключается в том, что он улучшает качество жизни.

Работа дизайнера заключается в индивидуальной творческой деятельности, относящейся к интеллектуальной сфере, а не только в оказании услуг в сфере торговли и производства. В наше время дизайнеры, опираясь на новые достижения в области науки и новые производственные технологии должны одновременно отрабатывать новые эмоциональные ощущения человека, его представления о красоте и выразительности современных форм, цветовых отношений и характера материалов, из которых складывается наша окружающая среда.

Дизайн пространственной среды — это профессиональная служба, связанная с созданием и развитием концепций, методик проектирования с целью оптимизации функций, стоимости, эстетических принципов, лежащих в основе создания объектов, их форм; обработки материалов; разного вида предметов и изделий, их систем, одинаково ориентированных на интересы потребителей и производителей на новой гуманитарной основе. Чувство меры является основополагающим принципом современного дизайнера. Полнота понимания целей и задач достигается умением видеть как-бы «со стороны» результатов своей работы, умением критически и абстрактно мыслить, быстро принимать решения.

Восьмое — презентация работы студента. Презентация работы студента создается в формате А2 (Ф - А2). На листе представляется план и изначальная перспектива интерьера, окончательный вариант интерьера; авторские вариации поисков графических композиций; выбранная мебель и светильники с указанием фирм изготовителей. Работа может быть выполнена с использованием компьютерных графических программ.

Данная публикация рассказывает о собственном опыте автора работы со студентами кафедры ДПС, ИПС, СПбГУПТД. Она отражает поискам методов в освоении дисциплины « Композиция в графике». Этот опыт может быть использован при освоении таких дисциплин как «Рисунок», «Академический рисунок», «Академическая живопись», «Графика», «Композиция», при подготовке дизайнеров разного профиля, а также специалистов в области универсального дизайна, каковым и является дизайн пространственной среды.

Список литературы

1. Аронов, В. Р. Концепции современного дизайна: 1990-2010 / В. Р. Аронов. — М.: Артпроект, 2011. — 224 с.: ил.

УДК 745/749:378.147
А.Р. Гатина
А.Р. Вазиева
Р.З. Валиева
Набережные Челны, Россия
Набережночелнинский
государственный
педагогический университет

Особенности дизайн-проектирования в декоративно-прикладном искусстве

Декоративно-прикладное искусство охватывает полный спектр творческой деятельности обучающихся художественной направленности. Данная область искусства позволяет раскрыть теоретические основы выполнения изделий из различных материалов, овладеть методами, приемами и практическими навыками работы, реализовывать изобразительные навыки в проектной работе. В системе подготовки бакалавров изучение основ декоративно-прикладного искусства тесно связано с овладением навыков дизайн-проектирования.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн-проектирование, проектная деятельность, система подготовки бакалавров, компетенции.

Albina R. Gatina
Alfiya R. Vazieva
Regina Z. Valieva
Naberejnye Chelny, Russia
Naberezhnye Chelny state
pedagogical university

Features of design in the arts and crafts

Arts and crafts covers a full range of creative activities of artistic orientation students. This area of art allows to reveal the theoretical foundations of the implementation of products from different materials, to master the methods, techniques and practical skills, to implement visual skills in the project work. In the system of bachelor's study of the basics of arts and crafts is closely related to the mastery of design skills.

Keywords: the arts and crafts, design, project activity, bachelor's degree system, competences.

Декоративно-прикладное искусство является одним из востребованных областей искусства, на которые огромное количество людей на протяжении всех времен уделяли много внимания. Люди творчества обращаются к замечательным образцам и, черпая вдохновение, создают все более усовершенствованные изделия, которые в современном мире можно смело принять за предметы декора с элементами дизайна. Тонкая грань между уже сложившимся искусством декоративно-прикладной направленности и современным дизайном практически неопределима. Непросвещенные люди ее даже не замечают, и предметы, созданные на основе вдохновения изделиями декоративно-прикладного искусства, приобретают некую воссоединенную одухотворенность дизайна и старинных технологий, проявившихся из прошлого.

Как нам известно, декоративно-прикладное искусство – это богатый духовный мир той культуры, наследниками которой мы являемся. Учитывая весь спектр данной области, среди ярких примеров его разновидностей выделяются вышивка, керамика, резьба, роспись и многое другое. Излюбленными предметами, выполненными с применением различных техник декоративно-прикладного искусства, являются сувениры. Если изделия из декоративно-прикладного искусства служат большей частью продуктом деятельности художников или мастеров с авторской разработкой и производятся в единичном экземпляре, приобретающие высокую цену, то сувенирная продукция может иметь вид серийного производства как раз более массового характера и быть более доступной обывателю.

Сувенир - предмет, предназначенный напоминать о чём-либо. История сувенира уходит корнями в далёкое прошлое. С древних времён существовал обычай оставлять на память какую-нибудь вещь, способную пробуждать воспоминания. Этот обычай у каждого народа и в каждой стране получил свою неповторимую окраску.

Сувенир в нашей стране остается одним из востребованных вещей, которые всегда требуют пополнения как в количественном отношении, так и в качественном. Учитывая тот факт, что наша страна активно позиционирует себя как благоприятное место создания комфортных условий для развития спортивного направления, это касается проводимых глобальных спортивных мероприятий, в том числе и Чемпионата мира по футболу в 2018 г., то данное основание еще более усиливает тенденцию необходимости обращения внимания на затрагиваемые нами исследования. Благодаря бурному потоку туристов из зарубежных стран, стремящихся увидеть, узнать, попробовать, приобрести частичку посещаемой страны, выявляется тенденция спроса на сувенирную продукцию. Если увидеть зарубежные гости могут множество примеров деревянного зодчества, архитектуры старинных городов, узнать интересующую информацию о жизни и быте наших людей, ознакомиться с

кулинарными шедеврами национальных кухонь, то самым доступным способом приобретения той частички или малой доли материального культурного достояния является сувенир.

Для нас педагогов и мастеров декоративно-прикладного искусства складывается удачная возможность знакомить людей иностранного происхождения с культурой нашей многонациональной страны и популяризировать великое наследие, имеющееся в наших руках за ее пределами. Сувенирная продукция приобрела масштабы развития не только среди народных мастеров и художников, обладающих секретами, порой древними, искусства декоративно-прикладного творчества, но и стала первостепенной задачей образовательных учреждений творческой направленности в организации учебного процесса бакалавров по изучению, распространению и изготовлению предметов декоративно-прикладного искусства. Данная деятельность вылилась в осуществление проектной работы, ориентированной на создание современной продукции, востребованной на рынке.

Проектная деятельность в обучении имеет всеобщую направленность на создание алгоритма последовательной деятельности и реализацию конечной идеи в виде готового продукта с элементами дизайна, а также использованием современных технологий. Дизайн – это художественное проектирование предметов, природной и искусственной среды, визуальной коммуникации и визуального имиджа человека [3, с. 9].

Согласно системно-деятельностной модели проектирования, предложенной П. И. Балабановым, выделяются четыре основных этапа дизайн-проектирования: анализ проблемной ситуации, результатом которой является цель; концептуальное проектирование, результатом чего выступает идея проектирования; перцептуальное (художественно-образное) проектирование с результатом визуально-художественного образа; создание и функционирование артефактов с результатом изготовления готового продукта [3, с. 56].

Условия реализации основных этапов дизайн-проектирования на примере изготовления сувенирной продукции тесно переплетаются с формированием и развитием компетенций обучающихся художественно-творческой направленности. На первом этапе ориентир делается на компетенцию СК-1, которая предполагает владение теоретическим основами изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

В процессе работы на первоначальном этапе обозначается проблема исследования на рынке предложенных сувенирных товаров. Обучающимся предлагается классифицировать различные виды сувенира по категориям и составить таблицу с выявленными данными в результате посещения сувенирных магазинов, знакомства с творчеством художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, изготавливающих данную продукцию на рынок нашего региона, а также предприятий, нацеленных на производство серийных, тиражируемых изделий. После этого обозначается целевая

аудитория, в нашем случае здесь могут выступать как зарубежные граждане, так и наши соотечественники, выявляется продукция разной ценовой категории. Рассмотрев все стороны изучаемой темы, грамотно формулируются цели и задачи проектирования. Так можно привести пример разработки проекта керамическая игрушка, где обучающиеся обратились за теоретическими и практическими материалами в Мастерскую народно-художественных промыслов «Актюбинская игрушка» поселка Актюбинский Азнакаевского района Республики Татарстана. Уникальность этой игрушки подчеркивается тем, что она отражает старый быт татарского народа, его будни и праздники, фольклорные типажи, этим и подчеркивает востребованность данного сувенира у туристов [1].

Второй этап предполагает работу над формированием и определением концепции проекта. Изучая региональные особенности развития декоративно-прикладного искусства, большей частью примерами сувенирной продукции выступают изделия, выполненные на основе народных промыслов. Эти предметы ярко демонстрируют богатство культурного наследия народов, населяющих нашу страну, многие применяют старинные технологии изготовления изделий, тем самым сохраняют и распространяют их. В соответствии с этим, основная концепция нашего проекта может быть представлена как процесс сохранения и популяризации традиционных народных промыслов, которые закладывают основу для формирования сознания обучающихся в творческой реализации будущей профессии. Осуществляя работу над данным этапом дизайн-проектирования, предполагается формирование следующей компетенции, а именно: готовности к самостоятельной художественно-творческой деятельности в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства (СК-5). На примере одного из проектов, мы выявили идею разработки сувениров-подсвечников, вдохновением для создания которых послужил декор окна – наличник, обрамляющий раму и выглядящий как драгоценная оправа. Изучив богатый материал народной домовой резьбы, были разработаны серии подсвечников «Свет родного окна» и «Окно Деда Мороза» [1].

На третьем этапе художественно-образного проектирования формируются визуально-художественные образы проекта, их виды, способы воздействия, способы кодирования информации, а также определяются художественные методы проектирования: метод визуализации идеи и метод концептуализации образа [3, с. 57]. Обучающиеся приступают к процессу поискового характера, выполнению эскизов изделия, композиционного решения одного или группы предметов, цветового и колористического видения, выбору технологии и материалов изготовления изделия. Находят решения по выбору инструментов работы, ориентируясь на возможности современных технологий обработки материалов. Самая содержательная часть проектной работы заключается в формировании следующих компетенций: готовно-

сти реализовывать изобразительные навыки в работе над композицией в живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, дизайне (СК-4). Одним из интересных проектов создания художественного образа в виде подставки для кружки «Слова мира» является выполнения изображения с помощью графических программ CorelDRAW, Adobe Photoshop [1].

Четвертый этап дизайн-проектирования ориентирован на создание и функционирование артефактов, то есть, в нашем случае, изготовление самого изделия в виде сувенирного продукта. Данный этап приобретает вид практической работы, на котором предоставляется возможность обучающимся проявить творческие способности и практические навыки. В процессе его реализации происходит формирование такого вида компетенций, как, владение инструментарием, методами, приемами и практическими навыками работы в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (по видам) (СК-2), владение основными навыками моделирования, конструирования и проектирования (СК-7) и владение технологией художественной обработки различных материалов (по видам) (СК-9). Образцами готового сувенирного продукта в рамках проектной работы послужили изготовленные из ткани ароматные саше в форме тюбетейки (мужского головного убора у татар) и сапожка-ичига, наполненные травами, произрастающими в нашем регионе [1].

Придерживаясь рассмотренной выше последовательности работы, такая организация учебного процесса обучения бакалавриата в системе изучения художественно-творческих дисциплин является наиболее приемлема и систематизирована. Специфика содержания дисциплины «Декоративно-прикладное искусство» также выражается в умении грамотно презентовать и защитить выполненный проект в публичном выступлении, критериями оценивания которого можно выделить: 1) качества проекта - соответствие содержания работы заданию; грамотность изложения и качество оформления работы; самостоятельность выполнения работы, глубина проработки материала, использование рекомендованной и справочной литературы; 2) качество доклада - соответствие содержания доклада содержанию работы; выделение основной мысли работы; качество изложения материала; 3) качество презентации - логика изложения материала; дизайн слайдов; использование дополнительных эффектов PowerPoint (смена слайдов, звук, графики); отражение в презентации основных элементов доклада.

В результате обучающийся приобретает знания об особенностях проектирования в рамках процесса создания художественно выразительных элементов, о методах разработки проектной идеи, основанных на концептуальном, творческом подходе, о возможностях современных технологий изготовления предметов декоративно-прикладного искусства с использованием элементов дизайна.

Список литературы

1. Гатина, А. Р. Национальный сувенир: практикум по декоративно-прикладному искусству и дизайн-проектированию / А. Р. Гатина, Р. З. Валиева, А. Р. Вазиева. — Набережные Челны, 2018. — 102 с.: ил.

2. Гатина, А. Р. Проектная деятельность в учебном процессе будущего педагога / А. Р. Гатина, А. Р. Вазиева, Р. З. Валиева // Актуальные проблемы национального образования. — Набережные Челны, 2018. — С. 11-14.

3. Елисеенков, Г. С. Дизайн-проектирование: учебное пособие / Г. С. Елисеенков, Г. Ю. Мхитарян. – Кемерово: Кемеровский гос. ин-т культуры, 2016. – 150 с.: ил.

4. Учебный план подготовки бакалавров №91 от 09.02.2016: основная образовательная программа высшего профессионального образования по направлению подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование»; профиль «Изобразительное искусство и Технология»: образовательный стандарт. – Набережные Челны: НГПУ, 2016.

УДК
747:323.328(1-925.11/.16)
Т. И. Коваленко
Караганда, Казахстан
Карагандинский технико-
строительный колледж

Проектная деятельность как основа инновационного творческого обучения

Проблемы проектной деятельности являются актуальными в процессе методического освоения специальных дисциплин профессионального цикла. Целью настоящей работы является изучение использования проектного метода как дидактического инструмента в деятельности преподавателя. Предметом исследования является теоретическое обобщение и практический анализ творческой деятельности студентов и педагога в области декоративно-прикладного искусства на основе проектного метода обучения.

Ключевые слова: проектный метод; изобразительная и творческая деятельность; творческий потенциал; оценка полученных результатов; продукт проектной деятельности; нестандартные решения; реализация творческого замысла.

Tatyana I. Kovalenko
Karaganda, Kazakhstan
Karaganda technical and
construction college

Project activity as a basis for innovative creative learning

The problems of the project activity are relevant in the process of methodical mastering of special disciplines of the professional cycle. The purpose of this work is to study the use of the design method as a didactic tool in the activities of the teacher. The subject of the study is a theoretical generalization and practical analysis of the creative activity of students and teachers in the field of arts and crafts based on the design method of teaching.

Keywords: design method; graphic and creative activity; creative potential; evaluation of the results; product of project activity; non-standard solutions; the realization of creative design.

Общество всегда стремится к новым кардинальным изменениям и новациям. Это касается сферы профессионального образования и тенденций

информационной революции: глобальной цифровизацией и осознанной потребностью социума в практичных схемах образования, предусматривающих повышение квалификации самообразования на протяжении всей жизни человека. Одним из приоритетных направлений развития и улучшения системы обучения будущих профессионалов своего дела, принимающим все реформации в обществе и кардинально – прогрессивном подходе к изменениям в процессе глобализации общества. В связи с этим перед ЦМК ДДПИ Карагандинского технико-строительного колледжа поставлена задача повышения качества образовательной деятельности, основной задачей которого является проектная работа как способ реализации креативного потенциала студентов творческих специальностей.

Способность к проектированию является показателем целенаправленного преобразования мира в соответствии со своими потребностями. В современном международном образовательном пространстве метод проектов чрезвычайно актуален. Он является дидактическим своеобразным языком, который должен включить будущих специалистов в активный учебный процесс, а педагога превращает в союзника этой деятельности. Теоретической основой данной методики является явилась появившаяся в 19 веке теория психолога Джона Дьюи. Он считал, что проектная деятельность направлена на формирование у обучающихся потребности к самостоятельному получению новых и специальных знаний и настойчивости в достижении цели. Согласно его теории, студент сам может изготовить творческий проект согласно своей идее. В результате проектной деятельности должен быть получен самостоятельно или совместными усилиями продукт, обладающий новизной. Данный метод как бы говорит подростку: «Представь, пофантазируй, с помощью каких приёмов это можно выполнить».

Преподавание декоративно-прикладного искусства предполагает три составляющих: знания основ декоративно-прикладного искусства, его историю и значение; освоение техник изменения материалов; влияние техники выполнения на творческое решение проблем. Для того, чтобы создать успешный проект и организовать эффективную самостоятельную творческую проектную деятельность, педагогу необходимо: провести подготовительную работу; учесть возрастные и индивидуальные особенности обучающихся; обеспечить заинтересованность детей.

Последовательность сотрудничества студента и преподавателя прослеживается в следующих этапах: воспитанник определяет, что будет делать, а педагог помогает ему; воспитанник узнает специфические данные, а педагог рекомендует литературу, соответствующую направлению;

воспитанник выполняет работу, а педагог подсказывает и помогает; воспитанник определяет вид деятельности, а педагог грамотно решает пути получения результативности.

Креативная деятельность педагога помогает развитию целого комплекса свойств творческого студента, его умственной активности и смекалки.

Ценность прикладного обучения заключается в его практическом и творческом характере.

Хотелось бы посоветовать руководителям проектов: помогайте студенту в процессе работы, а не только ждите результата, стремитесь увидеть в каждом проекте его индивидуальные способности. В процессе деятельности не занимайтесь поучениями, не делайте быстрых выводов, помогайте ребёнку проходить все этапы работы. Не спешите с оценкой и учите студентов поступать также. Не следует надеяться на определённые базовые навыки, дайте возможность освоить что-то необычное. Учите выявлять связи между явлениями, заставляйте, чтобы информацию добывали они сами.

Выполнение работы данным методом проходят три фазы:

Первая фаза: выявление цели проектной работы, выбор техники изготовления изделия, создание образа изделия, зарисовка эскиза будущего изделия.

Вторая фаза: изучение и анализ свойств материалов, подбор инструментов, организация своего рабочего места, выполнение операций по изготовлению изделия, анализ правильности технологического процесса.

Третья фаза: оценка готового изделия по следующим параметрам: эстетическим; экономическим; функциональным; проведение эстетической самооценки.

В результате использования проектного метода на занятиях по спецдисциплинам были получены нижеперечисленные результаты.

Творческий проект «Красота казахского костюма» направлен на изучение истории казахского костюма, составление необычных, интересных эскизов и воплощение их в материале. При изготовлении модели были использованы старые игрушки, пришедшие в негодность. Для создания костюма были использованы бросовые материалы, собранные в результате сотрудничества педагога и студента. Один из проектов был представлен для открытой защиты. Данные работы нашли достойное место в оформлении фойе колледжа.

Творческий проект «Квиллинг» является актуальным для студентов и направлен на отработку техники «квиллинг». Данный перспективный проект заключается в изучении экономичной технологии квиллинга и создании модели проектных работ для студентов с особыми образовательными потребностями. При выполнении проекта студенты научились: видеть проблему, ставить цель, выдвигать идеи; самостоятельно подбирать и работать с подходящим материалом; экспериментировать с материалом; объяснять свои технологические пути. Работа над творческим проектом помогла раскрепостить студентов, поверить в свои силы, понять смысл выполнения работы. Данные работы также украшают интерьер колледжа.

В процессе выполнения творческого проекта «Авангардная мода» студенты познакомились с различными профессиями в области швейного дела. Они изучили все фазы создания костюма. учились и осваивали

виды кройки и шитья. Цель проекта: сформировать навыки проектно-исследовательской деятельности. Работа над творческим проектом по теме «Авангардная мода» позволила освоить приемы выполнения одежды в различных техниках декоративно-прикладного творчества.

Результатами выполнения творческих проектов являются:

-развитие исследовательско-аналитической деятельности студента;

-усвоение навыков по выполнению данной работы;

-изменение функциональных качеств данной работы;

-развитие студента, его успешности и самоутверждение.

Специалисты прикладных ремёсел будут бесконечно черпать идеи и замыслы из источника народных промыслов. В современном мире существует устойчивый интерес к преобразованию предметов быта в лучшую сторону. Залог профессионализма будущего дизайнера заключается в знании народных ремёсел и умении их применять в создании современных бытовых предметов. Всякую вещь нужно рассматривать как модель жизнедеятельности и образа человека. Специфика проектно-исследовательской деятельности формирует представление о значимости формы, анализе форм прошлых лет и о её применении. В дальнейшем наши студенты - будущие специалисты будут уже готовы к реализации творческих замыслов. Выражая своё отношение к действительности, они уже сейчас ищут источники для самостоятельных творческих поисков. Соответствие содержания творческих заданий интеллектуальным возможностям личности студента при изучении декоративно-прикладного творчества помогает выявить способности к определённым видам дизайна. Исполнение в материале и фактурах различных арт-объектов подталкивает к более узкому изучению какого-либо ремесла. А создавать и быть творцами обожают почти все дети в подростковом возрасте. Занимаясь различными направлениями и видами ремесел, можно создавать удивительные вещи, в которых, возможно, отразится предметный мир будущего.

УДК 766:004.9
А. Ю. Манцевич
Москва, Россия
Российский государственный
университет
имени А. Н. Косыгина

Графический дизайн. Методы проектирования знака

Автором рассмотрены методы проектирования графической продукции: повтор, гипербола, инверсия, комбинаторика, трансформация, деформация. Рассмотрены соответствующие инструменты векторных графических редакторов Corel Draw и Adobe Illustrator для проектирования знака из элементов типографики. Представлен комплекс упражнений проектирования знака из элементов типографики и шрифтовых композиций.

Ключевые слова: графический дизайн, проектирование знака, методы проектирования, компьютерная графика, типографика.

Alexandra Yu. Mantsevich
Moscow, Russia
Russian state university
of A. N. Kosygin

Graphic design. Sign design methods

The author considers the methods of designing graphic products: repetition, hyperbole, inversion, combinatorics, transformation, deformation. The corresponding tools of vector graphic editors CorelDraw and Adobe Illustrator for designing a sign from typographic elements are considered. A set of exercises for designing a sign from the elements of typography and font compositions is presented.

Keywords: graphic design, sign design, methods of design, computer graphics, typography.

Современный графический дизайн и визуальная среда – творение компьютерной графики и соответствующего программного обеспечения. Вместо ручного труда дизайнер получил широкие возможности для творчества: современные графические редакторы – гибкий и многофункциональный инструмент, с которым необходимо уметь и постоянно учиться работать [1]. С другой стороны, для создания авторских работ в графических редакторах дизайнеру необходимы знания теории композиции и методы поиска креативных решений.

Условием современного графического дизайна является работа со шрифтом и типографикой. Сегодня упрощается восприятие текста до пиктограмм и схем, но буквы, цифры, символы сохраняют свои позиции. Современная молодёжь предпочитает краткие и яркие высказывания глубоким многообразным произведениям. Поэтому эстетика шрифта заменяет собой текст сообщения и становится знаком. Графика, оформленная при помощи шрифта: от формата всего изображения до отдельной линии или буквы, выглядит очень современно, так как отвечает запросам общества. Поэтому знание и умение работать с наборными шрифтами, а также грамотная работа над композицией – безусловная обязанность современного графического дизайнера.

В наборном тексте буква представляет собой отпечаток заранее подготовленной формы с помощью специальных технических устройств. Одна и та же буква всегда выглядит одинаково, в отличие от каллиграфии и леттеринга. Гарнитура – конкретный шрифт, его знаковый состав, рисунок, кегль, начертание, который обладает собственным именем. С современном проектировании шрифтов существует тенденция к созданию развитых гарнитур: светлые, жирные, узкие и широкие, курсив [2].

Существует огромное количество шрифтов, что графический дизайнер вынужден заниматься типографическим творчеством: от сочетаний разных шрифтов до создания шрифтовой среды, соответствующей брифу проекта: всё зависит от характера и стиля шрифта. Шрифты условно делят на две большие группы:

- **текстовые,** которые служат для чтения,
- **акцидентные,** которые привлекают внимание.

Мы всюду сталкиваемся со знаками – логотипами компаний, мероприятий, персон и т.д. По словам Сидоренко В.Ф.: «Фирменные знаки, логотипы, типографика потеснили традиционный орнамент. Реклама размещается на одежде, постельном белье и даже непосредственно на теле человека… Форма предмета – знак» [3]. Можно сказать, что графема буквы – знак. Как базовая форма, графема позволяет отличать один знак (букву) от любого другого знака (другой буквы) или сочетания графических элементов. На основе элементов типографики можно создать любой знак: букву, аббревиатуру, имя, слоган, девиз. Логотипы, созданные наборным шрифтом, становятся всё более популярными. Можно предположить, что это происходит потому, что шрифтов становится всё больше, они становятся разнообразнее по стилю, по графическому исполнению, по вызываемым у зрителя ощущениям. И всё это разнообразие – инструмент работы графического дизайнера.

Рассматривая элементы типографики как объекты программной обработки, следует отметить, что существует немало методов проектирования, и графические компьютерные программы сами нам подсказывают, при помощи каких инструментов преобразовать объект. Инструменты векторных графических редакторов, эвристические методы и методы художественного

проектирования согласованы. Процесс проектирования знака на основе наборного шрифта можно рассмотреть через следующие методы.

Гипербола (от греч. *hyperbolē* – «преувеличение») – стилистический приём, чрезмерное преувеличение каких-либо свойств изображаемого предмета с целью усиления впечатления. [4] Метод проектирования на основе гиперболы направлен на создание знака на основе части буквы, таким образом знакомая графема будет преобразована в новый знак. **Фрагмент** буквы, цифры, специального знака или композиции из них увеличивают так, что он выходит за рамки формата. Создание знака на основе фрагмента объекта можно отнести к методу Метонимии – часть выражает целое, сжатая формула изображения [5]. Человек способен идентифицировать объект по его части (фрагменту). Не обязательно показывать всё, когда можно воспроизвести часть, сохраняя узнаваемость, но создавая новый образ.

Метод гиперболы также пересекается с гротеском. Этот метод направлен на получение новой формы за счёт преувеличения и преобразования формы отдельных элементов объекта, деформируя и меняя их пропорции. Гротеск (от фр. grotesque, - «причудливый», «комичный», «затейливый») создаёт шаржевый вариант знака, но не менее уникальный.

Повтор – повторение композиционных элементов, слов, словосочетаний и других фрагментов текста в художественном произведении, благодаря чему на них фиксируется внимание зрителя и тем самым усиливается их роль в тексте [6]. Этот метод применяют в проектировании графической продукции, но не знака. Для получения навыков работы с этим методом разработано задание «Ритмическая полоса». Проектируя композицию знака, необходимо выстроить ритм элементов и соблюсти пропорции объекта. Создать согласованность формы и пространства. Этот метод интересен тем, что при проектировании повтора дизайнер может создать иллюзию движения объекта или эффект объемной формы. Этот эффект достигается за счёт плавного или ступенчатого перетекания от одного объекта к другому со значительной разницей пропорций объектов или их наполненности цветом.

Метод повтора может быть заменён методом серийности. **Серийность** – это метод проектирования, основанный на многократном усилении изначально заложенного смысла. Изображение строится как моно- или мультикомпозиция с инвариантным или вариационным принципом построения визуального ряда [5]. Мульти (от лат. *multum* – «много») первая составная часть сложных слов, указывающая на множественность, многократность [7].

Проектировать знак повтором объекта можно по сетке или по пути: по прямой, дуге или сложной траектории. Оба приёма могут быть использованы вместе, тогда будет не знак, а орнамент на основе шрифта. Может быть изменён масштаб объекта, угол поворота или прозрачность, что зрительно создаёт более динамичную композицию.

Комбинаторика – метод создания композиционных решений путём перестановки её элементов. Комбинаторные (вариантные) методы формообразования применяются для выявления наибольшего разнообразия сочетаний из ограниченного числа элементов. В данном случае это буквы, цифры и типографские знаки и символы. Целостность знака зависит от функциональных, конструктивных, эстетических и других требований. Метод комбинаторики выступает в качестве стимула – за основу формообразования берутся те элементы формы, из которых можно создать комбинаторную систему (геометрические, конструктивные, цветовые и др.) [8]. Комбинаторика оперирует такими понятиями, как перестановка, размещение, сочетание, переворот, ритм. Задание «Композиция из букв, цифр или их сочетаний» направлено на развитие чувства равновесия элементов композиции, которая может быть статичной или динамичной.

Трансформация (от лат. *transformatio* – «превращение») – метод превращения или изменения формы. Трансформации графических объектов представлена изменением их первоначальной формы. В проектировании знака можно выделить два направления. Первое, это преобразование одного объекта и работа с эго составными элементами. Второе, это создание системы из одинаковых объектов и работа с полученной новой формой.

Задание «Трансформация буквы» предполагает следующие действия над объектом (ами): сложение, вычитание, вращение, перестановка, комбинированная трансформация. Задание направлено на изучение приёмов и способов трансформации. Например, лигатура – это пример сложения нескольких объектов в единый знак. Трансформация – это соединение нескольких приёмов и разрушение конструкции для создания нового знака. При помощи этих приёмов из одного или сочетания нескольких объектов может быть создана серия разных по содержанию и стилистике знаков.

Инверсия (от лат. *inversio* — «перемещение», «перестановка») — изменение цвета или тона на дополнительный цвет или противоположный тон, например, черного цвета на белый.

Любая буква или знак состоит из штрихов и пауз между ними. Белое пространство листа внутри и между буквами, строками и блоками текста, поля – это пустота. В дизайне её ценят не меньше, чем печать графических объектов. Эту пустоту называют контрформой. Задание «Форма-контрформа буквы, композиции из букв и цифр» направлено на работу с контрформой, которую получают при помощи инверсии изображения.

Деформация (от лат. *deformatio* — «искажение») – это изменение взаимного положения элементов объекта, связанное с их перемещением относительно друг друга [9]. В проектировании знака в графическом редакторе речь о перемещении точек (узлов), отрезков (сегментов) объекта и получении новой выразительной формы.

Задание «Деформация» позволяет создать серию знаков путём перемещения отдельных точек, отрезков объекта (буквы, цифры, символа и т.

п.), изменения параметров точек и линий. При редактировании объектов векторной графики дизайнер меняет их размер, форму и цвет, масштаб.

Векторные графические редакторы предназначены, в первую очередь, для создания объектов, а затем их обработки. Создание знака тем или иным методом художественного проектирования в Corel Draw и Adobe Illustrator можно проиллюстрировать при помощи разных инструментов и функций программ.

Первым для создания знака на основе наборного шрифта является инструмент *Текст*. Он позволяет ввести необходимые символы (буквы, цифры, символы) и преобразовывать их, меняя *размер, гарнитуру, цвет и обводку, кернинг, трекинг и т.д.* Текст может быть введён свободно или в текстовый фрейм, который может представлять собой разные фигуры на основе замкнутых объектов графического редактора или созданных дизайнером при помощи инструментов рисования.

Создание знака методом гиперболы – объект или сочетание объектов, которые компонуют в заданном формате. Векторные графические редакторы предлагают несколько вариантов получения фрагмента. Первое – это работа с контурами и получение нового при помощи преобразования объекта (-ов) и контура формата, например, при помощи команды «*Исключить» или «Пересечение»*. Второй вариант – это работа с маской по форме формата. Этот вариант предпочтительнее тем, что позволяет редактировать положение объекта (-ов) и, соответственно, редактировать композицию знака.

Проектирование знака методом повтора: нужно выбрать инструмент *«Перетекание»* в Corel Draw или «*Переход»* в Adobe Illustrator получить полосу по прямой линии. Дизайн линии может быть любой. Необходимо создать её и указать инструментом «*Следовать по пути»*. Для изменения наклона одного или двух объектов, необходимо выбрать инструмент трансформации («*Указатель»* Corel Draw или *«Частичное выделение»* в Adobe Illustrator) и повернуть на необходимый угол. Можно варьировать плотность перетекания, а также сгущение или разряжение между объектами, передвигая центр «*Перетекания/ Перехода»* к краю. Этот параметр придаёт композиции больше динамики.

Создание из объекта узорчатой кисти для рисования. Для этого необходимо выбрать и ввести букву и ее «*Преобразовать в кривые»*. Затем сохранить её как узорчатую кисть и рисовать ею. Чтобы изменить траекторию следования объектов узорчатой кисти, необходимо выбрать инструмент «*Частичное выделение»* и преобразовать его. Изменение линии пути будет влиять на узор из объектов. Этими инструментами и функциями можно получить оригинальные знаки методом повтора.

Композицию из букв и цифр создают комбинаторным методом. При помощи инструмента *текста* вводят буквы и цифры и компонуют их в формате. Здесь важны масштаб и правильные пропорции объектов. В уже

готовой композиции можно найти фрагмент, дополнить другими объектами и получить новую композицию. Группируем объекты и вырезаем их инструментом «*Обрезка»* в Corel Draw или при помощи маски в Adobe Illustrator.

Метод трансформации весьма интересен в формообразовании знака. Его можно применять к одному объекту (буква, цифра, символ), работая с его элементами. Можно применить к нескольким объектам, создавая из них единый знак.

В **Corel Draw** трансформация «*Вращение».* Инструменты: «*Указатель».* Произвольное вращение вокруг центра, положение которого можно изменить путём перемещения центра в желаемую точку. Отражение объекта или поворот на заданный угол. Трансформация «*Вычитание»* – это разрез или удаление фрагмента. Для работы с контуром объекта текст «*Переводят в кривые».* Инструменты обрезки*: «Нож», «Ластик».* Ластик удаляет части контура объекта, может делить его на части, но они воспринимаются как одно целое. *«Нож»* делит объект на части, которые воспринимаются компьютерной программой как самостоятельные объекты. Трансформация «*Перестановка»* – деление буквы и перемещение её фрагментов. Трансформация «*Сложение»*: нескольких одинаковых объектов, их фрагментов с вращением или без. Для выполнения задания выбираем инструмент «*указатель», «форма», «перо».*

В **Adobe Illustrator** Трансформация «*Вычитание»* – это разрез или удаление фрагмента. В редакторе также есть инструменты обрезки как в Corel Draw. Для работы с контуром объекта текст «*Переводят в кривые»,* и инструментом «*Частичное выделение»* вносят изменения. С помощью «*Пера»* удаляют точки контура объекта, получая новую форму. Трансформация «*Перестановка».* Основные инструменты «*Нож»* и «*Частичное выделение».* Форму объекта разрезают на части и перемещают, вращают, отражают их. Трансформация «*Сложение»*: несколько одинаковых объектов или их фрагментов соединяют, преобразуют инструментами «*Выделение», «Частичное выделение», «Перо»* и получают новую форму.

Форма-контрформа одного или нескольких объектов предполагает композицию из белых букв и цифр на чёрном фоне. Очерчиваем формат и заливаем чёрным цветом. Выбираем инструмент «*Текст»* и вводим буквы и цифры, задаём гарнитуру, размер, жирность, наклон. Параметры могут быть одинаковыми или разными для объектов, но цвет должен быть белым. Это позволяет почувствовать архитектуру пустоты.

Трансформация может привести к полному разрушению первоначальной формы объекта. Для создания новой формы знака на основе элементов типографики следует рассмотреть метод деформации. Для работы удобно использовать инструменты «*Указатель»* Corel Draw «*Частичное выделение»* и «*Перо»* Adobe Illustrator, преобразуя точки кривой объекта(ов): переедённый в кривые текст. Художественное оформление объекта можно отнести к деформации. От его первоначальной формы может остаться лишь

намёк. Преобразовав *текст в кривые*, его оформляют разными кистями (художественные, каллиграфические, акварельные и т.д.). Этот приём позволяет имитировать леттеринг на основе наборного шрифта.

Рассмотренные методы проектирования графической продукции и инструментарий векторных графических редакторов отлично согласуются для создания знака из элементов типографики. Методы повтора, инверсии, комбинаторики, трансформации, деформации позволяют проектировать множество вариантов авторских знаков из стандартных гарнитур шрифтов. Освоение профессиональных графических программ улучшает навыки проектной деятельности дизайнера и позволяет постоянно развиваться.

Список литературы

1. *Манцевич, А. Ю.* Проектирование элементов типографики в векторных графических редакторах: учебное пособие / А. Ю. Манцевич, В. В. Иванов. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2018. — С. 5-11.

2. *Королькова, А.* Живая типографика / А. Королькова. — М.: Контрформа, 2006. —

3. *Сидоренко, В. Ф.* Рисунок для дизайнеров. Уроки классической традиции / В. Ф. Сидоренко. — М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина: Группа «Совъяж Бево», 2006. — 178 с.: ил.

4. Энциклопедический словарь. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/15700/гипербола (дата обращения 20. 05. 2018).

5. *Стор, И. Н.* Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов: учебное пособие / И. Н. Стор. — М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина: Группа «Совъяж Бево», 2003. — 295 с.: ил.

6. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. URL: https://literaturologiya.academic.ru/485/повтор (дата обращения 20. 05. 2018).

7. Энциклопедический словарь. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/46416/мульти (дата обращения 20. 05. 2018).

8. *Божко, Ю. Т.* Архитектоника и комбинаторика формообразования / Ю. Т. Божко. — Киев: Выща шк., 1991. — 244 с.: ил.

9. Энциклопедический словарь. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/117390 (дата обращения 20. 05. 2018).

УДК 741.5:378.147

Е. Я. Голубева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная

художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица

Комикс как инструмент обучения художников аниматоров на кафедре графического дизайна

Статья посвящена истории японской компании Шисейдо по материалам плакатной графики. Загадка 140-летней успешной деятельности компании заключается в неизменности принципов, а также в сочетании японских натуральных компонентов и западных технологий. Идеалы женской красоты, создаваемые дизайнерами для рекламы косметики Шисейдо, менялись в разные периоды, но оставались неизменными основные идеи компании — натуральность косметики, здоровье, красота, успех и процветание.

Ключевые слова: реклама, плакат, природа, косметика, парфюмерия, красота.

Elena Ya. Golubeva
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

Comics as a tool for teaching animators at the department of graphic design

The article reveals the role of the discipline "The Art of Comics" in the professional training of animation artists, notes the existence of common approaches in the solutions of the animated work and comics, the generality in the analysis and further interpretation of the literary material both in the director's scenario of the animated work, and in the pictorial canvas comics. The proximity of these arts is obvious, not by chance, some comic artists call their comics "movies on paper".

Keywords: Comics, quest, animation, analysis, literary script, verbal component, visual component, structure, composition.

Два года назад в программе профессиональной подготовки художников аниматоров на кафедре графического дизайна СПГХПА имени А. Л. Штиглица появилась дисциплина «Искусство комиксов». В настоящее время эта дисциплина позиционируется как практическая с небольшим лекционным разделом. Лекционный раздел включает цикл занятий по истории комиксов, творчеству наиболее известных мировых художников комиксистов, современному состоянию искусства комиксов, тенденциям их развития и использования. Практический раздел имеет достаточно гибкую форму и может трансформироваться, отвечая на актуальные запросы как внутри вузовские,

так и внешние, например, на появление заказной или конкурсной темы, в которой учащимся полезно поучаствовать. Первая проектная разработка по дисциплине «Искусство комиксов» как раз и была заказной. Темой разрабатываемого комикса стал туристический квест по Санкт-Петербургу, а заказчиком выступило ООО «Метропресс» Первая полоса, предоставившее для разработки текст и ориентировочную схему квеста, а также обозначившее свои пожелания. Именно эта разработка вскрыла ряд задач, которые следовало решить, но опыт решения, которых на тот момент был ограничен. Основной из них, о которой пойдёт речь в статье, стала задача анализа и адаптации текстового сюжетного материала для преобразования в изобразительную форму комикса, а затем возможно и анимированного комикса. И хотя предложенный для квеста текст не был литературным шедевром, не отличался особой содержательностью, глубиной и эмоциональной яркостью материала, тем не менее некоторые сложности возникли, обозначив существенную проблему.

Киноплёнка с кадрами фильма, анимационная раскадровка, комиксный разворот или панельный ряд комикса схожи между собой даже визуально, но связь между ними глубже. Все они строятся на сюжете, являющимся основой формы произведения и представляемом в виде литературного текста. Литературные произведения превращаются в комиксы, по сюжетам комиксов создаётся анимация и снимаются фильмы, приобретают актуальность анимированные комиксы. Близость этих видов искусств очевидна, не случайно некоторые художники комиксисты называют свои комиксы «кино на бумаге».

Именно поэтому, работа над комиксом оказалась очень полезной для будущих художников-аниматоров, расширив и актуализировав их практический опыт работы с текстом (сюжетом). Сюжет комикса и анимационного произведения — это структурная схема произведения, последовательность изображаемых событий, их пространственно-временная динамика и связи, совокупность и мотивировка всего происходящего в повествовании. Без серьёзного изучения сюжетной основы невозможно преобразование виртуального компонента в какую-либо визуальную форму. До определённого момента, серьёзной аналитической работе с текстом не уделялось должного внимания, так как в учебном процессе при разработке анимационного произведения, учащийся сам разрабатывал сюжетное повествование для анимации, не обращаясь к литературным источникам, беря на себя эту и все остальные функции по реализации проектных задач:

– сценариста, разрабатывая сюжетное повествование (логлайн, синопсис, литературный сценарий);

– режиссёра, разрабатывая режиссёрский сценарий, отвечая за весь комплекс анимационных процессов и конечный результат;

– художника по персонажам и фонам;

– аниматора;

– специалиста по спецэффектам;
– специалиста по звуку;
– монтажёра и т.д.

На практике анимация масштабного литературного произведения сложна для реализации, выполняется не одним автором, а коллективом разных специалистов, требует значительного временного ресурса. В учебном процессе, с его регламентацией по времени и учебным задачам, работа с таким произведением проблематична и, скорее всего, не продуктивна, поскольку выполняется единолично и замыкает учащегося на одном произведении в течении длительного времени, лишая творческого разнообразия в темах, целях, задачах, снижая интенсивность и эффективность обучения. Именно поэтому, для учебной анимации всегда выбирались небольшие авторские или заимствованные литературные сюжеты, с анимацией на выходе в пределах 40 — 60 секунд, в следствии чего, опыт аналитической работы учащихся с текстом был незначительным.

Работа с небольшим по объёму текстом квеста оказалась очень полезной в учебно-методическом плане, восполнив компетенции, неосвоенные в процессе работы над учебной анимацией. Были обозначены принципы анализа и адаптации любого, даже очень объёмного, структурно и содержательно сложного, текста в изобразительную форму, найден покадровый комиксный эквивалент литературному сценарию через замену слов, фраз на цепочку последовательных статичных кадров. Работа над квестом не осталась достижением одной дисциплины, способствовала формированию у учащихся целого ряда профессиональных компетенций актуальных для других дисциплин цикла специализации, например, композиции, так как, именно в рамках композиции происходит творческое освоение всех тонкостей и нюансов профессии художника-аниматора. Работа над квестом положительно повлияла на отношение учащихся к проектной работе в целом, продемонстрировала необходимость её строгой алгоритмизации, тщательной мотивировки, продуманности и обоснованности всех действий, принимаемых решений, обязательность серьёзного аналитического исследования исходного материала.

Комикс — это креолизованный текст, в котором единое визуальное и смысловое целое образуется вербальным и невербальным компонентами. Эта особая форма передачи информации, которая происходит по двум каналам вербальному и визуальному, создавая специфическую форму чтения, считывания, восприятия, осмысления. Иногда эти каналы синхронизируются, иногда работают автономно. По содержанию, как и литературное произведение, комикс может быть большим как роман, коротким как повесть, рассказ или эссе, может строиться как на заимствованном, так и авторском литературном материале. Всё зависит от конкретной ситуации, проектной или коммерческой задачи. Между комиксом и анимацией очень много общего, но они не идентичны. Например, анимированный комикс — странный гибрид, в

котором может доминировать то одно (комикс), то другое (анимация) начало. Анимация может быть без озвучки персонажей, только с музыкальным или шумовым сопровождением, но с включением текстовых блоков, что приближает её к комиксу почти вплотную, учитывая возникающую общность восприятия по двум каналам вербальному и визуальному. Анимация может быть короткометражной, полным метром, секундным рекламным роликом или таким же коротким анонсом о чём-либо. При этом анимация — это то, что мы фактически видим. В ней нет разрывов в изобразительном повествовании, в то время как комиксное повествование должно сшиваться в единое целое в воображении зрителя, так как значительная его часть скрывается между панелями комикса. Это — одно из их существенных различий, а принципиальная общность заключается, в первую очередь, в сценарной основе обоих видов, только традиционный комикс (за небольшим исключением) остаётся в литературном пространстве, а анимация в среде зрелищных искусств.

Чаще всего для комиксов, как и для анимации, пишутся специальные сценарии, но намечается тенденция к визуальной интерпретации серьёзной литературной классики, использованию нетипичных и, следовательно, неадаптированных для этих произведений текстов. В нашем случае с квестом, вербальный компонент, предоставленный заказчиком, рассматривался как нетипичный. Именно поэтому, на начальном этапе работы над квестом осуществлялся скрупулёзный анализ этого вербального компонента. Детально изучались, выявлялись структурообразующие части, логические отношения между ними, соподчинения выделенных частей, определялись смысловые акценты, кульминационные моменты, ключевые события, которые поддерживали сюжетную линию квеста. Идейно-тематический, структурно-смысловой, композиционный анализы данного вербального компонента позволили каждому автору сформировать собственное отношение к сюжету, приняв уже заложенную в него концепцию или интерпретировав её в соответствии с собственными представлениями и замыслом, выстроить структурно-композиционную схему квеста, определить идеологическую доминанту и содержание каждого последовательного кадра, сохранив целостность и слитность сюжета. Из массива сюжетного текста выделялись фрагменты (диалоги, монологи, мысли, описания, пояснения, слова автора…), необходимые для непосредственного включения в изобразительное тело комикса в виде текстовых пузырей и подписей под панелями, помогающих декодировать изображаемое.

В случае с анимацией, такое исследование текста можно сравнить с режиссёрским анализом, режиссёрским прочтением художественного произведения с идейно-тематической, композиционной и структурной позиций, позволяющих определить необходимость в сохранение или изменение предметно-тематической направленности невербального произведения по отношению к оригинальному вербальному. Работа над квестом продемонстрировала идентичность аналитической обработки исходных вербальных

материалов (сюжета, сценариев) как комикса, так и анимационного произведения. В результате стало возможным перенесение принципов интерпретации текстового сюжета комикса, на разработку сценарного текстового материала, предназначенного для анимации.

В рассматриваемом случае, опыт аналитической работы с текстовым сюжетом стал основой для формирования у учащихся по направлению «художник анимации и компьютерной графики»:

– вдумчивого, серьёзного отношения к проектному материалу (тексту);

– понимания необходимости в соблюдении последовательной преемственности этапов творческого процесса;

– развития способностей к анализу и синтезу информации, структурности, критичности и гибкости мышления;

– умения размышлять по существу определенной профессиональной задачи, критически её оценивать и использовать в творческих целях;

– эрудированности и интеллектуальной разносторонности, творческого подхода к решению профессиональных задач.

Таким образом, было осуществлено не формальное, а фактическое продуктивное взаимодействие дисциплин в учебном процессе.

Постскриптум. На основе разработанного комикса квеста по Санкт-Петербургу был создан анимационный комикс, ставший оригинальным решением туристической продукции, рекламирующей достопримечательности города. Оба проекта явились примером универсальности принципов анализа вербального компонента для его интерпретации в визуальную форму.

Список литературы

1. Комикс как вид искусства. URL: https://disima.ru/vse-o-komiksax/komiks-kak-vid-iskusstva/ (дата обращения: 14.07.2018).

2. *Diamonds, Dayana.* План анализа художественного произведения / Dayana Diamonds. URL: http://fb.ru/article/227950/plan-analiza-hudojestvennogo-proizvedeniya (дата обращения: 10.07.2018).

3. Полный план анализа произведения. URL: http://s1literator.ucoz.ru/load/dokumenty_fajly/polnyj_plan_analiza_proizvedenija/21-1-0-251 (дата обращения: 10.07.2018).

4. *Цыркун, Н. А.* Комикс и кинематограф: общий генетический код / Н. А. Цыркун // Артикульт: электронный научный журнал. — 2013. — № 9. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-09-1-2013/n-a-tsyrkun-comics-and-cinema-a-common-genetic-code.php (дата обращения: 10.07.2018).

УДК 747.017.2:378.147
Т. Б. Павлова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Методы обучения современным приемам формирования световой среды

Статья содержит описание методов и примеры заданий, используемых преподавателями кафедры дизайна интерьера для формирования компетенции обучающихся в области основных принципов организации освещения в интерьерной среде.
Ключевые слова: свет, эмоция, восприятие, образ, выразительность, функция, методы**.**

Tatyana B. Pavlova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university
of industrial technologies
and design

Methods of teaching modern methods of forming a light environment

The article contains a description of methods and examples of tasks used by teachers of the interior design department to form the competence of students in the field of basic principles of lighting organization in an interior environment.
Keywords: light, emotion, perception, image, expressiveness, function, methods.

Освоение методических и практических приемов проектирования среды жизнедеятельности основывается на нескольких базовых дисциплинах. Одной из них является «Оборудование и благоустройство интерьерных объектов и их комплексов», потому что именно предметы оборудования и благоустройства служат инструментами тонкой настройки среды под потребности её пользователя. Осветительное оборудование является неотъем-

лемой частью интерьера. Сегодня появилось много новых технологий, которые расширяют возможности проектирования гармоничного освещения пространства.

Сегодня будущему дизайнеру интерьера недостаточно лишь знать функциональные требования к освещению пространства, необходимо освоить основы светодизайна, чтобы создавать интерьерную среду по-настоящему комфортной и гуманной. В последние годы все больше рассуждают об эмоциональном дизайне. Нельзя не согласиться с мнением Б. Уборевича-Боровского: «Дизайнер – это больше про душу, про настроение, про впечатление, про образы. Он скорее художник, психолог, врач. Как художник он рождает и изучает образы, как психолог стремится понять сущность человека, для которого работает...» [5, с 2].

Свет — это именно тот инструмент, с помощью которого человек получает 80% информации об окружающем мире, с помощью которого можно преобразовывать процессы жизнедеятельности организмов, подчинять себе эмоции, изменять восприятие окружающей среды и задавать сценарий поведения человека.

Цель курса показать роль света в создании функционально-полноценной, комфортной, выразительной и безопасной среды, продемонстрировать потенциал искусственного света и обучить студентов им пользоваться.

В данной статье рассматриваются методы поэтапного освоения программы, базирующиеся на работах по теории и методологии дизайна, а также на исследованиях психологов, занимающихся изучением процессов визуального восприятия пространства.

Теоретики и практики, работающие в области архитектуры и дизайна, последнее десятилетие уделяют особо пристальное внимание дизайну освещения. Так известный российский архитектор Б. Уборевич-Боровский отмечает, что «сейчас свет выходит на первое место, он формирует пространство. С помощью разных световых приемов, используя разные световые системы можно воплотить самые разные пространственные идеи. В современном интерьере свет – это 50 процентов успеха» [5, с 3].

Доцент кафедры светового дизайна в ИТМО, Е.Ю. Лекус, в своем труде «Световая культура» раскрывает содержание понятия «световая культура», конкретизируя, что в основе нее «заложена идея творческого преобразования среды с помощью освещения, то есть создание социокультурной среды, в которой световые технологии используются как инструмент формирования условий для совершенствования предметного и духовного мира человека и общества». Автор помимо основной ориентирующей функции света выявляет дополнительные функции: ценностную, образовательную и культурно-просветительскую, идентификационную, корреляционную, ку льтурно-коммуникативную и интуитивно-навигационную [1, с. 23]. К этому списку можно еще добавить возможность самовыражения.

В книге Д. Килпатрика «Свет и освещение» автор обосновывает значимость зрительного восприятия по сравнению с другими системами чувств, отмечается, что «зрительная информация значительно более надежна, т.к. из всех чувств зрительное восприятие действует на значительно удаленном расстоянии… Эти свойства света определяют наше доверие к визуальной информации» [3, с.7].

Во многом современные подходы к освещению среды базируются на огромном опыте театральных художников по свету. В своей работе «Театральное освещение» Д. Г. Исмагилов и Е. П. Древалева отмечают, что творческий поиск художника по свету должен быть направлен на то, чтобы создаваемая световая композиция несла в себе ясную и точно выраженную мысль, отображая субъективную оценку художником событий и действий, развертывающихся перед зрителем [4, с.118]. Поэтическое сравнение работы светодизайнера приводит М. Келлер в своей книге «Этот фантастический свет»: «Образный язык, находящийся в распоряжении художника по свету, так же выразителен, как и кисть живописца. Хороший световой дизайнер так же гармоничен, как бывает гармонично музыкальное произведение» [2, с.223].

Практический опыт известных современных светодизайнеров наглядно демонстрирует представление о выразительных средствах света. На примерах творческих работ одного из родоначальников светодизайна Ричарда Келли, начавшего одним из первых активно экспериментировать со светом; новаторских ярких проектах Рогира Ван дер Хейде, Дина Скиры, Франческо Янноне других известных мастеров можно проследить приемы, при помощи которых создаются уникальные объекты, обладающие образной выразительностью и служащие созданию более гуманной среды.

В теоретической части курса студенты изучают этапы эволюции источника освещения от пламени костра до мощного света OLED; узнают об основных принципах дизайна освещения и инновационных разработках в этой области; получают представление о функциональных и культурно-коммуникационных возможностях осветительного оборудования и конкретных ситуаций их использования. Важный элемент курса — изучение работ известных светодизайнеров.

На вводных лекциях студенты узнают о роли света в жизни человека, знакомятся с источниками света, с их основными характеристиками: световой поток, яркость, сила света, цвет. Далее обсуждаются виды потоков света: точечный, рассеянный, прямой, отраженный свет и их функциональные и эстетические возможности, затем на примерах демонстрируются существующие системы освещения: общее, акцентирующее, вспомогательное и декоративное; происходит знакомство с тенденциями развития современных технологий источников света и стилистики электроустановочного оборудования и светильников. Анализируется роль светильников как стилеобразующих элементов общего художественно-образного решения интерьера.

Обращается внимание на значение цветного света для передачи определенного эмоционального состояния человека; рассматривается специальная осветительная аппаратура для создания разного рода динамических и статических эффектов и светопроекционных декораций.

Особое внимание уделяется дизайну светильников. Анализируются работы признанных метров. Например, анализ доходящих до абстракции графичных кинетических светильников Сержа Муя или необычность разнообразных художественных решений светильников Инго Маурера, мастерски работающего со светом и создающего осветительное оборудование, являющееся объектами искусства.

На занятиях учащиеся знакомятся с возможностями организации пространства с помощью освещения, с приемами светового зонирования помещений и иллюзорной трансформации пространства.

Учебный курс включает специальные задания, которые позволяют студентам осознать широчайший круг возможностей, решаемых грамотным освещением. Использование света в качестве художественного средства, с помощью которого создается определенная эмоциональная атмосфера. Например, драматический эффект создается за счет низкой освещенности, акцентирующего контурного освещения и очень высоких контрастов света и тени или ощущение умиротворения — за счет теплого рассеянного освещения и отсутствия теней.

Во время практических занятий на примерах существующих архитектурных объектов проводится анализ многовекового опыта использования свойств света как природного, так и искусственного, выявляется каким образом зодчие прошлого и современные архитекторы достигают мощного психоэмоционального воздействия света. Из предложенного списка, который включает в себя все основные объекты жизнедеятельности, студенты выбирают тему работы:

- принципы освещения магазинов;
- роль освещения в культовых сооружениях;
- принципы освещения учебных заведений;
- освещение библиотек;
- роль света в музейном пространстве;
- принципы освещения баров и ресторанов;
- инновации в освещении театрального пространства;
- освещение в медицинских учреждениях;
- особенности освещения современного офиса.

Перед студентами ставится задача провести анализ способов естественного и искусственного освещения в выбранных объектах в разные исторические периоды, выявить приемы художественно-образного и эмоционального воздействия освещения на посетителей и представить результаты работы в виде медиа презентации.

Второе задание «Режиссура света» предполагает моделирование возможных сценариев существования субъектов в выбранном пространстве. Это может быть любая функциональная зона как жилого, так и общественного назначения. Нужно придумать и смоделировать в выбранном пространстве максимальное количество возможных световых сценариев, отвечающих различным процессам, протекающим в данном пространстве. Подобный подход позволяет предусмотреть и реализовать все возможные варианты развития событий в интерьерной среде. Так, например, анализируя процессы, происходящие в кухне-столовой, можно отразить следующие ситуации: приготовление еды, быстрые перекусы, общие семейные застолья, доверительные вечерние беседы с подругой, романтический ужин на двоих, уборка помещения, ночной тайный поход к холодильнику и дальше возможно предложить еще варианты развития сюжета. Студенты стараются придумать и показать самые неожиданные ситуации и подобрать к ним иллюстрации. Каждый предложенный сценарий требует различного освещения—свет для комфортной и безопасной работы, для создания различных нюансных эмоциональных состояний. Далее подбираются варианты светильников, которые необходимы для реализации смоделированных сценариев.

Заключительная работа направлена на практическое применение полученных знаний. Студенты выбирают один из проектов общественного или жилого пространства, выполненных в рамках программы по дисциплине

«Проектирование». На основании анализа характеристик «потребителя» данного пространства и протекающих там процессов, студенты создают схемы размещения электро-установочного оборудования с учетом всех возможных вариантов световых сценариев, с подбором оборудования, соответствующего функциональным и художественно-образным характеристикам объекта.

Далее делается расчет необходимой освещенности в соответствии с количеством и расположением светильников. Расчет освещенности производится по формулам или в специализированных программах, типа *Dialux, Realux* и т. п. После того составляются сводные ведомости электро-установочного оборудования.

К сожалению, в рамках десятинедельного курса одного семестра, отведенного на изучение этой интереснейшей темы, невозможно дать представление о всех проблемах, которые должен решать работающий с освещением дизайнер. Остается надеяться, что понимание того, насколько важен свет в создании интерьерной среды, даст импульс нашим студентам для дальнейшего более углубленного изучения методов и способов организации освещения.

Список литературы

1. *Лекус, Е. Ю.* Световая культура/ Е. Ю. Лекус. — СПб: ИТМО, 2017. — 59 с.: ил.

2. Келлер, М. Этот фантастический свет / М. Келлер. — М.: Театр Строй-Проект Р, 2008. — 240 с.: ил.

3. *Килпатрик, Д.* Свет и освещение: перевод с англ. / Д. Килпатрик. — М.: Мир, 1988. — 223 с.: ил.

4. *Исмагилов, Д. Г.* Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е. П. Древалева. — М: ДОКА Медиа, 2005. — 359 с.: ил.

5. *Ширяев, Д.* Архитектор Уборевич-Боровский / Д. Ширяев. — М.: TATLIN, 2017. — 224 с.: ил.

УДК 76:745/749:376
А. Ю. Поповцева
Караганда, Казахстан
Технико-строительный
колледж

Применение медитативной графики при работе с детьми с особыми образовательными отребностями: новые возможности использования

В статье ставится задача рассмотреть методы применения медитативной графики на уроках рисунка с детьми с особыми образовательными потребностями. Раскрываются новые возможности использования данной техники. В результате анализа доказано, что применение на уроках данной методики расширяет простор фантазии и воображения, позволяет оформить что-то свое творческое, создать необычные, фантастические изделия, а также от рисунка перейти к изготовлению декоративных панно из кожи.

Ключевые слова: дети с особо образовательными потребностями, инклюзия, Арт-терапия, медитативная графика, дудлинг.

Alyona Yu. Popovtseva
Karaganda, Kazakhstan
Technical and Construction
College

The use of meditative graphics when working with children with special educational needs: new opportunities for use

The aim of the article is to consider the methods of using meditative graphics in the "Drawing" lessons with children with special educational needs. New possibilities of using this technique are revealed. As a result of the analysis, it is proved that the application in the lessons of this technique expands the scope of imagination and imagination, allows you to design something creative, create unusual, fantastic products, as well as decorative panels made of leather.

Keywords: children with special educational needs, inclusion, art therapy, meditative graphics, dudling.

Разработка методики преподавания рисунка детям с особыми образовательными потребностями по специальности декоративно-прикладное искусство

Современные реалии нашего времени диктуют нам особые условия. Чтобы человек смог реализовать себя и найти свое место в профессиональной деятельности, он должен обладать многими качествами, которые в прошлом не занимали особой важной позиции, это - мобильность, компетентность, креативность и другие.

Обладая такими качествами, современный молодой человек легче может добиться успеха на профессиональном поприще.

Задача сегодняшних педагогов не просто открыть в ребенке данные ему от природы способности, но и развить в нем скрытые таланты.

Намного сложнее сделать это с детьми с особыми образовательными потребностями, так как им труднее адаптироваться в этом мире.

К данной категории детей нужен, прежде всего, индивидуальный подход, особая специальная методика подачи материала, что зачастую бывает не просто. У таких детей занижена самооценка, очень низкий уровень возможности анализировать, наблюдать, сопоставлять, аргументировать. Им труднее адаптироваться во взрослой жизни и быть востребованными профессионально.

Наша система образования не может учесть все индивидуальные особенности таких детей, поэтому и мы в своей работе, используя свой педагогический опыт, вносим коррективы в учебные программы, работая с такими детьми.

«Дети с особыми образовательными потребностями» - этот термин пришел в наш лексикон сравнительно недавно, он заменил резкие на слух названия, такие как: дебил, даун, спастик, алалик, дизартрик и др.,

Дети с подобными медицинскими диагнозами, не всегда лишены интеллекта, зачастую у них богатый внутренний мир, они добры к окружающим, исполнительны и доверчивы. Применять чисто традиционные методы обучения к ним просто невозможно.

В нашем Карагандинском технико-строительном колледже обучаются дети, как с особыми образовательными потребностями, так и самые обычные дети. Мы используем инклюзивное обучение.

Инклюзивное (франц. *inclusif* – включающий в себя, от лат. *include* – заключаю, включаю) или включенное образование – термин, используемый для описания процесса обучения детей с особыми потребностями в общеобразовательных (массовых) школах, колледжах. В основу инклюзивного образования положена идеология, которая исключает любую дискриминацию детей и обеспечивает равное отношение ко всем обучающимся, но создает специальные условия для детей, имеющих особые образовательные потребности [1].

На специальности «Декоративно-прикладное искусство», обучая таких детей рисунку, мы применяем метод Арт-терапии, он облегчает обучаемость особенных детей, так как законы перспективы, конструктивное построение предметов, тональная проработка являются сложными для них

направлениями, которые они либо не могут понять до конца, либо очень быстро забывают.

Арт - терапия (от англ. *art* «искусство») направление психотерапии и психологической коррекции, основанное на применении для терапии искусства и творчества. В узком смысле слова, под арт-терапией обычно подразумевается терапия изобразительным творчеством, имеющая целью воздействие на психоэмоциональное состояние человека [2].

Данный метод позволяет самовыражаться — неосознанно, рисуя на листке бумаги, при этом, не думать, правильно ли составлена композиция, соблюдены ли законы перспективы, гармоничны ли цвета на рисунке.

Чаще всего, обучая рисунку детей с особыми образовательными потребностями, мы используем в своей работе одно из направлений арт – терапии – «медитативную графику».

Она представляет собой вид творчества, который помогает таким детям снять напряжение, преодолевать стресс и просто успокоиться, поскольку эти дети больше других нуждаются в этом.

На первый взгляд может показаться, что это просто каракули, закорючки, но из этих простых элементов создается что-то свое творческое, необычное.

На своих уроках мы используем технику «Дудлинг».

Дудлинг. Этот термин переводится с английского как мазня, бессознательный рисунок [3].

Мы рисуем с детьми — карандашами, фломастерами, гелиевыми ручками на обычном листе бумаги. В начале применения этой техники на уроках детям не совсем понятно, зачем они рисуют какие-то каракули, которые рисовали в детстве, но в процессе работы мы объясняем, как данный вид техники можно превратить в оригинальные творческие работы.

Как маленькие квадратики, заполнены линиями, точками, черточками и другими элементами, складываются в большие картины, которые могут быть использованы для украшения интерьеров - квартир, домов, офисов.

Очень важно мотивировать детей, связав это с их будущей профессией.

Так, например, по окончанию колледжа студентом присваивается квалификация «Изготовитель изделий из кожи и шерсти» по специальности «Декоративно – прикладное искусство». На практико-ориентированных занятиях дети с особыми образовательными потребностями, занимаются изготовлением модульных панно, из вторичного сырья (кожи, меха, ткани) применяя эскизы, выполнены в техники дудлинг.

В недавней программной статье «Рухани жаңғыру» Президент РК Н. Назарбаев отметил, что Четвертый проект «Сакральная география Казахстана» - это работа, которая опирается на культурную память, символические, сакральные и культурно-исторические артефакты. Кроме того, объекты этого проекта станут местами притяжения для индустрии туризма.

В рамках проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире» сейчас создаются условия для представления лучших произведений казахской культуры для ознакомления с ними мировой общественности. Это откроет большие возможности перед отечественной творческой интеллигенцией [4].

В рамках этой программы, мы на своих уроках, используя метод коллективной работы, создали серию модульных картин, панно из кожи, которые отражают мотивы казахских обрядов и традиций.

Во время занятий мы пытаемся создать особую атмосферу. В начале урока рассказываем или показываем видеофильмы о традициях, культуре, самобытности родного края. Затем студенты, слушая музыку родных казахских степей, занимаются медитативной графикой. Особая атмосфера позволяет расслабиться, и бессознательное подсознание отображается на их незамысловатых рисунках в техники дудлинга.

Преподаватель собирает зарисовки и создает эскиз будущей композиции. Следующим этапом работы является индивидуальное задание, воплощение данного общего эскиза в материал, приготовленный для создания панно.

Для этого мастером делается лекало из картона. Затем каждому раздается индивидуальное задание — выполнить данный фрагмент в материале из кожи, объясняется алгоритм выполнения. Задача мастера индивидуально отслеживать и помогать каждому студенту. После изготовления каждого фрагмента, композиция собирается в общую картину. Все готовые фрагменты монтируется на общий фон, работа обрамляется, и принимает законченный вид.

В современном интерьере всегда найдется место для украшения стен модульным панно из кожи. А специфика сюжета актуальна в данный момент на казахстанском рынке. Стало модным в современной казахской семье иметь изделия, связанные с культурой, традициями, обрядами своих предков.

Нами же найден способ подачи данного материала. Студенты с удовольствием выполняли эту работу. Работа не выглядит примитивно, в ней чувствуется профессиональный подход.

Применение данного метода на уроках с детьми с особыми образовательными потребностями позволяет сделать вывод, что дети становятся более внимательными, аккуратными, сосредоточенными, увлечёнными, так как этот метод доступен для них и приводит к реальному результату. Полученные и отработанные в колледже приёмы данной методики помогут им в дальнейшей жизни стать востребованными на рынке труда. При этом заниматься творческой деятельностью и получать удовольствие от работы над изделиями.

Нам же, как педагогам крайне важно видеть уверенность в своих силах на лицах детей с особыми образовательными потребностями. Данный метод

мы продолжаем изучать и внедрять на уроках с детьми по другим квалификациям специальности декоративно-прикладного искусства.

Известный психолог, психотерапевт, переводчик, специалист по работе с детьми, имеющими особенности развития Михаил Игоревич Завалов говорит: «Можно привести много объяснений, зачем надо заниматься с такими детьми, но еще лучше повернуть этот вопрос другим концом и спросить так: какое мы имеем право этого не делать?» [7].

Список литературы

1. *Бурно, М.* Терапия творческим самовыражением: отечественный клинический психотерапевтический метод: учебно-практическое пособие / М. Бурно. — М.: Академический Проект: Альма Матер, 2012. — 520 с.: ил.

2. *Рубин, Джудит А.* Искусство арт-терапии / Джудит А. Рубин. — М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. — 290 с.: ил.

3. Дзен-дудлинг: воодушевляющие дзендалы / ил. Юлии Снегиревой. — Минск: Попурри, 2015. — 64 с.: ил.

4. Премьер-Министр Республики Казахстан: официальный сайт. URL: www.primeminister.kz (дата обращения: 07.07.2018).

5. Дзен-Дудлинг: подсознательное рисование для релаксации и снятия стресса / ред. К. Конлин. — Минск: Попурри, 2015. — 104 с.: ил.

6. *Красный, Ю.* Арт — всегда терапия: развитие детей со специальными потребностями средствами искусств / Юрий Красный. — М.: Дорога в мир, 2014. — 256 с.: ил.

7. *Браун, С.* Дудлинг для творческих людей: научитесь мыслить иначе / С. Браун. — Минск: Попурри, 2014. — 256 с.: ил.

УДК 747:023.7(1-925.11/.16)
И. Н. Сидякина
О. А. Москалюк
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Светопрозрачные конструкции как элемент современного средового дизайна

На сегодняшний день дизайн пространственной среды благодаря инновациям в разработке материалов и технологий развивается огромными темпами. Светопрозрачные конструкции открывают новое направление в дизайне, позволяя создавать наполненные светом и воздухом, легкие и просторные архитектурные объекты. Анализ светопропускающих материалов с точки зрения их технологических качеств и оценка их по критериям, соответствующим требованиям дизайнеров, является целью данного исследования.

Ключевые слова: дизайн, пространственная среда, материалы, светопрозрачные конструкции, свет, пространство, анализ, критерии.

Irina N. Sidyakina
Olga A. Moskaluk
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
University of industrial
technologies and design

Translucent structures as an element of modern environment design

Today, the environmental design is developing at a tremendous pace through innovation in the development of materials and technologies. Translucent structures open a new direction in the design allowing to create light and air filled with light and spacious spaces. The purpose of this study is analys of light-transmitting materials in terms of their technological qualities and their evaluation according to the criteria that meet the requirements of designers.

Keywords: design, spatial environment, materials, translucent structures, light-transmitting, light, space, analysis, criteria.

В современном строительстве применяется большое количество светопрозрачных конструкций. Светопропускающие материалы помогают максимально использовать естественное освещение и создают неповторимое единение дома и окружающей среды. Кроме того, современные технологии и последние разработки химической промышленности придают материалам новые качества, которые открывают перед дизайнерами неограниченный мир возможностей и предоставляют абсолютную свободу творчества. На сегодняшний день существует большое количество светопропускающих материалов с довольно богатым набором качеств. Поэтому для того, чтобы выбрать оптимальный материал для того или иного решения, дизайнеру очень важно разбираться в их свойствах.

В данной работе будут рассмотрены самые популярные на сегодняшний день светопропускающие материалы: метакрил, плексиглас, монолитный и сотовый поликарбонат.

ПММА

Один из первых полимерных светопропускающих материалов – органическое стекло (изобрели его в Германии в 30-х годах прошлого столетия). Оргстекло — это прозрачный, светопроницаемый либо светорассеивающий с различной степенью светопропускания искусственный материал из специальных акриловых смол с незначительным процентом различных добавок. Органическое стекло полностью состоит из термопластичной смолы. Химический состав стандартного оргстекла у всех производителей одинаков. Но если нужен материал со специфическими свойствами, в него можно добавить определенные компоненты, которые и обеспечат набор желаемых характеристик, или может быть изменена структура материала в процесе его производства. Толщина листов от 1,0 до 24 мм [1]. Формула: [-CH2C(CH3)(COOCH3)-]n, плотность: 1,19 г/см^3.

Метакрил устойчив к влаге, это практически влагонепроницаемый материал, имеет высокую прочность при сжатии, растяжении и изгибе. При горении метакрил не так опасен, как другие полимерные материалы, так как практически не выделяет ядовитых газов. Температура его воспламенения составляет 460-635°C. Оргстекло не пропускает электрический ток и является хорошим диэлектриком. Материал морозостойкий и выдерживает даже затяжные 40-градусные морозы. Пропускает 73,5 % ультрафиолетовых лучей, при этом обладает хорошей светостойкостью, т.е. он не выцветает, не желтеет и не теряет своих прочностных характеристик под воздействием УФ лучей при длительном (10 лет) пребывании под воздействием окружающей среды. Он может использоваться на улице и в помещениях, в том числе в детских и лечебных учреждениях. Метакрил легок в обработке - резке, сверлении, склеивании, его можно гнуть и формовать, полировать и фрезеровать, окрашивать и гравировать. На данный момент метакрил является самым твердым полимером из всех существующих в мире [2].

Плексиглас

Plexiglas – торговая марка термопластичного пластика на основе метилметакрилата. Зарегистрирована в 1933 г компанией Degussa. По химическому составу и методу изготовления он не отличается от других вариантов: оргстекла, плекса, новаттро и так далее. Но состав дополнительных компонентов, придающих пластику определенные свойства, является разработкой самой компании [3].

Прекрасные физические качества позволяют использовать плексиглас в качестве отделки мебельных фасадов, стен, потолка, столешниц и прочего.

Светопропускающая способность материала зависит от степени прозрачности пластика. Так полностью прозрачные изделия пропускают до 92% света, окрашенные – от 20 до 90%. Полимер стоек к действию УФ-лучей, поэтому со временем не желтеет и не изменяет цвет. Гладкая, не содержащая пор поверхность не собирает пыль и грязь и не способствует размножению бактерий. В отличие от обычного стекла низкая теплопроводность делает полимер превосходным теплоизолятором. Ударопрочность материала в 5 раз выше, чем у кварцевого стекла. Очень небольшой вес – 1 квадратный метр весит 1.2 кг при толщине в 1 мм, поэтому вес несущих конструкций становится значительно меньше.

Существует 2 вида плексигласа:

Plexiglas GS, который получают методом литья в виде монолитных листов и блоков с толщиной в 2–160 мм, а также труб диаметром до 650 мм и прутков сечением до 100 мм. Литьевой блок отличается меньшей усадкой – не более 2%, ударопрочен, устойчив к щелочам, но менее гибок, чем экструзионный пластик.

Plexiglas XT – это изделие получают методом продавливания расплавленного метилметакрилата через экструзионную головку. Таким способ изготавливают монолитные панели с толщиной до 25 мм и структурированные, а также зеркальные и волнистые листы, трубы и прутки. Экструзионный пластик менее прочен, дает больше усадку при термообработке – до 6%, но отличается большей гибкостью и легче переносит формовку [4].

Монолитный поликарбонат

Монолитный поликарбонат - это листовой материал, по внешнему виду похожий на органическое стекло, но значительно отличающийся от него по своим механическим и физическим свойствам. Формула: $(-O-R-O-CO-)_n$. Это нерастворимое в воде и многих других жидкостях соединение, по прозрачности способное составить конкуренцию высококачественному силикатному стеклу. Он используется в качестве кровельного материала и является идеальным материалом для плоских и криволинейных форм кровельных конструкций. Еще одна область применения-это шумоизоляционные барьеры для авто- и железнодорожных магистралей [5].

Монолитный поликарбонат обладает значительной морозостойкостью. При - 40°С данный материал способен выдерживать даже ударные воздействия. Теплостойкость большинства марок поликарбонатов составляет до + 120 °С, у отдельных образцов данный показатель доходит до +150 °С. Кроме того, панели из монолитного поликарбоната способны противостоять даже самым высоким нагрузкам значительный отрезок времени.

Монолитный поликарбонат производится из сырьевого гранулята на специальном оборудовании с закрытым технологическим циклом. При данном способе изготовления панелей негативные воздействия на окружающую среду сводятся к минимуму. Материал химически инертен и не выделяет вредных и опасных для человека и животных веществ.

Показатели светопропускания у прозрачных панелей 86 -89 %. При этом при введении в материал определенных добавок оптические свойства материала изменяются, что позволяет добиться максимального поглощения лучей ультрафиолетовой части спектра. Еще одним важным качеством является отличное звукопоглощение, что достигается благодаря вязкой внутренней структуре плиты [6].

Поликарбонат сотовый

Сотовый поликарбонат – это гибкие пустотелые полимерные листы, внутренняя структура которых представляет собой многослойную конструкцию, заполненную продольными перемычками — ребрами жесткости. Иногда его называют еще структурированным, ячеистым, канальным. Существует также поликарбонат со сложной структурой (двух-, трех- или четырехслойная конструкция, а ее ребра жесткости образовывают квадраты, треугольники или крестовые структуры). Сырьем для него является гранулированный поликарбонат, который образуется в результате конденсации полиэфиров угольной кислоты и дигидроксильных соединений. Полимер относится к группе термореактивных пластмасс и обладает рядом уникальных свойств.

Так, например, сотовый поликарбонат обладает исключительно высокой стойкостью к неблагоприятным условиям внешней среды. Панели, благодаря сотовой структуре, способны выдерживать значительные нагрузки. Однако при длительном контакте с мелкими частицами типа песка поверхность листа подвержена абразивному воздействию.

Температурные режимы эксплуатации напрямую зависят от марки данного материала, качества сырья и соблюдения технологии производства. Для подавляющего большинства типов панелей этот показатель составляет от – 40 ° С до + 130° С. Материал обладает высокой устойчивостью к большинству химических инертных веществ и соединений.

Характеристики сотового поликарбоната способны обеспечить надежную защиту от жестокого излучения в UV диапазоне. Светопропускание панели зависит от ее цвета и для неокрашенных листов данный показатель составляет от 83% до 90%. Теплоизоляционные характеристики так же

на высоком уровне. Теплопроводность листа толщиной 4мм равна 3,6 Вт/$м^2$*С.

Данный материал относится к категории В1, которая европейской классификацией характеризуется как самозатухающая и трудновоспламеняемая. При горении поликарбонат не выделяет токсичных и опасных для человека и животных газов. Из-за своей сотовой структуры материал обладает хорошей шумоизоляцией. Кроме того, данный листовой материал не пропускает и не поглощает влагу, что делает его незаменимым при проведении кровельных работ [1].

Применение

В интерьере светопрозрачные конструкции используются в самых различных предметах, начиная от светильников и заканчивая самыми смелыми декоративными предметами. Широко распространены стеклянные перегородки, которые визуально разделяют пространство, при этом сохраняя ощущение простора. Такие перегородки могут быть различных цветов, с узорами и гравировкой. Кроме того, широко применение стеклянной мебели (столов, стульев, душевых кабин), дверей, светильников и прочих предметов декора.

Оргстекло часто применяют при создании потолков, декоре лестниц, (ступеней и ограждений из разного по толщине материала). Кроме того, из оргстекла с рисунком получаются замечательные «фартуки» на кухонные стены; плиткой из оргстекла можно отделать полностью или частично стены в ванной.

Функциональность материала, его прекрасные свойства и способности привели к появлению целого направления - стеклодизайну. Разновидностью такого направления являются полы и потолки из оргстекла, которые сделают интерьер особенным, оригинальным и в то же время легким, изысканным и современным. Помещение, благодаря стеклянному полу, будет казаться воздушнее, легче, просторнее, а высокие прочностные характеристики материала обеспечат долгий срок эксплуатации.

Также весьма популярна мебель из метакрила. Она позволяет создать необыкновенный дизайн, придать помещению ощущение легкости и пространства. Распространены стулья из акрила и оргстекла, которые могут быть как полностью прозрачными, так и с обивкой сиденья. Не менее популярны столы и столики из оргстекла. Консольные столы из оргстекла часто ставят в прихожих, потому что они небольшие и очень легкие, а такая мебель идеальна для небольших пространств. Более богато и стильно смотрятся столики с серебряными и латунными элементами. Очень интересно и современно смотрятся кровати со столбиками из оргстекла и металлическими элементами. Отличным решением будут являться стеллажи и полки из оргстекла, которые будто исчезают прямо в стене, а стоящие на них предметы словно парят в воздухе.

Органическое стекло также полюбилось многими знаменитыми дизайнерами. Так в 2006 году были изготовлены канделябры Maua Huni из метакрила, которые сами собой (без всяких встроенных лампочек) светятся на срезе.

Другим интересным дизайнерским решением является прототип «жидкого» стола Захи Хадид, который изготовлен из прозрачного и полупрозрачного акрилового стекла.

Монолитный поликарбонат используется при изготовлении световых куполов, остеклении вертикальных поверхностей в жилых домах и общественных зданиях, при устройстве навесов и козырьков; в качестве куполов над наружными бассейнами, а также звукопоглощающих барьеров вдоль шумных автомагистралей. Кроме того, данный материал может использоваться в качестве ограждений для лестниц, балконов, хоккейных площадок и даже при устройстве прозрачных полов с подсветкой.

Более ограниченная сфера применения у сотового поликарбоната. Он в основном используется в качестве кровельного материала: навесы над входными дверями, навесы для машин, арочные конструкции, а так же теплицы и остановки общественного транспорта.

Как мы можем наблюдать, химическая промышленность на сегодняшний день добилась огромных успехов. Светопропускающие материалы становятся все более экологичными, легкими, стойкими к ультрафиолетовому излучению и всевозможным деформациям. А главное, появляется возможность придавать изделиям из данных материалов любую форму и объем. Лидирующие позиции, по моему мнению, занимает плексиглас, так как он обладает довольно высокими качественными характеристиками и легко поддается любому виду обработки, т.е. имеет неограниченную сферу использования. Сотовый и монолитный поликарбонат так же обладают отличными характеристиками, однако сфера их применения довольно ограничена. Сотовый и монолитный поликарбонат в основном используются при создании кровельных или ограждающих конструкций, тогда как метакрил практически универсален. Его прекрасные пластические свойства сделали его любимым материалом современных дизайнеров интерьера, ведь ему можно придать любую форму и объем. Таким образом, монолитный и сотовый поликарбонат более подходят для наружного дизайна, а плексиглас и метакрил помогут создать непревзойденный дизайн внутренних пространств.

Список литературы

1. *Саланкова, С. Е.* Патриотическое воспитание студентов на занятиях по компьютерной графике / С. Е. Саланкова, Е. И. Серкова // Гражданско-патриотическое воспитание в образовательной организации: проблемы, опыт, перспективы: мат-лы междунар. науч.-практ. конф., 16-18 мая 2018 г. — Брянск: БГУ, 2018. — 184 с.

2. *Саланкова, С. Е.* Использование инновационных игровых технологий при обучении студентов информатике / С. Е. Саланкова, Л. В. Сидорова // Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании: мат-лы 23-й Междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 24–25 апреля 2018 г. / под науч. ред. Е. М. Дорожкина, В. А. Федорова. — Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2018. — С. 327-330.

3. *Сидорова, Л. В.* Использование метода проектов при изучении информационных технологий / Л. В. Сидорова // Вестник Брянского государственного университета. — 2010. — № 1. — С. 113-116.

УДК 7.05:747:378.147
Д. Б. Устинова
Санкт-Петербург, Россия,
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Специфика выбора темы ВКР в бакалавриате по направлению подготовки «Дизайн» («Дизайн среды», «Дизайн интерьера, мебели и оборудования»)

В данной статье рассматриваются проблемы, с которыми сталкивается студент, обучающийся по профилю дизайн, при выборе темы ВКР, ее проектировании и защите. А также описываются требования и рекомендации работы со студентом-дипломником при руководстве над дипломным проектом.
Ключевые слова: выпускная квалификационная работа, бакалавр, дизайн, руководитель, тема.

Darya B. Ustinova
Saint- Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state university
of industrial
technologies and design

The specificity of the choice of topic FQW in bachelor in the field of training «Design» ("Environment design", " interior Design, furniture and equipment»)

This article discusses the problems faced by a student studying the profile of design, when choosing the topic of FQW, its design and protection. And also describes the requirements and recommendations of work with a graduate student in the management of the diploma project.
Keywords: final qualifying work, bachelor, design, head, theme.

Выпускная квалификационная работа бакалавров должна базироваться на преддипломной практике, в которой определяется тема работы, подход к решению заданных там основных вопросов по выбранному объекту и функции. В реальности ситуация складывается иначе. В половине случаев студент не оценивает объем работы полноценно и сомневается буквально во

всех аспектах почти до предзащиты, некоторое количество обучающихся меняет тему неоднократно, и лишь малая часть уверенно двигается к подаче. Такой «хаос» объясняется несколькими обстоятельствами:

- бакалавр в этой специальности – студент, обучающийся всего 4 года. В возрасте 21-23 года предполагается некоторая неопределенность при принятии любого решения и часто неспособность оценить свои возможности;
- краткость самого периода на выполнение ВКР – в итоге получается не более 4 месяцев;
- естественная борьба между желанием выбрать «значительную» тему или задачу попроще, которую «легче» выполнить, по мнению обучающегося.

Обязанность руководителя, не применяя репрессивных мер, помочь спланировать работу максимально продуктивно.

Мои дальнейшие рекомендации основаны на десятилетнем опыте руководства выполнения ВКР. Не буду утверждать, что они подходят всегда, но уверена - они могут принести пользу, как коллегам, так и студентам. На нашей кафедре уже несколько лет существуют простой принцип жребия для выбора назначения объекта и руководителя – простое деление на жилое и нежилое назначение. Это снимает часть споров. А дальше начинается индивидуальная работа с каждым студентом.

Первое обстоятельство – необходимо четко объяснить студенту, как оценивается ВКР, ее основные критерии, проектное предложение, подача (в том числе устная, сам доклад), оценка руководителем и рецензентом.

Второе – точное обозначение промежуточных «засечек», как официальных (кафедральные просмотры, предзащита), так и внутри группы конкретного руководителя.

Третье – важно выбрать со студентом не просто интересную ему тему, а задачу, которая покажет его навыки наилучшим образом и комиссии, и будущему потенциальному работодателю. Диплом – это особый момент. Фактически человек выходит во взрослую профессиональную жизнь, через 5, 10-20 лет студент оглянется назад и уже иначе оценит этот период. Лучше, чтобы некий масштаб у этой задачи был.

Итак, предположим, студенту досталось в качестве назначения объекта жильё. В этой области находятся: квартиры, дома, жилые комплексы.

Если выбрана квартира, то появляется вопрос: как выбрать объект, как правильно составить задание, каков объем подачи (физический размер определяется выпускающей кафедрой, обычно не менее 4 плакатов формата А1). Квартирная тема - «жизненная». Подобная дипломная работа – это визитка для работодателя и частного клиента. Первому важна техническая подкованность, второму – некое целостное «художественное» впечатление. Комиссия оценивает буквально все: в такой «компактной» теме специалисту сразу видны ошибки, если они есть, и индивидуальность автора, которую

тоже хотелось бы увидеть. При этом важно показать, что выбор квартиры как темы не результат боязливости, а продукт размышлений о будущей профессиональной занятости. А значит объект переустройства не должен быть мелким по объему, и плоским по конфигурации – лучше брать многоярусные квартиры площадью не менее 150 м^2. Если квартира одноэтажная, придется показывать свою декоративно-проектную одаренность с еще большим старанием.

Одна из наиболее опасных тем – проектирование дома. Часто студенту кажется, что это компромиссный вариант по сложности. Это ошибка. Проект дома обязан содержать в себе объемно-пространственное решение всего участка (даже в черте города, независимо от площади), конструктивное предложение, все зоны должны быть декоративно обжиты. Все эти области для студента четвертого курса таят опасности «засыпаться» во время защиты, как в составе самой подачи, так и при ответах на вопросы комиссии. Тема еще компактна (не спрячешь слабые области), но уже масштабна по количеству задач, решаемых одновременно, ведь ограничений намного меньше, чем в квартире, объяснить какие-либо недостатки пороками исходной задачи не удастся.

Жилые комплексы могут как разрабатываться на пустом участке, так и быть результатом переработки существующего ветхого здания, возможен и вариант блокированного, рядного комплекса. Второй вариант предпочтителен для тех студентов, которые сомневаются в своей способности решать фасадное пространство, но дорабатывать проекции сооружения все равно придется. Подобный объем задачи немного снимает внимание комиссии с интерьеров, да и масштаб уже таков, что требовать разработки полноценного конструктивного решения от защищающегося трудно (но можно). Особое внимание – на техническое задание и общее впечатление.

Общественные задачи очень разнообразны: ландшафтные задачи, встроенные объемы (рестораны, салоны красоты, магазины и т.д.), особые функции, часто собирающиеся в многофункциональные комплексы на собственной территории (гостиницы, рестораны, офисные и торговые центры, блоки развлечений и т.д.), и особая группа «священных коров» проектирования – пространства образования, просвещения, религии, спорта. Последний раздел наиболее опасен – для выполнения подобных проектов просто мало времени, знаний и понимания. Выбор этого подкаста либо приводит к абсолютной несамостоятельности работы, либо на диплом выставляется некий эскизный проект. Главный же вопрос - зачем выбрана такая тема. Ответ обычно почти комичен, а последствия трагичны. Потому что в комиссии сидят специалисты, много лет (иногда равно возрасту защищающегося) думающие над своими подходами к таким задачам. Они зададут те вопросы, которые волнуют их при размышлении на эти темы. Что сможет им ответить 22-летний дипломант о природе религии, театра и обучения? Может случиться драма.

Испытываю личную симпатию к многофункциональным комплексам – эта тема позволяет создать масштаб, показать технические возможности студента. Залог успеха – интересный участок и четкая концепция (вынуждена признать, часто даваемая руководителем). Также подобная задача позволяет иногда создать группу из нескольких студентов, что дает им впоследствии навык работы в коллективе. Важно чтобы динамика была положительной, достаточно одного слабого звена для возникновения сложностей.

Встраиваемые общественные пространства – тема темпераментная и не прощающая анемичности, пусть по объему часто и похожая на квартиру. Но если в жилой задаче можно сказать, что потенциальный хозяин недвижимости не любит яркие жесты в интерьере, в салоне красоты, магазине или пространстве общепита задача другая. Не переходя границу уместности, запомниться и произвести положительное впечатление либо на целевую аудиторию, либо на большинство, студент должен создать лицо заведения – продумать входную зону и вывеску. Важно и экономическое обоснование, соответствие образа месту. Схематичность в этой теме непростительна – ресторан разрабатывается для конкретной кухни, а зачастую и повара, в определенной ценовой категории и именно в этом месте. Магазины, салоны красоты, банки – все эти функции требуют понимания технологии. Гостиницы и хостелы – это бизнес-машины, расчет финансового обоснования необходим.

При выборе ландшафтной темы основная проблема – масштаб и пропорции. Студент часто теряется «в лесу», разработка малых форм становится пыткой, но, если удается найти ритм и подход, подобные задачи могут показать лучшее в обучающемся. Многослойность этой тематики и при этом концептуальность требует особенно качественной стратегии подачи. При этом нужно помнить, что ландшафт вполне может включать в себя и объекты общепита и зоны торговли – нужно точное и продуманное техническое задание.

Отдельно монофункциональные объемы: рестораны, торговые центры и т.д., по своей специфике похожи на разработку проекта жилого дома на участке. Необходим продуманный генеральный план, объемно-пространственное решение, схема и понимание конструкций. Площади обычно больше, что позволяет чуть отвлечь внимание комиссии от технических аспектов, но добавляются переживания по декоративной части, ведь начинают действовать те же требования, что к встроенным общественным пространствам – нужен темперамент и при этом финансово-экономическое обоснование.

Для дисциплинирования студентов считаю необходимым обсуждать построение защиты и подачи с самого начала. Как устная, так и визуальная подачи должны быть выполнены сознательно, продуманно. Вводная часть – все исходные данные, до мельчайших деталей, если видно отсутствие полноценного размышления в этом разделе, далее члены комиссии

либо зададут многочисленные вопросы, либо потеряют интерес. Так как студенты часто долго «разгоняются» в начале работы над ВКР, им кажется, что времени много и весна на дворе, то я рекомендую настойчиво требовать отчерченных исходных планов, топографических планов (при проектировании за городом и на рельефе); если объект в черте города, 3d моделей участка и окружения. Если эти аспекты не выполнить в начале, в финале времени не будет хватать. Далее дипломант должен четко сформулировать как устно, так и иллюстрировано свое задание. Он должен обозначить трудности, с которыми он столкнулся в работе, объяснить, почему выбран тот или иной путь решения задачи. Подобный подход позволит не только показать степень вовлеченности дипломанта, но и во многом защитит от «непонимания» комиссии. Далее повествование должно быть очень последовательным, и идти от большего к меньшему. Одно из опасных студенческих увлечений – независимо от объема работы, начинать рассказывать об оборудовании вначале доклада. Никто не отрицает важность шкафов, но зонирование принципиально должно быть разъяснено в начале. При этом зачастую конструктивные аспекты могут вообще являться частью технического задания и идти сразу после исходных данных. Независимо от объема задачи, самые крупные элементы подачи – чертежи и аксонометрии. Подача на плакате отличается от подачи в альбоме – таблицы не должны резать глаз, необходимо избегать дублирования информации. Четырех плакатов формата А1 скорее всего может быть мало для показа всей необходимой информации для всех тем, кроме квартир и малых общественных пространств. Эти темы, несмотря на компактность, должны быть представлены очень детализировано. Аксонометрия и развертки по важным помещениям необходимы. Особенно трудно студенту связно объяснить интерьерное решение – обычно последний аспект доклада. Важен баланс между визуализациями и показом отдельных важных предметов оборудования. Ракурсы же должны быть выбраны не только по принципу «удачно получился», а исходя из идеологического значения показываемого пространства. Для домов необходимы виды участка, для встроенных общественных пространств - входные группы. Любой объект, проектируемый в городе, должен быть показан в контексте существующего окружения. Подводя итоги, студент должен показать, какие задачи решены, а какие требуют доработки, попытки скрывать последнее – бессмысленны. Открытость и корректность оценки собственной работы всегда плюс.

Комиссия оценит сбалансированность доклада: всем разделам проекта должно быть уделено примерно одинаковое время. Важна реакция студента на вопросы – не защитная, а диалоговое восприятие.

При выборе темы уместной для конкретного дипломанта и грамотном планировании исполнения работы, бакалавр должен успевать выполнить ВКР. При разработке комплекта, рекомендую сначала делать плакатную подачу, а потом выпускать альбом, именно в нем будут искать ответы на те вопросы, на которые ответа не было в плакатной подаче.

Когда студент не просто двигается по графику, а видно, что ритм найден и решение удачное, вполне возможно включать элементы, добавляющие характера подаче – макет, эскизы, выполненные руками, куски фасадных материалов на защите не будут лишними. Подача – элемент дизайна, а в нем самое грустное – усредненность. Любое же своеобразие отлично смотрится на фоне грамотно проработанного базового комплекта, поданного архитектурно (не путать с рекламой любой товарной продукции). Архитектурная подача – подача идеологическая, имеющая четкую логику, сдержанная по цвету. Студент должен проработать макет заранее, сразу после утверждения концепции. Такой подход позволяет методично выполнять необходимые элементы. На визуализации и доделывание чистовых чертежных деталей необходимо минимум две недели – это значит, что к предзащите должны быть приняты все решения по проектной части, и показана концепция декоративного аспекта. При подобном подходе дипломант успеет выполнить все разделы ВКР в срок.

УДК 7.021.2
В. Н. Гульченко
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Цветной макет. Объемная презентация дизайн-проекта

Статья посвящена важному вопросу макетирования, технологии создания цветного макета, как одного из разделов художественного проектирования. Раскрываются теоретико-методические основы создания цветного макета в единстве с содержанием пропедевтического курса макетирования. Предлагается методика нанесения цвето - текстурных поверхностей на объемных композициях в материале - бумага «ватман». Анализируется методика возрастающей последовательности выполнения упражнений от подготовительных этапов создания цветовых карт, выкрасов, до итогового исполнения презентационного макета общественного интерьера. Полученные знания используются студентами в самостоятельной работе над учебными заданиями по проектированию интерьеров.

Ключевые слова: макетирование, материал, цвет, фактура, методика.

Vasyly N. Gulchenko
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Color model. Volumetric presentation of the design project

The article is devoted to the important issue of layout, technology of creating a color layout, as one of the sections of the artistic design Reveals the theoretical and methodological basis for creating a color layout in unity with the content of the propaedeutic course of layout. The technique of applying colors - texture surfaces on three - dimensional compositions in the material-paper "Whatman" is proposed. The technique of increasing sequence of exercises from the preparatory stages of creating color maps, colors, to the final performance of the presentation layout of the public

interior is analyzed. The acquired knowledge allows students to use in independent work on educational tasks for the design of interiors.

Keywords: modeling, material, color, texture, technique.

1. Роль макетирования в списке специальных дисциплин.

Макетирование в высшем учебном образовании, наряду со специальными дисциплинами выполняет очень важную роль в воспитании и владении художественного ремесла — дизайна интерьерной среды [1]. Каждая дисциплина ставит задачу овладения отдельными знаниями практического применения на каком-либо этапе художественного проектирования. Этапность начинается с задумки темы проекта и заканчивается демонстрацией подачи проекта, которая может быть выражена и через цветной макет. Выполняются этапы работы по-разному: эскизное проектирование, рабочее проектирование, презентация проектной идеи или концепции проекта, и т. д. Учебный процесс выстроен по мере овладения соответствующими навыками и успешного выполнения этих этапов проекта. Он подразумевает наличие следующих дисциплин: академическая живопись, академический рисунок, технический рисунок, специальная графика, начертательная геометрия, основы композиции, цветоведение, макетирование, скульптура (арт-дизайн), компьютерная графика и т. д.

Среди образовательных специальных предметов «Макетирование» выделяется от остальных по ряду характеристик и особенностей. (Кстати, так можно выделить любую из специальных дисциплин, одинаково полезно влияющих на процесс обучения).

Цели и задачи «белого» и цветного макета:

Во–первых, белый макет выявляет проектную идею по воплощению ее в виде объемных эскизов, различных поисков формы на этапе эскизирования. На завершающем этапе проектирования в виде презентации выставляется цветной макет с демонстрацией приближенного к реальному виду, что не свойственно передаче объемного восприятия, например, техническому рисунку.

Предмет «Макетирование» учит овладению работы начального этапа — эскизной стадии проекта и стадии выставочной подачи. Современные тенденции практикуют презентацию проекта в графической подаче, и она выполняется на листах с помощью профессиональных 3D компьютерных программ. Цветной макет также может показывать уникальность проектной идеи, либо в поддержку листам с визуализацией, либо выступать в роли 1-й модели, и заменить многочисленные листы с видами фрагментов интерьера.

Во-вторых, макетирование, как инструмент дизайнерского и архитектурного проектирования, несмотря на свою продолжительную историю, на сегодняшний день не потеряло своей актуальности, продолжается разви-

тие новых средств выражения в подачах проектирования, приобретаются новые качества демонстрации, и оно нуждается в дальнейшем развитии и овладении макетных средств с помощью занятий по макетированию.

Убеждаясь на практике в учебной аудитории, и упражняясь в технологии данного предмета, можно сделать вывод об актуальности работы по созданию объектов, различных по уровню сложности и придания им законченного вида, назначив им материал, цвет и текстуру. Необходимость связана с развитием объемно-пространственного воображения. Умение нестандартно мыслить — это необходимое качество в образовании в целом и в учебном процессе кафедры дизайна интерьера, средового дизайна и других, связанных со средой или пространством экстерьеров, интерьеров.

Макетирование — одна из специальных дисциплин, которая развивает качества объемно-пространственного мышления, совершенствует и возносит его до уровня совершенных, гармоничных пропорций с одной стороны, и, с другой стороны, доводит образ интерьера до законченного состояния с включением визуальных средств (цвет, текстура материала, фактура). Интерьер, в свою очередь, приобретает ярко выраженный характер и смысл проектной идеи.

2. Технологические условия создания цветного макета.

Курс «Макетирование» в современной образовательной системе уровня «Бакалавриат» участвует в периоде одного семестра 3-го курса. Для обучающего семестра составлен рациональный блок заданий с графиком выполнения макетных упражнений, с определенными технологическими условиями (в дальнейшем ТУ).

Интересующий нас раздел цветного макетирования производится тогда, когда освоен первый практический этап, создание «белого» макета. После приобретения навыков правильной склейки объемной формы, следует приобретение навыка придания форме акцентной и активной выразительности, качеств материальности (таких, как дерево, бетон, металл и т.д.), а также качеств структуры разных поверхностей (гладкая, шероховатая, глубокая структурность и пр.). Для этого существуют определенные рекомендации создания цветного макетирования, при соблюдении которых макетная презентация дизайн-проекта выглядит убедительно и профессионально:

- для приклеивания цветной бумаги на поверхность листа Ватман или картона (пенокартона) применяется резиновый клей, который не оставляет следов на бумаге, легко «скатывается», плотно прикрепляет лист и дает возможность равномерно разгладить поверхность приклеиваемого листа. Для того чтобы плотно приклеить цветную бумагу нужно на развертку детали, еще не собранную, намазать клей и промазать клеем обратную сторону цветной бумаги, дать просохнуть, и затем приложить одну поверхность к другой. Качество склейки должно быть идеальным;

- если на развертке имеются грани, то надсечки для их сгиба выполняются после приклеивания цветной бумаги. Бывает нобходимым применение и другого варианта, когда размер приклеиваемой цветной бумаги на 1 мм. меньше размера грани к которой приклеивается. В этом случае по краям грани остаются узкие белые полосы;

- если нужно использовать цвет или тон, которого нет в наборах цветной бумаги, то можно делать выкраски на белой бумаге, при этом для тонирования применяют обычно акварельные краски, для получения насыщенного, кроющего слоя применяют гуашевые краски, водоэмульсионные краски, или тушь;

- для выкрасок на белом листе ватмана необходимо, чтобы бумага была натянута на планшет или подрамник, после чего она покрывается при помощи кисти, флейца, если нужно тонирование акварелью. Для тамповки используется кусок поролона, закрепленный на палочку. С помощью валика из поролона или искусственного меха можно создавать цветной накат, гораздо большего формата, для больших плоскостей макета, в этом случае применяется отколированная эмульсионная краска. Готовится нужный колер на основе белой эмульсионной краски с добавлением гуаши или концентрата колера для водных красок;

- краски наносятся на бумагу легкими постукивающими движениями при тамповки, в этом случае она ровно ложится и заполняет заданную плоскость. При накатах валиком, также без лишнего усилия прокатывается лист 2 -3 слоя в одном направлении, затем направление меняется, чтобы добиться равномерного покрытия цветной плоскости. Если производить покраску без натяжки планшета, лист покоробится, красочный слой будет не ровный;

- после того, как краска высохнет, на листе можно начертить развертку, сделать нужные надрезы и только потом приступить к сборке деталей макета.

3. Задания курса «Макетирование».

Общее задание на 5-й семестр 3-го курса «Цветной макет интерьера «трудного» пространства». Задание вытекает из дисциплины «Проектирование» 4-го семестра 2-го курса, когда каждый учащийся проектировал свое общественное пространство в общем разделе «“Трудное”пространство».

Семестровый курс разделен на три стадии:

- подготовительная, «карта выборки цвета»;
- выполнение макета каркаса архитектурного объекта;
- облицовка цветной бумагой макета – каркаса.

Задачи создания цветного макета: показать и передать авторскую идею проектируемого общественного пространства с помощью цвето – фактурного макета. Найти гармоничное соотношение реального и условного впечатления пространства в масштабе макета.

Технологические требования к выполнению цветного макета: выполнить макет интерьера в сложном архитектурном пространстве, с применением цвета, фактуры. Учесть и передать правильную геометрическую

структуру здания с соблюдением точных пропорций (согласно чертежам проекта). Выполнить стадию цветового наполнения макета с передачей «условного» отображения текстуры и цвета.

Первая стадия – подготовительная, «Карта выборки цвета».

Формат: планшет 40 х 50 см., по высоте 1см. (пенокартон).

Материал: обклейка планшета белой бумагой, выкраски 4х4 см.

Определение упражнения: создание карты выборки цвета для применения в основном макете.

Из проекта, выполненного в графическом варианте «“Трудное“ пространство», выбираются 5 основных цветов и оттенков, применяемых в интерьере, Выбранные цвета переносятся в виде выкрасок на бумаге 4 х 4 см. Каждый цвет должен быть скорректирован в сторону «условности», то есть, яркость и насыщенность приглушаются с помощью разных серых подмесов в несколько «шагов». Все варианты выкрасок раскладываются на планшете 40х50 см. и выклеиваются в виде карты с расположением:

- верхний ряд — это цвета, взятые из проекта без изменений, шаги по коррекции цвета в 3 – 5 промежуточных выгрузок;

- нижний ряд — это выбранные цвета для применения в итоговом макете.

Аналогичную работу следует провести с фактурным выбором, но в отличии от цветовых пробников, фактурных участвует не более двух. Они также выклеиваются на планшете 40 х 50 см., рядом с цветовыми пробниками.

Вторая стадия – выполнение макета каркаса архитектурного объекта.

Формат: планшет 70 х 50 см., по высоте 2 см. (подмакетник из пенокартона).

Материал: картон 2-3 мм. пенокартон 0,5 – 1 см., клей «Момент Классик», клей ПВА.

Определение упражнения: Создание каркаса архитектурного объекта из прочных картонов. В задачу входят композиционные качества формы макета, и решение интерьера с условием не показа потолочных плоскостей и второстепенных стен.

Архитектурный каркас макета выполняется из бумажных картонов и материалов, обладающих более жесткими качествами, чем ватман. Это картоны и пенокартон разной толщины. Из картонов выклеиваются стены, проемы дверные и оконные, элементы колонн и балок, арочные конструкции, являющиеся основными архитектурными конструкциями здания. Каркас выклеивается с учетом точных размеров согласно обмерным чертежам объекта «Трудное пространство».

Третья стадия – облицовка цветной бумагой макета – каркаса.

Формат: планшет 70 х 50 см., выполненный каркас.

Материал: цветная бумага, выкраски на ватмане, клей «Момент Классик», клей ПВА.

Определение упражнения: выполнение цветного решения макета интерьера согласно выбранного цвета, текстуры, на основе выклеенного архитектурного каркаса. В задачу входит высокотехнологическое вклеивание цветного облицовочного материала,

Подготовленные цветные листы, выкрашенные согласно цветовой карте планшета 40 х 50 см., в первую очередь, обклеивается каркас архитектурной формы макета с внутренней стороны (интерьерная часть макета), во вторую очередь — с внешней стороны (экстерьерная часть макета). Заключительная часть включает выклеивание условной ситуацию окружающего пространства вокруг объекта; тротуар, газон, входная зона в помещение и пр. По завершении обклейки цветных и фактурных покрытий макета и оформления подмакетника, выполняется работа по вклеиванию мелких интерьерных объектов мебели и оборудования. Мелкие элементы интерьера выклеиваются сразу из цветной бумаги. Все вклеивается в общую форму, макет выполнен до детальных мелочей.

В данном задании дисциплины «Макетирование» по созданию цветного макета развиваются и проявляются творческие качества проектирования, которых по времени и нагрузкам не хватает в рамках одной дисциплины. Макетирование «подхватывает», дополняет и обогащает новыми проектными вариантами возможностей дизайн-проектирования интерьерной среды. Создает условия успешного воплощения следующих проектных тем, благодаря приобретенному умению передачи цвета, фактуры и материальности поверхностей макета архитектурной формы.

В результате придания макету завершенного идейного образа, он участвует в общей подаче или презентации проекта, и может являться не дополнением к 3D графической части проекта, но и главным проектным документом, определяющим качество и профессионализм предложенной идеи, сложной пластически, глубокой по смыслу и сюжету проектного решения.

Список литературы

1. Ефимов, А. В. Дизайн архитектурной среды / Г. Б. Минервин, А. П. Ермолаев, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов. — М.: Архитектура-С, 2006. — 504 с.

УДК
747:323.328(1-925.11/.16)
С. В. Ильина
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Роль макета в учебном процессе проектирования

Одной из основных задач учебного процесса является развитие у студентов объемно-пространственного мышления, необходимого для творческой деятельности. В учебном процессе проектирования макетированию отводится значительная роль, начиная с основ объемно-пространственной композиции и заканчивая архитектурными конструкциями. Макет в совокупности с ортогональными и перспективными проекциями является основным инструментом визуального выражения замысла дизайнера.
Макет развивает объемно-пространственное мышление и художественно-образное видение. Дает возможность студенту наглядно продемонстрировать свои идеи и свободно оперировать пространством и объемами, формами и композицией. Работа с объемными элементами позволяет усвоить определенные приемы и навыки макетного дела, знакомит с особенностями материалов в процессе работы над макетом.

Ключевые слова: макет, рабочий макет, демонстрационный макет, модель, пространство, масштаб.

Svetlana V. Ilyina
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

The role of scale models in design education

One of the main goals of education is to help students develop spatial thinking necessary for creative work. Designing scale models is a significant part of design education, from the basics of three-dimensional composition to architectural projects. A scale model together with its orthogonal and perspective projections is the main tool of visual representation of the designer's idea.
Scale models improve spatial thinking and artistic vision. They allow students to represent their ideas in a visually compelling manner and to use spaces and volumes,

form and composition freely. Working with three-dimensional elements allows them to acquire certain skills and expertise in scale model design and makes students familiar with materials in the process of creating a scale model.

Keywords: scale model, working model, demonstration model, model, space, scale.

При освоении дисциплины проектирования в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна на кафедре дизайна интерьера, начиная с азов композиции и на протяжении всего процесса освоения дисциплины проектирования, для полноценного формирования пространственного ощущения объекта проектирования прорабатывается его объемно-пространственная модель (макет). Также в процессе работы над макетами идет процесс экспериментального поиска, развивается творческая фантазия студентов.

Макет как метод работы над проектом.

В настоящее время при первичном подходе к отображению собственной проектной мысли, у студентов начальных курсов СПбГУПТД, кафедры дизайна интерьера, при недостаточном графическом навыке, возникает затруднение в выражении проектной концепции. Одним из способов отображения объемно-пространственных идей учащихся становится рабочий макет.

Макет в переводе с французского «*maquette*» — масштабная модель; с итальянского «*macchietta»* — модель объекта в уменьшенном масштабе или в натуральную величину, лишённая, как правило, функциональности представляемого объекта. Предназначен для представления объекта [1].

Рабочий макет представляет собой условную отмасштабированную модель проектируемого объекта, обладающую идейными объемно- пространственными и образно-художественными составляющими, демонстрирующими концепцию проекта. Отсутствие детализации в рабочем макете делает процесс его изготовления не таким трудоемким, дает возможность сосредоточиться на общей композиции, способствует выявлению пластики формы, позволяет свободно оперировать объемами и пространством.

Рабочие макеты изготавливаются в масштабах 1:1000, 1:100, 1:50, 1:25, 1:10. С увеличением размера макета возрастает и степень его детализации, так в планировочном макете в масштабе 1:1000 необходимо показать лишь объемы проектируемых объектов и определить их пространственную композицию. Тогда как в масштабе 1:50 необходима детализация элементов и оборудования, организация планировочной схемы интерьеров.

Для наглядной демонстрации масштаба и принципов функционирования самого объекта разработки в макет добавляются фигуры человека, машин и зеленых насаждений. Подобные детали могут выполнятся плоскостными силуэтными элементами или полноценными дополнительными моделями.

Материалы, используемые в рабочих макетах: бумага, скульптурный пластилин, картон, пенокартон, гофрокартон, пластик, пенопласт, оргстекло, гипс, дерево, проволока. В современных условиях макеты можно создавать с использованием 3d-принтеров.

Разнообразие материалов для изготовления макетов велико, но предпочтение отдается белой бумаге (ватман) из-за ее светотеневых качеств. Её высокая отражательная способность, передает светотеневые отношения от контрастных до нюансных.

Светотеневые качества бумаги ценны в поисковой ситуации: пластика композиции по-разному проявляется при изменении освещения; повороты макета к свету под разным углом дают возможность проверить задуманное и подсказывают новые решения. Применение специальных светофильтров обогащает колористическое состояние макета из бумаги. Такое освещение требует специальных приспособлений и используется, как правило, на выставках [3].

Бумага обладает еще одним ценным качеством, а именно конструктивной прочностью. Это позволяет формировать композицию из ее объемов и плоскостей, краев и способов их взаимного соединения, создавать ритмы из ее складок и их направлений, форм и размеров. Бумага легкий в обработке материал, что позволяет сделать рабочий макет быстро. Бумага легко поддается деформации, потому необходимо правильно подбирать способы работы, варианты соединения деталей (склеивание, врезание, скручивание, складывание, скалывание).

Рабочий макет изменчив, наглядно отражает трансформацию объемов. Позволяет свободней работать с пространственной деформацией. Дает возможность ощутить взаимосвязь деталей в пространстве, прочувствовать целостность объекта проектирования. Развивает объемно-пространственное мышление у учащихся. Призван научить мыслить и проектировать в трехмерном пространстве, развивать воображение и чувство геометрической, пластической и пропорционально-ритмической гармонии [2].

На старших курсах, при освоении компьютерных программ, позволяющих выстраивать виртуальные модели, рабочий макет не теряет своей актуальности в решении сложных пространственных задач. Он необходим при определении и доказательстве целесообразности идеи, обосновании принятых решений, раскрытии композиционной структуры, корректировки масштаба вводимых предметов, демонстрации художественно-образной составляющей и объемно-пространственной концепции проектируемого объекта.

Помимо обособленной разработки объекта макет позволяет проследить взаимосвязь объекта со средой. При разработке проекта студенту необходимо учитывать особенности территории, ее рельеф, структуру, сложившуюся динамику движений. В этом вопросе играет значительную роль

макетное основание или подмакетник. Его размер, позволяет понять величину разрабатываемой территории и место проектируемого объекта в заданном пространстве. Рассмотреть создаваемую композицию относительно окружающей архитектурной и природной среды. Соотнести привносимую художественно-образную составляющую с уже сложившейся эстетической обстановкой.

Установка объекта проектирования на подмакетник позволяет понять целесообразность и гармоничность включения вновь создаваемого объекта в существующую среду.

Материал подмакетника чаще выбирается более крепкий, чем материал для основного макетного объема. Им может служить картон (белый или цветной), пенокартон разной толщины, гофрокартон, полистирол и другие виды пластика, дерево.

Цветовая палитра макетного основания также может варьироваться. Она может быть белой, как и сам макет, что подчеркнет единство объекта и среды. Может быть контрастной: серой или черной для подчеркивания обособленности объекта проектирования, позволит воспринять его целостность. Также возможны полихромные включения, позволяющие подчеркнуть художественно-образную составляющую разрабатываемого объекта.

Аккуратно выполненный макет, представленный в среде, с достаточной степенью детализации, насыщенный сомасштабными моделями людей и техники может перейти из разряда рабочего в разряд демонстрационного.

Макет, как способ представления проекта.

Основное отличие рабочего макета от демонстрационного заключено в цели их создания. Рабочий макет нужен для поиска идеи и ее пространственной апробации. Демонстрационный макет отображает основные принятые решения, является способом выражения проработанной концепции, позволяет наглядно обосновать целесообразность вводимых новшеств. Демонстрационный макет может включать качественную детальную проработку элементов объекта, световые компоненты, разнообразные материалы его поверхностей и предметного насыщения. Демонстрационный макет сохраняет долю обобщений и условностей, но он в большей степени, чем рабочий макет проработан. Степень проработки макетов зависит от проектного задания, выполнение которого влечет за собой создание макета.

Презентационный макет выполняется по предварительно выполненной выкройке или чертежу, с учетом размеров, форм, материала макета и подмакетника. В наиболее ответственных случаях создается черновой макет, на котором отрабатываются все нюансы формы и подачи.

С помощью макета можно рассчитать конструктивные особенности объекта, рассмотреть работу материалов в пространстве и пр. Но в макетном способе проектировании есть и отрицательная сторона - видовая точка. Ви-

зуальное восприятие объекта из-за изменения масштаба не позволяет зрителю полноценно воспринимать проектируемый объект с привычной точки зрения - уровня глаз стоящего человека, в подобной ситуации решить проблему и предоставить визуальный ряд с привычного для обывателя уровня позволяет технические приспособления - технический эндоскоп (борескоп). Созданные с его помощью фотографии или видеоряды помогут воспринимать макет как объект созданный в натуральную величину, имея при этом осязаемый, а не виртуальный макет.

Макет в совокупности с ортогональными и перспективными проекциями составляет ключевые средства, которыми оперирует дизайнер в работе над проектом.

Список литературы

1. Креативные технологии в промышленном дизайне: методические указания к лабораторным работам по курсу «Креативные технологии в промышленном дизайне» / сост.: Н. Ю. Терехова, И. А. Филатов. — М.: МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2015. — 24 с.

2. Основы методологии проектирования в промышленном дизайне: учеб. пособие / Е. П. Михеева [и др.]; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. — Владимир: ВлГУ, 2014. — 80 с.: ил.

3. *Калинин, Ю. М.* Архитектурное макетирование: учеб. пособие / Ю. М. Калинин, М. В. Перькова. — Белгород: БГТУ, 2010. — 117 с.: ил.

УДК 7.012:7.05:378.147
М. Я. Стронгина
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Пропедевтика в дизайне. Значение и методология

В статье рассматривается определение пропедевтики в контексте дизайна, методика и структура преподавания дисциплины на кафедре дизайна при подготовке дизайнеров интерьера Санкт-Петербургского университета промышленных технологий и дизайна, подчеркиваются функции основ композиции, как первой ступени на пути к овладению проектным мастерством, а также развитию социально-коммуникативных навыков. Затрагивается значение освоения бионических принципов построения объектов пространственной среды.

Ключевые слова: пропедевтика, основы композиции, дизайн, методика преподавания.

Mariya Ya. Strongina
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Propaedeutic in design. Value and methodology

The article examines definition of preliminary study within the context of design, method and structure of teaching the subject at the Design Department for the interior designers' preparation in the Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. The article highlights the importance of basis of composition as the first step into project mastery as well as social skills development. The article touches upon the issue of the importance of the learning bionic principles of building the objects of spacial environment.

Keywords: propaedeutic, preliminary study, basis of composition, design, method of teaching

Невозможно представить себе что-либо, не имея хотя бы одной отправной точки. Говоря о дизайне – этой точкой служит композиция. Суще-

ствует много синонимов композиции, являющихся также и ее определениями – цельность, единство, соподчиненность, целостность, соотношение, гармония, составление, соединение – все эти слова определяют искусство объединять формы, предметы, звуки, иллюзии, краски, цвета в нечто большее, чем они представляют из себя по отдельности. Композиция – тот редкий случай, когда группа объектов значит для восприятия намного больше. Теряя уникальность одного, мы приобретаем качественно новое звучание другого целого.

Повествование об основах и принципах композиции – одна из главных задач дисциплины «пропедевтика» в контексте дизайна. Внедрение в процесс вдохновения и созидания правил и логических объяснений гармонии и дисгармонии, понятиях о текстуре и фактуре, ритме, статике и динамике, масштабности и пропорциях, основах строения бионических форм и структур является основополагающим методом освоения творческого пути.

Пропеде́втика (греч. *propaidéuō*, предварительно обучаю) [1] — введение в специальность или науку, вводный экскурс, предварительный курс, кратко сформулированный и представленный в доступной форме. Пропедевтика так или иначе проходит через все дизайн-образование, внедряя свои принципы также во многие смежные сферы и дисциплины, при этом оставаясь предметом одного семестра первого курса. В столь короткие сроки необходимо не только поведать обучающимся о специфике дальнейшей работы, рассказать об их возможностях, как будущих специалистов, но, что вполне естественно, вложить основы того самого проектного метода и аналитического подхода к творчеству, которые в последствии будут определять их профессионализм.

Знакомство с предметом начинается с курса вводных занятий о художественных средствах построения, а также о законах композиции, сформулированных Е. А. Кибриком [1], советским графиком и иллюстратором. Кажущаяся простота геометрических фигур и линий таит в себе немало подводных камней. В поисках оптимального взаимодействия между пятнами белого и черного, студенты пропускают свои эскизы через призму теоретических и практических изысканий, постепенно отсеивают «шелуху», маскирующую несовершенства работы. Так вскрываются непродуманные решения, и учащиеся пока еще мелкой поступью приближаются к заветной композиционной целостности. На этом этапе крайне важно предоставить студентам инициативу и дать возможность интуитивно выбрать правильное решение. На занятиях по пропедевтике выстроена система конструктивного диалога как основной формы обучения. Выполненные практические занятия и домашние задания, студенты представляют не только преподавателю, но и одногруппникам, которые, в свою очередь высказывают свою точку зрения, тренируя способность априори определять гармоничные композиции и отсеивая те, в которых «что-то не так».

Составление метрических и ритмических композиций, дает прочувствовать такие понятия, как «статика» и динамика», «симметрия» и «асимметрия». Учащиеся исследуют взаимодействия вертикали и горизонтали, возможности различных оптических иллюзий, их влияние на психику и настроение человека, выявляют наиболее комфортные для восприятия ритмические сочетания. Достаточно внимания в рабочей программе дисциплины уделено и цвето-световым отношениям. Взаимодействие цвета с фактурой материала, текстурирование – все это обучающиеся изучают путем выполнения тематических творческих заданий.

Рассмотрев возможности плоскостной (фронтальной композиции), мы переходим к объему, изготавливаются первые макеты, позволяющие прочувствовать совершенно новую пластику абстрактной формы, рождающуюся из захватывающих контрастов света и тени, врезок, выпуклых деталей и плоскости. Так постепенно выстраивается представление об основных видах композиции в средовом дизайне (фронтальная, объемная, объемно-пространственная, глубинно-пространственная). На этом этапе важно, чтобы обучающиеся не пренебрегали подбором аналогов и искали для себя примеры типов композиций в архитектуре, живописи, скульптуре и находили различные проявления данной классификации на практике.

Это необходимо как для закрепления в сознании маяков, впоследствии представляя которые, пользуясь аналоговым методом, студент мог безошибочно ориентироваться в понятиях и терминах, так и для формирования комплексного подхода, не дающего одной дисциплине дистанцироваться от смежных и позволяющего быстрее и нагляднее дать представление о прикладной, практической стороне пропедевтики. Изучение произведений искусства также подводит нас к немало важному разделу – пропорции, масштабу и размеру. Кладезь информации здесь представляет нам урбанистика и окружающая среда. По средствам изучения взаимодействия человека с окружающей средой лучше всего читается, например, архитектурный масштаб, перестают быть простым звуком эргономические нормы и правила.

Подходя вплотную к архитектурному проектированию нельзя не заострить внимание на бионических принципах в формировании предметно-пространственной среды. Исследование природных форм, выявление их структуры, понимание принципов развития и жизненного цикла объекта живой природы, уяснение его функций и места в общей цепи – все это в дальнейшем благотворно сказывается на выстраивании собственной творческой философии. Взятые за основу структурные и иные элементы бионических форм могут лечь в основу конструктивных и образно-стилистических решений архитектурных, инженерных, художественных объектов, определяющими свойствами которых являются практическая направленность, мобильность, многофункциональность и самообеспеченность [2]. Даже в самой, казалось бы, примитивной природной форме закодирована информация, из

которой, при правильном подходе можно черпать и черпать новые идеи для решения последующих проектных задач.

Помимо сугубо утилитарной функции изучения флоры и фауны, здесь можно добавить и созерцательный способ познавательной деятельности, о котором И. В. Гете говорил, как об «уважительном наблюдении» природы, когда происходит взаимопроникновение сознания и феномена. На первом этапе созерцания в сознании формируются цельные контуры образов (гештальты), на втором — собственно образы (нем. bild), а на третьем — мы постигаем значение образов» [3]. Иногда, чтобы сделать больше, надо остановится и посмотреть вокруг. Восходящее движение и нацеленность на результат порой деструктивно сказывается на творческом процессе, поскольку в динамике крайне сложно уловить детали. Необходимо постоянно балансировать между прицельным выхватыванием образов и общим всеобъемлющим углом, искажающим планы и перспективы.

Учащиеся анализируют свойства и законы и живой природы посредством кропотливых натуралистических зарисовок, в которых не должны ускользнуть даже самые незначительные элементы. Выполняя рисунки тушью и пером можно одновременно достигнуть как максимальной идентичности, так и добавить изображению образности и художественной выразительности. Владение этими инструментами проектной графики незаменимо для последующего эскизирования и демонстрации проектных идей. Вычленение из формы несущей конструкции, скелетной структуры, первичной функции – следующий этап работы над биоформой. Стилизуя ключевые элементы, координируя пропорции и отношения между ними, метафорично используя возможности кривых, чередуя импульс как нарастание и убывание, концентрацию и разряженность, включая модульную систему как элемент утрирования, можно добиться нового уровня художественной и смысловой выразительности. Здесь поощряется возможность осмысления форм через цвет, комбинирование фактур и пластику (поисковый макет).

Рассматривая совокупность тем, затрагиваемых пропедевтикой, можно сказать, что она вобрала в себя множество сфер, так или иначе относящихся к проектированию, дизайну, графике, живописи, эргономике, макетированию, истории искусств, естественным наукам, а также к литературе и музыке. Варьируя гранями дисциплины, всегда можно найти то единственно верное, что необходимо в данный момент.

Принципы пропедевтики в дизайне можно представить, как набор навыков, которые приобретает обучающийся:

- формирование чувства композиционной целостности;
- овладение на практике такими средствами, как нюанс и контраст, статика - динамика, линия - пятно;
- понимание масштаба и масштабности, тождества, симметрии;
- развитие художественно-образной выразительности;

- давление функции над формой, торжество конструкции над оболочкой;

- формирование чувства ритма;

- тренировка макетного мастерства;

- развитие способности к фантазированию (умение давать воображению беспрепятственно достраивать формы и образы, не теряя при этом ритма, гармонии и целостности восприятия) и т.д.

Таким образом, освоение дисциплины влияет как на формирование художественных, так и на развитие социально-коммуникативных навыков, что немаловажно:

- коллективное обсуждение абстрактных композиций на ритм, симметрию, статику, динамику дает мощный толчок «профессиональному чутью»;

- формат живого обсуждения стимулирует необходимость делать выбор и отказываться от одного в пользу другого. Показательно, что состояние сопротивления, без которого не обходится любое обсуждение, в некотором роде мешает создавать – болезненное отношение к критике первых творческих начинаний, нежелание исправлять, перфекционизм – все это проблемы, с которыми надо взаимодействовать и решать их. Если при выполнении задания по дизайн-проектированию квартиры, студент легко может сравнить было/стало и это подогревает в нем мотивацию совершенствоваться – ведь всегда можно «отмотать назад», открыть первый рендер и сравнить с тем, как далеко продвинулся на данный момент, то в ситуации с простыми плоскими фигурами, хаотично, на первый взгляд, разбросанными на листе, интерпретация не так очевидна. Надо ежедневно оттачивать творческое видение и интуицию, чтобы видеть оттенки и полутона;

- взаимодействие в группе как способ избавится от «зашоренности» сознания;

- необходимость анализирования объектов архитектуры и искусства, написание рефератов по теме, представление собственных изысканий в виде презентации, развивает ораторские способности. «Изобретать самому прекрасно, но то, что найдено другими, знать и ценить — меньше ли, чем создавать» (И. Гете) [4].

По моему мнению, основными целями дисциплины представляются две возможности:

- возможность научить студента видеть больше и шире, чем он уже умеет;

- возможность объяснить и рассказать больше, чем он уже может добиться художественными средствами – все это даст крепкую базу для успешного начала и продолжения творческой деятельности. Выход за рамки здесь не как задача пропедевтики, но как способ развития творческого пути. Ведь студенту, поступившему на первый курс кажется, что главное дело в жизни он совершил, поступив на тот самый первый курс. Поэтому столь

важно заново разжечь и поддерживать интерес к творчеству и познанию, привить чувство упоения жизнью и новыми возможностями. Как в цепочке буква-слово-рассказ в пропедевтике от простого к сложному (читай – от абстрактного к конкретному) происходит поиск собственного авторского почерка. В постиндустриальном мире, культивирующем уникальность как продукт, порой, замещается смысл этого понятия.

Следуя общественно-прогрессивным тенденциям, теперь это все больше одиночество и отчужденность, нежели интеграция и желание взаимодействовать с окружающими, представляя свою идею и развивая ее по средствам коммуникации, но не теряя при этом авторства. Стремление выделится заставляет нас прыгать без страховки, не опираясь на опыт, перечеркивая наработки предыдущих поколений. Создавая, человек все чаще либо не хочет анализировать то, что уже есть, боясь плагиата и упреков в использовании чужих идей, либо наблюдает за уже созданным с позиции последующего его разрушения. В этом плане вполне понятна радикальная эмансипация дизайна в определенные периоды истории от эргономики, функции, конструкции, эстетики и здравого смысла. Дизайн ради дизайна периодически вспыхивает, как способ выплеснуть негодование и заблуждение в том, что все решения уже найдены, некая тонкая грань между двумя настроениями – отчаянием и надеждой. А студентам, как и современному обществу, воспитанному на культуре потребления, предстоит долгий путь к тому, что «дизайн должен быть простым» (А. Лебедев) [5], а также к тому, что «меньше значит больше» (Л. Мис ван дер Роэ) [6]. Отказываясь от декораторства и украшательств, человек боится пустоты и безликости, боится не донести общественности свою идею, если на холсте ее будет «мало». Но перед человеком всегда есть выбор, как познавать мир и как с ним взаимодействовать. Будет ли это потребление и истребление, либо наблюдение и созидание – в любом случае, человек пропускает через себя живое и неживое. Это взаимодействие рождает множество связей, распутывая которые, мы можем говорить о том, что мы учимся. Учимся жить, чувствовать и воспринимать, а «там, где есть жизнь и свобода, есть место и для нового творчества» (С. Булгаков) [7].

Список литературы

1. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. — 1967. — № 106.

2. Проектирование: биоформы в дизайне: методические указания / сост. М. Я. Стронгина. — СПб.: СПГУТД, 2016. — 29 с. URL: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=3147 (дата обращения: 20.06.2018).

3. *Кант, И.* Критика практического разума / И. Кант. — СПб.: Наука, 1995. — 236 с.

4. *Гегель, Г. В. Ф.* Философская пропедевтика: работы разных лет / Г. В. Ф. Гегель. — М.: Мысль, 1971. — 630 с.

5. *Лебедев, А.* Ководство / А. Лебедев. — М.: Студия Артемия Лебедева, 2018. — 536 с.: ил.

6. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века: утопии и реальность: в 2 т. / А. В. Иконников. — М.: Прогресс-традиция, 2001. — Т. 1. — 656 с.: ил.

7. Толстой, И. Два великих Б: Николай Бердяев и Сергей Булгаков: чем Россия обязана этим мыслителям? URL: https://www.svoboda.org/a/27217103.html (дата обращения: 04.07.2018).

УДК
747:323.328(1-925.11/.16)
Д. Н. Добрева,
А. Н. Добрева
Варна, Болгария
Технический университет,
Медицинский университет

Современные интерьерные решения в меблировке спальных помещений в детских садах в городе Варна

Оформление интерьера в детской среде имеет огромное значение при формировании творческого, духовного и нравственного воспитания ребенка. Представляемое исследование акцентирует внимание на современных концепциях меблировки детских учебных заведений. Объектом доклада является создание предметной среды, которая стимулирует общее развитие ребенка. Предмет ориентирован на интерьерные решения в спальне в детском саду. Красиво оформленный интерьер способствует активному воздействию ребенка - на его развитие и чувство собственного достоинства.
Ключевые слова: интерьер, детская среда, детский сад.

Darina N. Dobreva,
Albena N. Dobreva
Varna, Bulgaria
Technical university of Varna,
Medical university of Varna

Modern interior solutions for the furnishing of the bedrooms in kindergartens in Varna

The interior design of the child environment is of great importance in the formation of the child's creative, spiritual and moral education. The presented study emphasizes the contemporary concepts in the furnishing of children's schools. The subject of the report is the creation of an objective environment that stimulates the child's overall development. The subject focuses on the interior solutions of the bedroom in the kindergarten. The beautifully designed interior contributes to the active impact on the child - on his development and self-esteem.
Keywords: interior design, child environment, kindergartens.

Утверждение учреждения *детский сад* как центра воспитательной, образовательной, культурной, медицинской, физической и экологической среды является деятельностью как преподавателей, так и дизайнеров.

Представляемое исследование акцентирует внимание на современных концепциях в меблировании детских учебных заведений. Предметом доклада является описание и анализ предметной среды, которая стимулирует общее развитие ребенка. Предмет ориентирован на интерьерные решения в спальне в детском саду. Цель нашей разработки заключается в оптимизации спальной меблировки в детских садах в соответствии с современными требованиями. Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

-описаны интерьерные решения 20 варненских детских садов;

-анализированы преимущества и недостатки в выборе мебели;

-представлены решения существующих проблем.

Детские сады, на которых мы остановились, были выбраны случайным образом. Они локализованы в различных частях города Варны: микрорайоны – „Аспарухово“, „Галата“, „Чайка“, „Владислав Варненчик“, „Възраждане“, „Младост“, местность „Св. Никола“ и центр. Существует несколько причин тому, что мы обратили внимание на данную проблему:

-В течение учебного 2011-2012 г. мы провели исследование, связанное с акселерацией учеников первого-четвертого классов и со школьной меблировкой в варненских школах. Данными наблюдениями мы дополним и обогатим разработку для варненских учеников;

-Нет углубленных исследований, посвященных меблировке и интерьерному дизайну в варненских детских садах;

-Нет четких критериев при выборе меблировки в детских заведениях города.

В настоящей разработке рассматриваются два вида детских учебных заведений: детский сад (ДС) и объединенное детское заведение (ОДЗ). Под термином *детский сад* мы принимаем форму образования для маленьких детей (от 3 до 7 лет), которое служит как переходный период между домом и началом более официального образование. Под термином *объединенное детское заведение* принимается детский сад с ясельными группами, то есть, где находятся дети от 10 месяцев до 7 лет.

Критерии, по которым мы анализируем и сопоставляем ДС и ОДЗ, следующие:

-Структурная организация пространства;

-Виды спальной мебели;

-Интерьерные цветовые решения в детских спальнях.

	Струк-турная организация	Виды мебели	Цвет	Недостатки	Преимущ-ества
1.	ОДЗ 12	Двухъярусные кровати/ двойные в шкафу на стене	Оранжевый и синий	Убраны в шкафы по две; Кухонный уголок-центральный	Собственная кухня-филиал
2.	ДС 17	Односпальные кровати с бортиком	Фурнира - светлая	Нет собственной кухни	Спортивный зал, комната для занятий, спальня
3.	ДС 22	Кровати, убранные в шкафы, как столы	Каждая группа в различном цвете	Нет собственной кухни; комната для занятий и спальня – в одном помещении	
4.	ДС 27	Кровати, убранные в шкафы	Желтые стульчики, оранжевая мебель	Спальня, комната для занятий и кухонный уголок в одном помещении	Коридор со шкафчиками и скамейки для переодевания
5.	ДС 2	Кровати, убранные	Желтый и оранжевый	Спальня, комната для занятий и кухонный уголок в одном помещении	Зал для танцев и спорта
6.	ДС 10	Кровати, убранные	Желтый и бирюзовый	Спальня, комната для занятий и зал для игр в одном помещении	
7.	ОДЗ 1	Отдельные кровати	Светлые нюансы	Спальня, комната для занятий, санитарный узел - отдельно	Большой двор, залы для игр, плавательный бассейн
8.	ОДЗ 11	Двухъярусные	Желтый, красный,	Комната для занятий,	Большой двор

		кровати, обособленные в уголок	оранжевый	обособленная в уголки	
9.	ДС 12	Кровати, убранные в шкафы	Синий, желтый, оранжевый	Уголки	Физкультурный салон, кухня, внешние площадки
10.	ОДЗ 16	Отдельные кровати	Синий, желтый, оранжевый		Отдельные спальни, комнаты для занятий, специализированные кабинеты, мультимедия, интерактивная доска
11.	ДС „Маленький принц“		Зеленый, оранжевый	Нет собственного здания, комната для занятий, кухня и спальня в одном помещении	Специализированные кабинеты
12.	ОДС 9	Односпальные кровати с бортиком	Синий, зеленый, розовый	Комната для занятий, кухня, спальня в одном здании	Физкультурный салон
13.	ДС 30	Кровати, убранные в шкафы	Синий, розовый, желтый	Обособленные уголки– кухня, спальня	Физкультурный салон
14.	ДС 44	Кровати, убранные в шкафы	Зеленый, желтый, зеленый	Уголки для питания, сна и занятий	Два здания – центральное здание и филиал, площадки
15.	ЛДС 20	Кровати, убранные в шкафы	Фиолетовый, желтый, оранжевый	Уголки для питания и сна	Два здания

16.	ДС 1	Двухъярусные кровати	Розовый, фиолетовый и желтый	Обособленный уголок для питания	Отдельные помещения для сна и игр
17.	ДС 15	Самостоятельные	Зеленый, синий, красный	Уголок для питания	Спальня-отдельное помещение
18.	ДС 37	Самостоятельные	Синий, желтый	Отдельные комнаты для занятий, спальни, бассейн	Шкафчики в комнате для занятий
19.	ОДЗ 8	Самостоятельные	Синий, белый, желтый	Отдельные помещения – спальни и комната для занятий, детский космический центр	Уголок для питания
20.	ОДЗ 13	Кровати, убранные в шкафы	Синий, белый	Физкультурный салон, арт ателье и сенсорная комната	Уголок для питания

По данным болгарских архитекторов, которые исследуют основные градостроительные, архитектурно-функциональные и интерьерные проблемы детских садов массового типа, функциональная структура детских садов обуславливается все более разнообразным спектром функций и деятельности, осуществляемой в них, педагогическими и медицинскими требованиями к такой деятельности, а также и варьирующим количеством участников в различных занятиях [1, с. 8]. Содержание пространства все больше обогащается, появляются новые элементы, что требует и нового использования архитектурной среды. Основными функциональными элементами, вплетенными в структуру детских садов массового типа, являются:

-групповые пространства;

-специализированные многофункциональные/пространства и коммуникации;

-обслуживающие пространства;

-открытые и полуоткрытые пространства.

После проведенного углубленного изучения групповых пространств, выводы, которые мы можем сделать, следующие:

-В варненских детских садах наблюдаются два вида интерьерных решений: зонирование пространства уголками (кухня, спальня, гардероб) и отдельные помещения для отдыха, питания и занятий.

-Основной мебелью в спальных помещениях являются кровати. Выбор кроватей ограничивается двухъярусными и кроватями, убирающимися в шкафы для экономии пространства. Этот тип мебели присутствует в интерьерах детских садов, в которых не имеется отдельных помещений для игр, сна и питания.

-Выбор отдельных кроватей является практикой детских садов, которые имеют отдельные помещения для отдыха.

-Цветовые решения сведены лишь к выбору, в основном, трех цветов: оранжевого, синего и желтого. Данными цветами разграничивают комнаты для занятий отдельных возрастных групп. Например: желтый цвет – первая группа; оранжевый цвет – вторая группа, и синий – третья группа.

-Розовый, фиолетовый и зеленый являются цветами, которые встречаются в залах для игры, спортивных залах, коридорах со шкафчиками и в санитарных помещениях.

В меблировке детских садов используется традиционная модель для зонирования пространства. В большинстве детских учреждений материальная база устарела и не отвечает современным потребностям детей. Недостатки, которые замечаются в интерьере большинства детских садов в Варне, связаны с отсутствием отдельных помещений для отдыха (спален). Те, что сформированы в зале для занятий, расположены не перманентно. Это создает трудности для персонала при ежедневной трансформации мебели в организации спальной зоны. Убирающиеся в шкаф кровати бывают двух типов: вертикально убираемые в шкаф типа „гардероба“ и горизонтальный шкаф типа „комода“. Двухъярусные кровати не подходят для возрастной группы детей.

Решения, которые могут быть применены, следующие. В детских садах, где нет возможности для отдельной комнаты для отдыха, подбирать ширмы, модульную мебель или сделать декоративную перегородку, которая постоянно будет обособлять уголок для сна.

В заключении можно обобщить, что необходимо сформировать экспертную группу специалистов – архитекторов, дизайнеров, педагогов, психологов, врачей и специалистов, работающих в области дошкольного образования, которые обдумают и предложат национальный план по оптимизации интерьерных решений в детских учебных заведениях.

Список итературы

Георгиева, Сн. Детски градини: автореферат за присъждане на ОНС „Доктор“. — 2017. – 8 с.

Детска градина // Уикипедия: свободната енциклопедия. URL: https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 29.06.2018).

УДК 7.05:176.7:7.01

В. А. Гаврилов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Несколько слов *PROтив* дизайна

Статья посвящена актуальным проблемам современного общества, на примере дизайна, в сопоставимости с целеполаганием дизайна как социокультурного феномена - удовлетворение потребностей и стремление к «счастью». Рассматриваются вопросы тотальной технологизации общества потребления, а также возрастающую социальную ответственность специалистов в области дизайна.

Ключевые слова: общество потребления, конвеер, дизайн, симуляция, виртуальное.

Victor A. Gavrilov
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg State
university
of industrial technologies
and design

Several words PROtiv of design

Article is devoted to current problems of modern society, on the example of design, in comparability to goal-setting of design as sociocultural phenomenon - satisfaction of requirements and aspiration to "happiness". Are considered questions of total technologization of consumer society and the increasing social responsibility of experts in the field of design.

Keywords: consumer society, conveyor, design, simulation, virtual.

Без слова «проект» сегодня не обходиться ни одно событие, например К.М. Кантор принципиально объединяет понятие «проектности» и «культуры», вынося понятие дизайна за рамками собственно «проектной культуры», имея ввиду прежде всего возможность переустройства, перепроектирования мира, что позволяет сегодня свести понимание современной культуры к понятию инжиниринга (дизайна) – к human and social engineering (Ж.

Бодрийяр) сводимое в конечном итоге, по его мнению к производству коммуникации (между людьми и окружением). Он утверждает: «...в действительности все принадлежит дизайну <... > дизайну подчиняется тело, сексуальность, человеческие, политические и социальные отношения, потребности, стремления и т. д.» [1, с. 252], что собственно и определяют сегодня место и практику дизайна.

Действительно, дизайн это не столько «вещный» мир, сколько возможность невозможного — утопия (виртуальное), сегодня утопия стала обозначать любой вымышленный образ (проект). Дизайн — это тотальное пространство игры, Роже Кайуа говорит, что «все, что по природе является таинством или симуляцией, близко к игре; но нужно еще, чтобы в нем преобладало фиктивно-развлекательное начало, то есть чтобы тайна не была чтимой, а симуляция не обозначала и не начинала собой метаморфозу или одержимость» [4, с. 44] — и то и другое носит относительный характер — областью допущения — виртуального (эфемерного, несуществующего, но возможного) – *virtus (сокрытия-проявленности)*. Дизайн сегодня — это симуляция — спроса, потребности, функциональности, события *(выведение из потаенности, практика места и сокрытие, падение в хайдеггеровской переспективе, что, в свою очередь, позволяет рассматривать феномен дизайна в эсхатологической парадигме),* иными словами, дизайн — это и реальность, и утопия (виртуальное) одновременно. В настоящем происходит нивелирование различия между реальностью и ее представлением. Бодрийяр утверждает, что наступил конец не только истории, но и самой реальности, уступивших место «симулятивной гиперреальности симулякров».

Дизайн и потребление — взаимозависимый, взаимообусловленный единый функциональный механизм, технологический конвейер, в котором человеку отведена одна роль — потребление. Жиль Липовецки полагает, что потребление, мотивировано желанием достижения благополучия и получения удовольствия. Гедонистический аспект заложен в самой сути дизайна прежде всего принципами пользы, удобства и наслаждения (удовольствия). Что, по сути, является целеполаганием дизайна как социо-культурного феномена - удовлетворение потребностей и стремление к «счастью». Потребление не представляет нам того значения, к которому мы стремимся (к счастью), — говорит Свендсен - «...именно на это и были нацелены современные проекты: мы все должны стать постоянными потребителями, и это должно нас осчастливить. В результате появилось то общество, к которому мы стремились, — общество потребления. <...> У современного западного человека такой идеей стало неограниченное потребление, которое выполнит указанную функцию. Потребление заполняет экзистенциональный вакуум, в котором может помещаться нехватка чего-то. Нашей утопией стало общество потребления — общество, в котором мы как индивиды можем реализовать самих себя, приобретая товары» [6, с. 206].

В данной статье мы сознательно избегаем служебной практики дизайна, делая акцент на социо-культурном значении дизайна, Дизайн является, с одной стороны, поводом, с другой — иллюстрацией изменений социального устройства, в котором методы тотальной рационализации (преобразования мира) меняют не только окружение, но и самого человека. «Извечное постоянство меновой стоимости в конце концов преодолевается в некоем подобии фетишизма, когда товар, этот продукт человеческого труда, превращается в “общественный иероглиф” <...> “хранилище сновидений”» [5, с. 212], имеющий явно сюрреалистический аспект, о значении которого Бодрийяр говорил, «что в самом факте сведения предмета к его функции есть что-то ирреальное и, возможно, сюрреалистическое...» [1, с. 242] наряду с «...отблеском виртуального Великого удовольствия...» [2, с. 12] определяющих, составляющих утопическое пространство дизайна сегодня — реальность как потребность/потребность как реальность. Реальность (необходимость) «дизайна» постигается не тогда, когда этого мы желаем, и не тогда, когда мы в этом «нуждаемся», — дизайн сегодня это тотальное пространство навязанных, конструируемых потребностей – конструирование реальности.

«Долгое время капитал заботился только о производстве — с потреблением затруднений не возникало. Сегодня надо думать и о потреблении, а значит, производить не только товары, но и потребителей, производить сам спрос. И это второе производство неизмеримо дороже первого <...> производство спроса и производство социального — это в значительной мере одно и то же. <...> Движение от производства к потреблению получило обратное направление, и то, с чем мы сталкиваемся, уже нельзя назвать ни логикой производства, ни логикой потребления — это порядок симуляции того и другого»[3, с. 33].

В этом контексте становится понятной идея «мировых войн» Хайдеггера - «“Мировые войны” с их “тотальностью” суть уже следствие бытийной оставленности. Они ведут к обеспечению той или иной постоянной формы использования. В этот процесс втянут также и человек, который уже не скрывает ту свою черту, что он — важнейший материал для производства. Человек есть “ценнейший материал”, потому что он остается субъектом всякого использования, но при том так, что дает своей воле полностью раствориться в этом процессе и тем самым становится одновременно “объектом” бытийной оставленности» [7, с. 188]. В этой связи хотелось бы развить важное высказывание Хайдеггера относительно дизайна — дизайн сегодня, являющийся формой тотальной рационализации, процессом, в котором человеку отводится лишь подчиненная роль,

Функциональность, как форма тотальной технологизации окружения, выступает как (своеобразная) форма отчуждения, умаление человека (человеческого) до инструментального значения, становящегося по определению Бергсона «прибором для производства приборов». Ф. Г. Юнгер, говоря

о функциональных отношениях, утверждает, что «Техническое изделие поточного производства — это уже не вещь, что ему только искусственно придана форма вещи. Техническое изделие поточного производства — это часть конвейера, отрезанная от него и поданная как отдельная единица. <...> Поточное изделие не представляет собой вещь в условиях собственности, не ориентировано на смысл, который подразумевается в понятии вещности и связан с границами вещи, оно представляет собой функцию, ориентировано на функцию, выполняет определенную функцию. Оно изначально не является вещью, а задумано как функциональное отношение» [9, с. 414-415]. Это, на наш взгляд, является основным выводом — определением (целеполаганием) современного человека, через основную «функцию» — потребление, сведение человеческих потребностей до единственной потребности — потребности потребления. Человек, потребитель, пользователь является составной, неделимой частью этого невидимого (неявленного/скрытого) конвейера.

Предмет, говорит Ларс Свендсен: «...созданный субъектами и для субъектов, превращается в объект, оторванный от его происхождения и начинающий функционировать согласно собственной логике. Современная культура являет собой неизбежный результат ее развития, при котором товары, знания, технологии и прочее стали доминировать над человеком. <...> Индивиды «все более объединяются обезличенным наполнением и соответствующими ему предложениями, вытесняющими первоначальные личностные акценты и характеристики <...> Парадоксально, но мы используем до крайности абстрактные и безличные величины с тем, чтобы показать свою уникальность <...> Необходимо различие, но оно может быть крайне незначительным Принцип «незначительного отличия» особенно ярко проявляется в сфере моды в одежде, но он распространяется и на все другие области» [6, с. 181-183]. Свендсен утверждает, что современное общество давно превратилось в общество анонимных потребителей.

Производство становится собственной целью/содержанием (истиной/событием), производство ради производства. В этой связи, «гуманистический» аспект дизайна заключается в том, что он направлен на абстрактного (социального) человека, его предметом, целеполаганием является общество (социальные группы) - человек как «ценнейший материал» (Хайдеггер). Человека являющегося «важнейшим сырьем», становится возможным совершенствовать по принципу машины. Идеи, заложенные еще Хайдеггером, нашли свое дальнейшее развитие в трансгуманизме, целью которого становится бесконечное совершенствование человека, не только его физических, но и умственных возможностей с использованием всех возможных для этого способов. Последователи трансгуманизма утверждают, что в дальнейшем возможно ликвидировать старение и смерть.

Исходя из того, что согласно Хайдеггеру, человек является «важнейшим сырьем» - «...следует ожидать, что на основе сегодняшнего химиче-

ского исследования со временем будут сооружены фабрики для искусственного создания человеческого материала» [7, с. 189]. Новейшие исследования, утверждает Хайдеггер «открывают возможность планомерно по потребности регулировать рождение живых существ мужского или женского пола. Руководству литературой в секторе «культуры» с обнаженной последовательностью соответствует руководство искусственным оплодотворением.<...> Потребность в человеческом материале подлежит той же регламентации и организующему упорядочению, что и потребность в развлекательном чтении и поэзии, для изготовления которой поэт ничуть не более важен, чем переплетчик-подмастерье, помогающий переплетать его поэзию для какой-нибудь заводской библиотеки и притаскивающий со склада картонное сырье для переплетов)» [7, с. 190]. И далее продолжает он «Потребление всех материалов, включая сырье "человек", для технического производства неограниченной возможности изготовления всего потаенно обусловлено полной пустотой, в которой взвешено сущее, материал для "действительного". Эта пустота требует заполнения. Поскольку, однако, пустоту бытия — тем более что ее не удается ощутить как таковую — никогда не заполнить полностью сущего, то для бегства от пустоты остается только одно, непрестанная организация сущего ради постоянной возможности его упорядочения как формы обеспечения обесцеленной деятельности. В этом аспекте техника, стоящая без своего ведома перед пустотой бытия, есть упорядочение недостатка. Повсюду, где сущего нехватка, — а для наращивающей себя воли к воле всего и всегда и повсюду в растущей мере не хватает, — техника должна быть на подхвате для создания заменителей и для исчерпывающего израсходования сырья. По сути, однако, "заменители" и массовое производство эрзац-продуктов — не временный выход из положения, а единственная возможная форма, в которой воля к воле, "исчерпывающее" обеспечение порядка всеобщего упорядочения, держится на плаву и может таким образом "сама" оставаться "субъектом" всего» [7, с. 190].

Технологические термины «сырье», «человеческий материал» применительно человека, наглядно вскрывают механизмы сложных процессов, свидетелями которых мы являемся – распад традиционной картины мира. Как нельзя лучше выражает постгуманистическое состояние современного общества, исключающего «человеческий фактор» вообще. Обезличивание есть форма культурной (социальной) стериализации — юридическое лицо, телезрители, налогоплательщики, потребители, электорат, социальные группы и так далее и тому подобное — не человек субъект, а некая количественная величина, масса — человеческое сырье — ОНИ. Личное местоимение третьего лица, множественного числа ОНИ не предполагает «личного» обращения, в контексте данной статьи является неопределенной формой, некой неразрешимой двусмысленностью. Сегодня на фоне пересмотра традиционных парадигм, в частности маскулинной, гендерной проблематики, про-

исходит расщепление устоявшихся идентификационных модусов, определений, ранее не поддающихся двусмысленному толкованию. Обезличенность, бесполость современной культуры находит свое подтверждение в «дизайне».

«Мораль, направленная на процветание организованного общества, не может предложить ничего другого, кроме жертвования индивидами или группами индивидов – говорит Швейцер, совершенно закономерно, что биологический и социологический утилитаризм постепенно приходит к убеждению, что он, собственно, не преследует цели дать наибольшее счастье наибольшему числу людей. Цель, сформулированная Бентамом, отодвигается утилитаризмом как совершенно не современная и заменяется идеей, более соответствующей действительности – утилитаризм, направленный на улучшение и совершенствование жизни, по его мнению, уже не считает обязательными для себя требования гуманизма, он полон, говорит он, при соответствующих обстоятельствах выйти за рамки этих требований» [8, с. 219-226].

В заключении хотелось бы сказать следующее, что для современного человека потребление становится целью самой по себе. «Когда мы говорим о цели самой по себе, мы подразумеваем, что она приносит удовлетворение само по себе <…> эту роль, Аристотель приписывает счастью» [6, с. 204]. В интерпретации Аристотеля добродетель есть счастье. Исходя из этого, становится важным интерпретация (игра слов, значений), в контексте современной культуры – слова **добродетель (**лат. virtus, англ. virtue). С одной стороны, фундаментальное моральное-этическое понятие, воплощающее человеческий идеал в его моральном совершенстве, с другой добротность вещи, части тела, живого существа и в третьих его современная трактовка связанная с понятиями виртуальное (эфемерное, несуществующее, но возможное), виртуальная реальность (несуществующая, воображаемая), четвертое (оно же первое) которое уже не коррелируется с нормативной маскулинностью в настоящем т.е. виртуальное виртуального?!

Итак, если «добродетель есть счастье», а «счастье — это цель сама по себе», зададимся вопросом: может ли цель в таком случае быть достижима, если счастье (добродетель) виртуально, может ли это являться целеполаганием дизайна, если оно в принципе нереализуемо?! В связи с этим, важно отметить и то, что принцип удовольствия (нем. Lustprinzip) одно из четырех принципов работы психического аппарата в теории Зигмунда Фрейда. По его мнению, принцип удовольствия связан со стремлением психики к понижению напряжения до минимального уровня, в связи с чем он делает парадоксальный вывод – «принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти».

Список литературы

1. *Бодрийяр, Ж.* К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр. — М.: Изд-во Библион-Русская книга, 2004. — 304 с.

2. *Бодрийяр, Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. — М.: Изд-во Культурная революция; Республика, 2006. — 269 с.

3. *Бодрийяр, Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийяр. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 96 с.

4. *Кайуа, Р.* Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа. — М.: Изд-во ОГИ, 2007. — 304 с.

5. *Каррьеро, К.* Потребление и поп-арт / К. Каррьеро. — М.: Изд-во Искусство-XXI век, 2010. — 320 с.

6. *Свендсен, Л.* Философия моды / Л. Свендсен. — М.: Изд-во Прогресс-Традиция, 2007. — 256 с.

7. *Хайдеггер, М.* Время и бытие / М. Хайдеггер. — М.: Изд-во Республика, 1993. — 447 с.

8. *Швейцер, А.* Культура и этика / А. Швейцер // Поздний утилитаризм, биологическая и социальная этика. Часть 2, гл. XIV. — М.: Изд-во Прогресс, 1973. — 343 с.

9. *Юнгер, Ф. Г.* Совершенство техники. Машина и собственность / Ф. Г. Юнгер. — СПб.: Изд-во Владимир Даль, 2002. — 559 с.

УДК
7.05-051:658.512.2-51:7.071.5
П. П. Звонарева,
И. В. Филипская
Красноярск, Россия
Сибирский Федеральный
Университет

Роль дизайнера интерьера в современной жизни

Обустройство квартиры играет в нашей жизни очень большую роль, необходимо найти правильный подход к решению этой задачи. Одним из главных критериев создания уюта, является правильно выбранная концепция. Дизайнер является важным звеном от процесса проектирования до изготовления предметов интерьера.

Ключевые слова: дизайн, композиция, качество мебели, стили мебели, цвет в интерьере, современные материалы.

Polina P. Zvonareva,
Irina V. Philipskaya
Krasnoyarsk, Russia
Siberian federal university

The role of interior designer in modern life

Furnishing an apartment plays a very important role in our life, it is necessary to find the right approach to this task. One of the main criteria for creating comfort is the correctly chosen concept. The designer is an important link from the design process to the manufacture of interior items.

Keywords: design, composition, quality of furniture, styles of furniture, color in the interior, modern materials.

Окружающий предметный мир является связующим звеном между человеком и внешней средой. Поэтому важно, как мир вещей влияет на нас, какими внешними признаками обладают предметы и какие свойства в них заложены. Все люди уникальны, поэтому справедливо сказать, что и окружающее пространство, искусственная среда, в которой мы живем, должны быть соответствующими, чтобы человек ощущал эмоциональное спокойствие и состояние гармонии.

Чтобы окружающее нас пространство могло радовать нас продолжительное время, предметы, наполняющие его должны быть еще и удобными

в эксплуатации. Практическая линия в дизайне интерьеров и его составляющих не наносит ущерба их красоте, а является его основой. Путь к эстетической новизне жилого пространства и предметов потребления идет, прежде всего, через его функциональное совершенство и высокую рациональность организации интерьера.

Если осмотреть некоторые наши квартиры: схематичные и нерациональные формы уживаются здесь с никому не нужным стремлением ослепить человека и скрыть эксплуатационные неудобства вещей. Эстетическое воспитание должно начинаться с обустройства предметного мира действительно хорошими и функционально правильными вещами. Нужно думать о современном уровне удовлетворения потребностей человека во всех сферах его деятельности и жизни.

У каждого человека жильё ассоциируется с домашним теплом и уютом. Приходя домой, хочется попасть в уютное помещение, благоприятное для отдыха, принятия пищи и сна. Домашний интерьер сильно влияет на психофизиологическое состояние человека. От плохого и некачественного отдыха у него возникают такие симптомы, как раздражительность, истощение нервной системы, развитию патологических состояний. В дальнейшем истощение физиологических и психических ресурсов может повлиять на профессиональную деятельность. Одним из главных критериев домашнего уюта является правильно выбранная мебель. Существуют два варианта планировки помещения, один из них - обратиться к опытному дизайнеру, владеющему знаниями в эргономике, психологии личности, качестве продукции, рынке сбыта мебели. Также дизайнер, владея навыками в визуализации проекта, может использовать 3DsMAX-моделирование. Несомненно, подобные услуги требует определенных затрат. Но можно организовать проект обстановки квартиры мебелью и самостоятельно. Для этого необходимо сделать замеры помещения, ознакомиться с требованиями эргономики, учесть удобство расстановки мебели, особенно это касается кухонных гарнитуров. Зачастую, люди в решении данного вопроса обращаются за помощью к дизайнеру интерьера.

На рынке представлен огромный выбор готовых изделий мебели, но продукция часто не удовлетворяет потребности покупателей. На большинстве фабрик разработка изделия находится в зависимости от технологических возможностей предприятий, что сдерживает вывод принципиально новых конкурентоспособных продуктов на рынок. Дополнительным ограничением является недостаточное внимание компаний к действительным потребностям покупателей и индивидуальные желания потребителя [1].

Независимо от применения – будь то производство, транспорт, жилище или сфера отдыха – дизайн имеет важное общественное значение. Он соприкасается с социологией, эргономикой, экономической наукой и играет

существенную роль, а порой решающую роль в планировании, проектировании и обустройстве интерьеров, в развитии ощущение культуры и гармонии у человека.

С чего же начинается работа дизайнера. В первую очередь создается дизайн-проект. В каждом помещении необходимо выбрать центр композиции. Им может быть набор мягкой мебели, необычный стол с вазой, яркие стулья, акцентирующие внимание, либо текстиль на окнах. Очень важно грамотно зонировать помещения, создать зону общения. Между предметами мебели необходимо учесть проход, чтобы не натыкаться на нее, например, между диваном и журнальным столиком должно быть достаточное расстояние для того, чтобы сесть на диван, не отодвигая столик. Совершенно не обязательно расставлять мебель вдоль стен, если площадь комнаты позволяет, часть мебели можно расположить в центре. Далее необходимо рассчитать свои финансовые возможности для удовлетворения собственных предпочтений. Также имеются и другие составляющие интерьера, которые должны сочетаться и гармонировать между собой.

Качество – пожалуй, это самое важное требование в настоящее время. Современный рынок перенасыщен разнообразием различных материалов. Необходимо учитывать, что качественные изделия всегда стоят солидных денег! И подобное ценообразование вполне оправдано. В корпусной мебели от таких компаний, как EGGER, Lamarty, Kronospan Russia используется качественная дорогостоящая ДСП, [4]. Выдвижные механизмы, крепления, петли, подъёмники, ручки и другая фурнитура, также выполнены из высококачественных металлов и пластмасс. Самые популярные зарубежные производители – AMIG, Blum, Hettich, GTV, российские – «Боярд», «Валмакс», «Полимеркомплект». В мягкой мебели – существенно влияют на ценообразование качество ткани, кожи, наполнители, фанера, натуральная древесина. Один только поролон зарубежных производителей, может быть самым дорогостоящим материалом. Конечно, цены очень рознятся в магазинах и салонах. Мебель одного качества может иметь различную стоимость. Это обусловлено тем, что в стоимость закладываются услуги дизайнера, аренда помещения, доставка, реклама. Очень важно найти добросовестного производителя, совсем не обязательно ими должны являться предприятия с «громкими» именами.

Большинство интерьерных магазинов практикует производство мебели на заказ: клиент в салоне выбирает нужный размер, цвет, вносит предоплату и ждет поставку товара из-за рубежа. Как бы ни позиционировалась эта услуга, выбор модулей и цветов отделки сложно произвести человеку, не связанному со сферой дизайна интерьеров и мебели. Можно рассчитывать на помощь продавца-консультанта, но в этом случае не смогут быть учтены все аспекты и нюансы в обустройстве конкретного, индивидуального помещения. То есть на практике все равно получается стандартное изделие, созданное в расчете на «усредненного» покупателя. Далеко не всегда в набор

модулей входят абсолютно все нужные секции, а модульная заводская мебель имеет стандартный «шаг» увеличения. При обустройстве помещений с нестандартными пропорциями это вызывает большие сложности. При подборе предметов интерьера с участием дизайнера будет учитываться каждая деталь и каждый сантиметр помещения. Только в этом случае интерьера сможет получиться уникальным и подходящим определенному человеку, с учетом его уклада жизни, возраста, количества членов семьи, сферы деятельности и темперамента, а не редко и места проживания. Мебель впишется в конфигурацию помещения с точностью до миллиметра, принимая во внимания любые конструктивные элементы.

Очень важный и можно сказать, приятный момент в выборе стиля мебели. Вначале нужно ознакомиться со стилями в интерьере. Далее нужно определить, какая мебель будет сочетаться с интерьером вашего жилища, с обоями, текстилем, аксессуарами. Существует множество классических (исторических) и современных стилей интерьера. Из исторических более популярный стиль – это классический.

Для такого стиля чаще всего используются большие помещения. Классицизм отличает строгость и гармония, изящество и роскошь, солидность и величие. Отделка исключительно в благородных тонах, композиция уравновешена и не перегружена декором. Мебель из натуральной древесины. Перила и стенки диванов могут быть выполнены с инкрустацией, вставками из ценных пород дерева, резьбой по дереву. Но, несмотря на богатство оформления и качественные материалы, мебель в стиле классицизм имеет четкие прямые линии, она кажется простой и строгой [3].

Из современных стилей чаще всего выбирают - экостиль, минимализм, хай-тек, контемпорари. Для небольших комнат прекрасно подходит мебель в стиле контемпорари. Такой стиль наполнен «трансформерами» и «модулями», оптимизирующими пространство, функциональность здесь - прежде всего. Как правило, это мебель массового производства.

Экостиль в интерьере – это обилие натуральных материалов, созданных природой. Мебель должна быть изготовлена из натуральных материалов, не содержащих вредные химические вещества. Основные материалы – это массив древесины, ротанг, камень, натуральный текстиль. Хай-тек – это роскошный стиль, где финансы вложены в высокие технологии. Основные материалы – металл, пластик, стекло.

Дизайнер обращает свое внимание на социальные и психологические факторы, данные о круге потребителей изделия, в том числе - на пол, возраст, профессию, национальность, вкусы, предпочтения, образ жизни, нередко на географические и климатические условия, соответствие функциональным требованиям. Малогабаритные помещения не стоит оборудовать мебелью темных тонов, визуально она станет меньше и будет казаться тесной. Сделать комнату просторней поможет светлая мебель. Большие помещения также не стоит делать в однотонных тонах, желательно комнату

наполнить яркой мебелью, текстилем или декором. Мягкая мебель может быть красного, желтого или ярко-синего цвета. Необходимо обратить внимание на выбор цвета корпусных изделий, рекомендуется выполнять их в одной цветовой гамме, максимум двух. Все цвета и оттенки обязательно должны гармонировать, включая цвет стен, дверей, текстиль, мебель, аксессуары. Также стоит учитывать психологические особенности личности человека. Существует четыре типа нервной системы: меланхолик, холерик, сангвиник, флегматик. Для ярко выраженных меланхоликов подойдут акценты ярких цветов – желтый, красный, оранжевый, бодрящие оттенки, стимулирующие нервную систему. Холерикам нужна более спокойная цветовая гамма – это нейтральные оттенки, белый цвет. Холерик – очень активный и энергичный тип личности, за день он отдает очень много своей энергии во время работы и общения с людьми. Поэтому для такого человека необходимо продумывать пространство для уединения и восстановления жизненной силы и духовного состояния в вечернее время. Это может быть личный кабинет или индивидуальное кресло в гостиной, которое может иметь поворотный механизм или другие приемы формообразования, для того чтобы холерик смог абстрагироваться от окружающего мира на некоторое время, погрузиться в себя.

Важным фактором является и требования к форме изделия, в том числе пропорциональность самого предмета и пропорциональные отношения его элементов между собой, вписываемость предмета в пространство и соответствие антропометрическим характеристикам. О высоком качестве изделия свидетельствует и визуальная упорядоченность: визуальные ритмы и структуры, использование цветовых сочетаний и контрастов, применение цвета для структурирования формы. На общие впечатление от изделия влияют и тактильные качества. При многообразии факторов, влияющих на работу дизайнера в рамках производства, остается крайне важным учитывать связь между формообразованием, конструкцией и применяемыми технологическими процессами [2].

Для многих людей всегда стоит вопрос о практичности, особенно это касается маленьких комнат. Более практичной является функциональная мебель. Это могут быть диваны и кресла, которые трансформируются в кровать, детская мебель, с регулируемыми параметрами, трансформируемые столы и т.д.

Большое значение играет и выбор материалов. Для кухни можно использовать мебель из массива, но исполнение должно быть качественное, иначе в процессе эксплуатации не избежать дефектов. Также можно использовать акрил, искусственный камень, окрашенную MDF, эти материалы можно использовать и в ванной комнате. Для корпусной мебели в качестве облицовочного материала можно использовать водостойкие пленки из поли-

винилхлорида. Для стульев и табуретов подойдет полиэтилен или поликарбонат. Настилочным материалов для мягкой мебели могут быть моющие ткани или экокожа.

Как ни отличаются друг от друга общественные интерьеры, оборудование жилищ, конторское оборудование, предметы домашнего обихода и т.п., все они имеют одну общую сторону, благодаря которой и являются объектами деятельности дизайнера: они возникают в процессе комплексного подхода проектирования, объединения разных предметов обустройства в общую систему, органическое целое.

Дизайнерское проектирование интерьеров – это элемент комплексного процесса проектирования. Однако дизайнер имеет дело не только с интерьером в целом, а также с определенными группами изделий, отделочными материалами, технологией обустройства помещения и порядком проведения отделочных работ. Безусловно, нам придется пожалеть о всех тех решениях, касающихся будущего предметного мира, которые принимаются без участия дизайнеров.

Список литературы

1. Коськов, М. А. Предметный дизайн: теория: монография / М. А. Коськов. — СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2012. — 319 с.: ил.

2. Якуничев, Н. Г. Предметная форма как программа развития / Н. Г. Якуничев // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. — СПб., 2012.

3. Классицизм: стили интерьера. URL: http://kiev-design.com/style/klassicizm.html (дата обращения: 17.07.2018).

4. Обзор производителей мебельной фурнитуры. URL: http://furni-info.ru/proizvoditeli-mebelnoj-furnitury.html (дата обращения: 17.07.2018).

УДК
7.011:378.147:376.356:376.37
Л. В. Кудашова
Караганда, Казахстан
Карагандинский технико-
строительный колледж

Эстетическое влияние творчества на всестороннее развитие подростков с нарушением слуха и речи

Проблемы социализации подростков с особыми потребностями касаются деятельности преподавателей и педагогов, работающих в системе инклюзивного образования. Целью настоящей работы является исследование и анализ методических приёмов обучения студентов с нарушением слуха и речи. Предметом методического исследования является изучение влияния творческих занятий на развитие личностных качеств подростков с нарушением слуха и речи.

Ключевые слова: инклюзивное образование; изобразительная и творческая деятельность; графический образ; навыки художественной деятельности; полноценное существование; особенные подростки.

Lyudmila V. Kudashova
Karaganda, Kazakhstan
Karaganda technical
and construction college

Aesthetic influence of creativity on the comprehensive development of adolescents with hearing and speech impairment

The problems of socialization of adolescents with special needs relate to the activities of teachers and teachers working in the system of inclusive education. The purpose of this work is to study and analyze the methodological methods of teaching students with hearing and speech impairment. The subject of methodical research is the study of the influence of creative activities on the development of the personal qualities of adolescents with hearing and speech impairment.

Keywords: inclusive education; graphic and creative activity; graphic image; skills of artistic activity; full-fledged existence; special teenagers.

Эстетическое воспитание – целенаправленная система действенного формирования человека, способного с позиций общественно-эстетического идеала воспринимать, оценивать и осознавать эстетическое в жизни,

природе и искусстве, способного жить и преобразовывать мир по законам красоты. У студентов с особыми образовательными потребностями эстетические знания формируются на основе адаптации в обществе. В последнее время особенно остро стоит вопрос эстетического развития слабослышащих детей - это формирование эстетических идеалов, чувства прекрасного; умение видеть красоту природы, труда и творчества; интерес к занятиям художественным творчеством; формирование понимания значимости искусства в жизни каждого гражданина; развитие способности к постижению эстетических ценностей.

Согласно плана мероприятий по социальной и медико-педагогической коррекционной поддержке детей с ограниченными возможностями национального научно-практического центра коррекционной педагогики Республики Казахстан содержание воспитательной работы по формированию эстетической культуры личности включает усвоение художественных и искусствоведческих знаний, воспитание эстетического отношения к природе и искусству, развитие эмоциональной сферы личности художественными средствами, приобщение обучающихся к отечественной и мировой художественной культуре, развитие и реализацию творческого потенциала молодежи.

В Республике Казахстан возросло внимание к проблемам формирования всесторонне развитой, духовно богатой личности подростков с ограниченными образовательными потребностями. Ребенок с нарушением слуха в раннем детстве незначительно отличается по своему развитию от своего ровесника, который слышит. Со временем это различие становится всё заметнее. Ребенок, лишенный разностороннего обучения или правильно организованного учебного процесса, развивается замедленно и дисгармонично, а при сложных дефектах лишается возможности развития личностных качеств. Изучить проблему развития личностных качеств детей с нарушением слуха и речи в области взял на себя Карагандинский технико-строительный колледж.

Изобразительная и творческая деятельность для детей с нарушением слуха и речи - одно не только из важнейших, но и наиболее доступных средств эстетического развития в Карагандинской области. Задача данного процесса в нашем колледже решается при ознакомлении с произведениями известных художников, привлечения их внимания к предметам быта и интерьера, одежды, в процессе оценивания своих творческих работ. При чутком и внимательном руководстве изобразительной деятельностью наши педагоги по декоративно-прикладному искусству достигают неплохих результатов в личностном развитии студентов, формировании у них уверенности, развитии эмоционального восприятия окружающего мира и чувства прекрасного. Развитие восприятия пространственных отношений, чувство композиции у всех подростков одинаково, но рисунки студентов с нарушением слуха

и речи обычно более полные, детализированы, богато и эмоционально окрашены. И рисуют они всё то, что видят вокруг, выражая в рисунке свои чувства и эмоции.

Хотелось бы поделиться наработками в области художественно-графического образования студентов с нарушением слуха и речи, обучающихся в Карагандинском технико-строительном колледже на специальности «Декоративно-прикладное искусство». Мой опыт работы по эстетическому воспитанию может быть полезен для педагогов и воспитателей коррекционных групп.

Родителям порой тяжело смириться с тем, что их ребёнок на всю жизнь лишен возможности воспринимать такой богатый мир звуков! Однако это вовсе не значит, что жизненный удел такого ребенка - одиночество и изоляция. За полноценное существование можно и нужно бороться. Именно этого захотели ребята и их родители, которые приехали учиться в Карагандинский технико-строительный колледж из разных мест нашей области. Первое время им было трудно, но уже к концу первого года пребывания в стенах нашего учебного заведения незаметно произошла интеграция ребят через обучение различным дисциплинам, в том числе через обучение рисунку, живописи и народно-прикладному творчеству.

Студенты с нарушением слуха и речи в силу своего интеллектуального и эмоционального развития первоначально воспринимают только элементарные проявления красоты. Под влиянием коррекционно-воспитательной работы наших преподавателей расширяется сфера чувственного познания, углубляются эмоциональные переживания студента. Педагоги заботятся о развитии интеллектуальной регуляций чувств, дают им нужное направление. Одним из таких направлений является использование рациональной методики и адекватных коррекционных приемов – воспитание у студентов с нарушением слуха умения видеть в окружающем мире красоту, видеть её в обычном, простом, повседневном. Способность к эстетическому восприятию, как и любая другая, развивается в процессе упражнения. Систематическое обучение даже элементарным основам рисования включает в себя умения рассматривать, устанавливать особенности рассматриваемого, умение воспроизводить увиденное в рисунке, используя правила и приёмы графического изображения.

На занятиях по рисунку и живописи я систематически развиваю культуру зрительного восприятия, умения различать форму и окраску предметов.

В результате у студентов вырабатывается более или менее адекватная реакция при восприятии картин, узоров, изделий прикладного искусства. Так, например, у многих студентов нашего колледжа наблюдаются значительные нарушения координации движений, недоразвитие мышц пальцев и кисти руки. В процессе занятий на уроках специальных дисциплин «Рису-

нок и живопись» и «Художественная обработка материалов» указанные недостатки сглаживаются. Этому способствуют специальные упражнения, которые предусматривают выработку согласованной, координированной деятельности анализаторов; эти упражнения в значительной мере развивают глазомер студента, приучают руку к сознательным и точным движениям, придают ей гибкость и твердость. Зрительные, осязательные ощущения и восприятия позволяют осуществлять контроль за направлением и качеством движений. В результате на уроках данных специальных дисциплин создаются благоприятные условия для развития навыков рисования. Получить положительные результаты в развитии и воспитании различных сторон личности студентов с ограниченными образовательными возможностями в процессе изобразительной деятельности я достигаю лишь при соблюдении соответствующих психолого-педагогических условий.

Наглядность и конкретность учебного материала, которую я использую на уроках специальных дисциплин, представляет определенную эстетическую ценность, в сочетании с эмоциональным характером обучения рисованию, обостряет желание у студентов с ограниченными образовательными потребностями овладеть цветовой грамотой, особенно ощущением цвета, цветовых сочетаний, ритмичных построений. Хорошо развитое чувство цвета составляет основу для развития способности студентам осознанно воспринимать богатство красок в природе, в окружающей действительности. Чем лучше студенты различают цвета и оттенки цвета, тем полнее они могут испытывать радость, рассматривая красивые цветосочетания в предметах быта и произведениях искусства.

Эстетические чувства и переживания становятся более устойчивыми и содержательными по мере ослабления основного, интеллектуального дефекта. Особое значение для развития эстетического восприятия и эстетических чувств имеет систематическая демонстрация на уроках специальных дисциплин доступных для понимания произведений искусства: картин, скульптур, изделий народных мастеров, игрушек и т. п. Студенты с нарушениями слуха и речи создают различные творческие работы: произведения станковой живописи, изделия из бисера и кожи, ткани, природных материалов, флористические композиции, керамические и мягкие игрушки, венецианские маски, коллажи, предметы быта, бумажные макеты и др. Результаты художественной деятельности этих студентов оформляются в виде выставок, посвященных современной живописи, декоративно-прикладному искусству, временам года, сказкам, праздникам, спорту, здоровому образу жизни и т.д.

Каждое такое мероприятие помогает развить их творческие умения, которые дадут им в дальнейшем возможность зарабатывать, изготовляя изделия декоративно-прикладного творчества.

Хотелось бы выделить несколько методических приёмов погружения в учебный процесс таких студентов. На первых занятиях по дисциплине

«Рисунок» даю студенту возможность хорошо познакомиться с тем предметом, который он будет изображать. Ему необходимо посмотреть внимательно, потрогать, представить, что за материал находится перед ним. Ведь тактильные и зрительные образы этим студентам доступны больше, чем иные. Для лучшего усвоения темы занятия предлагаю карточки-образцы, для того, чтобы студент нашёл сходство между графическим изображением и натурной постановкой. Этот приём очень эффективен и повышает интерес студента к выполнению графических заданий.

Большое значение в формировании правильных действий с графическими материалами, в развитии формообразующих движений и их качеств имеет организация учебной деятельности, направленной на ознакомление движения руки при рисовании. Результатом такой деятельности является формирование представлений о движении кисти руки во время рисования. Важнейшим методическим приёмом изобразительной деятельности является организация показа движений руки преподавателя при различных графических задачах. С течением времени характер движения кистей рук студентов становятся более точными, логичными и аккуратными.

Один из методических приёмов - это самостоятельное, свободное рисование на основе заданной траектории в виде графических линий. Даю возможность студенту домыслить и создать свой графический образ. При этом необходимо учитывать следующие принципы:

- необходимо дать основные знания, показать приемы работы;
- отобрать специальный учебный материал;
- обучить грамотному выполнению работ;
- контролировать работу студента;
- индивидуально подходить к каждому студенту.

Одно из любимых занятий студентов – выполнение рисунка по воображению, включая свою собственную фантазию. У каждого студента свои творческие пристрастия: одни любят выполнять сложные рисунки, другие – стремятся выполнить аналитический рисунок.

Упражнения по рисунку и живописи не только помогают освоить технику выполнения рисунка, они сами по себе очень интересны. А работы, которые получатся у них в результате обучения, труда, будут достаточно неординарны, которыми можно будет украсить их паспорту, повесить на стену и любоваться ими.

Интерес к декоративному рисованию на уроках по декоративно-прикладному искусству повышается, когда задание имеет практическую цель, например, если узор, выполненный студентом, служит украшением какой-либо вещи (украшение поздравительной открытки), при этом оценивается правильное расположение рисунка на листе, законченность рисунка, ровная и аккуратная раскраска, сочетание цветов.

Систематический показ в аудитории наиболее удачных, выразительных и тщательно выполненных рисунков оказывает положительное влияние не только на повышение качества рисунков, но и на развитие творческого воображения студента, активного отношения к работе товарищей и к его собственной. В общем, будем развиваться и усовершенствовать свои навыки во всех направлениях.

Существенным моментом в формировании эстетических идеалов является фиксация того, как студент использует помощь педагога в учебном процессе. Формы этой помощи могут быть различны:

- привлечение внимания студента к объекту или способу изображения («Раскрась получше»; «Смотри, как я делаю»);
- наводящие вопросы, касающиеся формы, строения или расположения объекта;
- совет, как лучше продолжить рисунок;
- прямой показ отдельного приема изображения;
- демонстрация действия и просьба самостоятельно повторить это действие;
- длительное обучение тому, как надо выполнять задание.

Студенты с нарушение слуха и речи– совершенно обычные подростки, которые любят заниматься спортом, танцевать и веселиться. Нарушение слуха и речи не может быть препятствием для занятия творчеством. Необходимо развивать даже минимальные остатки слухового восприятия, как бы не казалось это трудным занятием.

Оказывая помощь, я слежу, в какой мере студент ее принимает и использует (исправляет ли ошибки или механически продолжает воспроизводить то или иное изображение).

Можно с уверенностью сказать, что, обучаясь в Карагандинском технико-строительном колледже на специальности «Декоративно-прикладное искусство», студенты с нарушение слуха и речи, накапливая графический и технологический опыт, формируют в себе ключевые навыки художественной деятельности.

При обучении таких студентов я чувствую свою сопричастность к решению глобальной проблемы образования - проблемы обучения подростков с ограниченными потребностями, желающих жить полноценной жизнью.

УДК
747:75.059.5:003.077Dorfsman
С. В. Пашковский
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Лу Дорфсман и его «MAGNUM OPUS»

В статье автор исследует особенности творчества графического дизайнера Лу Дорфсмана и изучает его методы работы по созданию корпоративного фирменного стиля. Рассматривается успешный опыт дизайнера по включению типографики в пространство интерьера на примере арт-объекта под названием «Gastrotypographicalassemblage».

Ключевые слова: Лу Дорфсман, графический дизайн, типографика, шрифт, интерьер, Gastrotypographicalassemblage.

Sergey V. Pashcovsky
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Lou Dorfsman and his «MAGNUM OPUS»

In the article the author explores the features of the graphic designer Lou Dorfsman and studies his methods of work on the creation of corporate identity. Discusses the successful experience of the designer to incorporate typography in the interior space on the example of an art object called "Gastrotypographical-assemblage".

Keywords: Lou Dorfsman, graphic design, typography, font, interior, Gastrotypographicalassemblage.

Американский дизайнер-график Лу Дорфсман по праву считается одним из выдающихся дизайнеров современности. Известность он получил, благодаря своему плодотворному сотрудничеству с крупнейшей медиа-корпорацией «Columbia Broadcasting System» (CBS). Работая здесь более сорока лет, Дорфсман прошёл путь от помощника главного дизайнера радиокомпании до первого вице-президента и креативного директора по маркетинго-

вым коммуникациям и дизайну корпорации CBS, создал бесчисленное множество проектов и фактически сформировал её фирменный графический стиль.

Родился Луис Дорфсман 24 апреля 1918 года в Нью-Йорке, на Манхэттене в семье еврейских иммигрантов из Польши. Вскоре после рождения сына Дорфсманы перебрались в Бронкс – соседний район Нью-Йорка. Здесь прошло детство Лу и школьные годы в «Theodore Roosevelt High School», которую он окончил в 1935 году. В школе Лу увлёкся бактериологией и хотел поступать в Нью-Йоркский университет, чтобы продолжить занятия любимым делом, но в самый разгар Великой депрессии ежегодная плата за обучение в 300$ для его семьи оказалась непосильной. Пришлось подыскивать что-то другое.

Выбор пал на колледж «The Cooper Union for the Advancement of Science and Art», основанный в 1859 году американским промышленником Питером Купером, плодовитым изобретателем, успешным предпринимателем и одним из самых богатых бизнесменов США. В колледж входят три школы, которые готовят по программам бакалавриата и магистратуры в области архитектуры, изобразительного искусства и инженерии. Поступив сюда, Лу не пришлось платить за обучение. Напротив, за усердие в учёбе он все четыре года даже получал стипендию.

Здесь Лу познакомился, а потом и подружился с будущими легендами американского дизайна Хербом Лубалиным и Фрименом Кроу. В дальнейшем каждый пошёл своей дорогой, но были у них и совместные проекты. Здесь же, кстати, Лу Дорфсман нашёл и свою любовь – Энн Хайза вскоре стала его женой, и вместе они прожили долгую и счастливую жизнь. Первым серьёзным проектом, в котором Дорфсману довелось поучаствовать ещё студентом, было оформление Всемирной выставки в Нью-Йорке. Этот полезный опыт впоследствии ему очень пригодился. После окончания колледжа в 1939 году последовала работа в разных рекламных агентствах, но контакты с альма-матер не прерывались. Позднее, будучи уже зрелым мастером, Лу Дорфсман в течение многих лет входил в состав совета директоров.

Служба в армии совпала с началом Второй мировой войны. Но на фронт Дорфсман не попал из-за проблем со слухом, и командование нашло применение его профессиональным навыкам на территории США. Как-то на одном из армейских конкурсов по искусству он получил за свои работы сразу два первых места.

По окончании службы продолжилась работа в рекламном бизнесе. Высокий уровень его работ заметили, и в 1946 году Дорфсмана пригласили в радиовещательную компанию «Columbia Broadcasting System». К этому времени компания уже была лидером в области рекламы и в относительно новом направлении – корпоративной айдентике. Фрэнк Стэнтон, в то время

президент компании CBS, прекрасно понимал значение продвинутого дизайна для бизнеса. У него уже работала целая группа дизайнеров, которую возглавлял талантливый Уильям Голден.

Работая в качестве помощника Голдена, своего кумира и наставника, Лу не только получил бесценный и очень полезный опыт, но и усвоил чрезвычайно важный урок рекламного бизнеса. Он заметил, что в то время как они, засучив рукава, вырезали буквы и масштабировали фотографии, выклеивая макеты рекламных объявлений, некоторые бездарности в дорогих костюмах, заседали в кабинетах и принимали решения по проектам, которые он с Уильямом собственно и делал. Для Лу стало очевидным, что он мог бы принести гораздо больше пользы, если бы был там, где эти проекты обсуждаются.

Бок о бок они проработали несколько лет пока в 1951 году не появилась совершенно новая информационная среда – телевидение. Корпорация CBS разделилась на два подразделения: телевизионную сеть и сеть радиовещания. Энергичный и напористый Голден прихватил самую интересную и многообещающую сферу – возглавил отдел рекламы и дизайна для телевидения. Именно тогда и появился придуманный им один из самых известных и узнаваемых товарных знаков в мире – символика CBS в виде «глаза». Дорфсману же досталось то, что осталось – должность арт-директора радиовещательной компании. Не обращая внимания на, казалось бы, неизбежное падение интереса к радиовещанию, он принялся растолковывать представителям отдела продаж компании необходимость расширения аудитории. Он считал, что обращаться нужно не только к обычным радиослушателям, а привлекать к сотрудничеству рекламодателей, партнёров, правительственные учреждения и организации. В это не простое для данного бизнеса время требовались свежие идеи и в дизайне рекламы, а их у Дорфсмана было предостаточно.

На обложке одной из брошюр, рассказывающей о достоинствах радио, в слове «hearing» (англ. прослушивание, слуховое восприятие) он заменил две буквы после «h» на рельефное изображение человеческого уха. Применив тиснение, в общем-то, заурядный технический приём в сочетании с элегантным сверхконтрастным шрифтом, Дорфсман заставил его прозвучать.

В рекламном объявлении для радиошоу популярного американского комика Ричарда Скелтона, его фотопортрет был разрезан на отдельные полоски, скомпонованные под разными углами. Необычная композиция с узнаваемым персонажем сопровождалась подписью «Не желаете ли кусочек Скелтона?». Концепция рекламы заключалась в том, что рекламодателю предоставили возможность приобрести столько рекламных мест, сколько ему необходимо, вместо спонсирования всей программы целиком. Уравновешенность, выдумка, чистота черно-белой графики и безупречное владение шрифтом привлекали внимание многих клиентов. За короткое время было создано множество рекламных объявлений для печати.

В 1959 году неожиданно умирает Уильям Голден. Ему было всего 48 лет. Дорфсмана назначают на должность креативного директора телекомпании, а через пять лет он становится главным дизайнером уже всей корпорации CBS, куда входит несколько теле- и радиосетей, телевизионные студии, издательство, студия звукозаписи, рекламная компания. Несмотря на то, что Дорфсману нравилось исполнять функции администратора, он с удовольствием занимался и творческой работой: создавал рекламные объявления для печати, придумывал телевизионные заставки, проектировал интерьеры телестудий. Дорфсман отлично понимал роль и значение графического дизайна не только в полиграфии, но и на телеэкране, и в пространстве интерьера. Уже в 1964 году студия новостей CBS в его исполнении выглядела как зал партийного съезда по выдвижению кандидата в президенты. Через год он первым придумал несколько современных комплектов оборудования для дневных выпусков новостей.

Лучшие образцы рекламы для общественно-политических телепрограмм CBS, созданные Лу Дорфсманом, отличаются актуальностью, социальной остротой и неординарностью решений.

Выводы комиссии, расследовавшей убийство Президента Кеннеди в ноябре 1963 года, показались многим американцам неубедительными. Журналисты телекомпании подготовили телепередачу под заголовком «Доклад Уоррена: расследование CBS News в четырёх частях». В рекламном объявлении, созданном для её продвижения, Дорфсман использовал фотографию, занявшую бóльшую часть газетной полосы, на которой крупным планом изображена рука, держащая пулю. Сверху на тёмном фоне фотографии – крупный заголовок белого цвета: «Это пуля, которая попала одновременно в Президента Кеннеди и губернатора Коннэлли». А внизу, сразу под фотографией, его продолжение, но уже чёрным: «Или её такой сделали?». В композиции главный изобразительный элемент – пуля, – визуально делит заголовок на две смысловые части: в одной звучит утверждение, то есть официальная точка зрения, а другая полна сомнений. Цвет подчёркивает это различие и вызывает тревожные ощущения. Они усиливаются, если присмотреться к композиционной схеме: в её основе – крест. Для этого случая самый подходящий смысловой символ. Очень сильная работа.

Шестидесятые годы ознаменованы достижениями в области освоения космического пространства. В 1961 году человек впервые совершил космический полёт. Это был советский космонавт Юрий Гагарин. Когда в 1962 году Джон Гленн, первым из американских астронавтов побывал в космосе, CBS News подробно осветило это событие в своём сюжете. Лу Дорфсман создал для него рекламное объявление. Грандиозность произошедшего подчёркивалась размером объявления, занявшим всю газетную полосу, а гениальность его автора – простотой решения. Обыкновенное и привычное изображение американского флага в чёрно-белом газетном испол-

нении, оказалось, достаточно повернуть на 90 градусов и добавить взлетающую ракету. В динамичной композиции было всё: и реальность события, и ясная символика, и необыкновенное воодушевление, и национальная гордость, и надежды на успех.

Полностраничная реклама «О чёрной Америке», опубликованная в газете «The New York Times» в 1968 году, анонсирует первую из серии телепередач, рассказывающих об историческом прошлом чернокожих американцев. С чёрно-белой фотографии на читателя в упор смотрит чернокожий мужчина, половину лица которого покрывает нарисованный белой краской звёздно-полосатый флаг США – намёк на неполноценность отдельных граждан государства. Этот сильный образ, созданный Дорфсманом, со временем фактически стал символом межрасовых отношений.

За всё время работы в CBS Дорфсман никогда не сидел, сложа руки, в ожидании поручений от руководства компании. Напротив, он постоянно подталкивал сотрудников придумывать проекты, которые, по его мнению, были бы полезны CBS. Вот лишь два примера.

Как-то разглядывая фотографии, сделанные во время спортивных соревнований, Дорфсман раздумывал над тем, как лучше использовать их для того, чтобы побудить своих сотрудников заниматься спортом. Но у него появилась идея поинтереснее. Он предложил зафиксировать несколько футбольных матчей, проходящих в воскресенье по всей стране. В результате появилась книга, форматом 30х30 см, на 132 страницах которой в великолепном исполнении были помещены чёрно-белые фотографии всех семи матчей Национальной футбольной лиги, транслировавшихся по телевидению США 4 ноября 1962 года. Книга продемонстрировала мастерство сотрудников спортивного подразделения телекомпании, сделавших долгожданный подарок поклонникам футбола, а само подразделение получило эксклюзивный контракт на трансляцию игр НФЛ в следующем году.

В июле 1969 года пилотируемый космический корабль «Аполлон-11» отправился в полёт, в ходе которого впервые в истории была совершена посадка на поверхность другого небесного тела. 20 июля 1969 года астронавт Нил Армстронг стал первым человеком, когда-либо ступавшим на поверхность Луны. Дорфсман предложил руководству компании выпустить книгу о том, как CBS освещала это событие. В результате на свет появилось великолепное издание, отпечатанное ограниченным тиражом с подзаголовком «Историческое покорение Луны в сообщениях американскому народу, переданных отделом новостей телевизионной сети CBS». Эффектная обложка с тиснением имитировала кратеры на поверхности Луны, покрытой пылью, а 168 страниц содержали подробное описание этого события. Целью проекта являлось, по мнению Дорфсмана, стремление неразрывно связать компанию CBS с грандиозными достижениями, характеризующими нацию. Сегодня – это коллекционное издание, которого могло бы и не быть, если б не инициатива Лу Дорфсмана.

В отличие от визуально приземлённой с тяжеловесными текстами рекламной продукции, производимой в то время на Мэдисон-Авеню, работы Лу Дорфсмана отличались типографической лёгкостью, точными слоганами и великолепными иллюстрациями. А работа с текстом сравнима с «точностью как в аптеке» – межбуквенные пробелы в его исполнении были просто безупречны! Справедливости ради следует заметить, что вместе с Дорфсманом в проектах участвовали и другие талантливые художники: знаменитый Энди Уорхол, портретист Феликс Топольский, график Бен Шан, карикатурист Эл Хиршфельд и многие другие. Но в главной роли выступал всегда, конечно, Лу Дорфсман.

В 1965 году компания CBS переехала в новое здание штаб-квартиры, построенное в Нью-Йорке по проекту Ээро Сааринена на Шестой авеню между 52 и 53 улицами. Облицованный чёрным гранитом 38-ми этажный небоскрёб вскоре прозвали «Black Rock» – «чёрная скала». По замыслу Председателя совета директоров CBS Уильяма Пэйли и её Президента Фрэнка Стэнтона, он должен был стать своего рода символом компании. Дорфсман уловил настроение руководства и сообразил, что у него появилась уникальная возможность через этот символ подчеркнуть стремление компании к совершенству. Он разработал дизайн практически всех элементов, так или иначе влияющих на формирование визуального образа компании: от визитных карточек до табличек в лифтах. Одним из наиболее значительных вкладов в формирование фирменного стиля CBS явилось развитие «голденовской» идеи создания сверхконтрастного шрифта, напоминающего работы Бодони или Дидо.

Дорфсман поручил эту работу Фримену Кроу, одному из наиболее известных и опытных шрифтовых дизайнеров того времени, долгое время сотрудничавшему с компанией ATF (American Type Founders Company). Ф. Кроу разработал два новых шрифта CBS Didot и CBS Sans, которые стали использовать для корпоративной идентификации в строгом соответствии с нормами и правилами, разработанными Дорфсманом. Шрифт применялся везде, где в этом была необходимость. Были заменены даже циферблаты всех 80 настенных часов. Лу Дорфсман не обращал внимания на инструкции. Он всё делал так, как считал нужным. Ему даже удалось убедить инспекторов из департамента пожарной безопасности Нью-Йорка в необходимости использования фирменного шрифта CBS Didot на указателях аварийного выхода, несмотря на их упорство следовать жёстким требованиям существовавших стандартов.

Незадолго до завершения строительства нового здания CBS Лу Дорфсман обратил внимание на большую пустующую стену в кафе для сотрудников. У него появилась идея, которой он поделился с Фрэнком Стэнтоном. Дорфсман предложил разместить на ней трёхмерный коллаж, в котором слова о еде и продуктах, написанные разностильными шрифтами, в сочета-

нии с кулинарной атрибутикой, превратились бы в скульптурный рельеф, выполненный наподобие кассы с литерами, которой пользуются типографские наборщики. Получив одобрение, он принялся за работу. Сначала появился набросок всего панно, состоящего из девяти панелей. Затем одна из них была детально прорисована и выполнена в натуральную величину. Стэнли Глобах, руками которого буквы вырезались из сосны и тополя, доводил их до совершенства, а затем собирал всю конструкцию. Когда образец был утверждён, Дорфсман пригласил Херба Лубалина доделать остальные восемь панелей. Лубалин и его молодой компаньон по студии LSC Том Карнезе под руководством Дорфсмана завершили этот проект. В результате получилось то, что впоследствии назвали *Gastrotypographicalassemblage* – объёмно-пространственная композиция шириной более 10 метров и высотой почти 2,5 метра. Панно, которое содержало 1650 букв и других объектов, оказалось необычайно сложным в изготовлении, поскольку глубина рельефа колебалась от двух до десяти сантиметров, а высота отдельных символов достигала 45 сантиметров. Кухонная утварь и цветные муляжи продуктов дополняли белоснежное панно, придавая ему живость и энергетику. В пространстве интерьера типографика в таком качестве была представлена впервые.

Дорфсман немного лукавил, когда говорил, что сделал эту стену просто для того, чтобы сотрудники компании, сидя в кафе, наслаждались не только едой. На самом деле он очень гордился проектом и считал эту работу своей «magnum opus» – вершиной своего творчества и даром всему миру. В действительности так и оказалось. *Gastrotypographicalassemblage* практически сразу был растиражирован не только профессиональными журналами, но и другими средствами массовой информации. Он стал доступен огромному количеству людей, которые по достоинству оценили эту работу. Даже сейчас, спустя полвека, она не потеряла своей притягательной силы. В современных интерьерах самого разного назначения можно найти нечто похожее на творение Лу Дорфсмана. А это лучшее свидетельство её высочайшего профессионального уровня и актуальности.

Лу Дорфсман продолжал успешно трудиться в CBS до тех пор, пока в середине 1980-х годов руководство компанией не возглавил Лоуренс Тиш. Его не заботило развитие вещательной отрасли. Компанию Тиш рассматривал как очередной бизнес-проект, который должен приносить прибыль. В результате введённого режима беспощадной экономии были уволены 230 из 1200 сотрудников отдела новостей, его бюджет сокращён на 30 млн. долларов, продано издательство и вторая по величине звукозаписывающая компания. Изменилось отношение и к дизайну, что породило ответную реакцию – Дорфсман уволился из CBS в 1987 году и основал собственную дизайн-студию.

Прошло несколько лет. В начале 1991 года ему позвонил комендант CBS и сообщил, что в связи с реконструкцией здания, панно, простоявшее 25 лет, демонтировано и находится в подвале в ожидании контейнера

для отправки на свалку. По просьбе Лу Ник Фашиано, работавший вместе с Дорфсманом в CBS и принимавший участие в создании панно, собрал разбитые и искорёженные детали и перевёз их в свою мастерскую. Они пролежали там до тех пор, пока энтузиасты из Исследовательского дизайн-центра в Атланте не предприняли в 2008 году попытку восстановить панно. Предстояла серьёзная работа: часть элементов была утрачена, остальные буквально рассыпались в руках. Клей, который использовали в то время, пришёл в полную негодность. На реставрацию требовались немалые средства. Они нашлись у Американского кулинарного института, который после завершения работ в начале февраля 2014 года выставил панно в своём кампусе в Гайд-Парке в Нью-Йорке.

По мнению коллег, Лу Дорфсман был одной из главных фигур нью-йоркской школы дизайна, превосходным профессионалом и родоначальником корпоративного фирменного стиля. Будучи по образованию графическим дизайнером, он прекрасно понимал роль типографики и в смежных областях творчества: в медиадизайне, в дизайне интерьеров, в средовом дизайне. И везде добивался успеха. Работы Дорфсмана высоко оценены профессиональным сообществом. Он получил 13 золотых медалей и 23 награды The Art Director's Club за выдающиеся достижения в печатной и телевизионной рекламе, упаковке, шрифтовом оформлении фильмов, книжном дизайне и прямой почтовой рекламе. В 1978 году Дорфсман награждён золотой медалью AIGA и введён в Зал славы ADC, а в 1995 году ему вручена золотая медаль Type Directors Club. На Международном фестивале рекламы «Clio Awards», в котором ежегодно участвует 15-20 тысяч работ, Лу Дорфсман дважды получал престижную премию за лучшую телевизионную и газетную рекламу, а также множество наград в других конкурсах.

Лу Дорфсман – почётный доктор изящных искусств The New School for Social Research и Long Island University. К его семидесятилетию вышла богато иллюстрированная книга «Dorfsman & CBS*: A 40 Year Commitment to Excellence in Advertising and Design*». Стремление к совершенству, вынесенные в заглавие книги, пожалуй, наиболее точное определение, характеризующее деятельность Лу Дорфсмана.

Великий перфекционист скончался 22 октября 2008 года от сердечной недостаточности в возрасте 90 лет. Возможно, должность штатного дизайнера даже в крупной компании, кому-то покажется не самой престижной. Но путь, который проделал Лу Дорфсман за сорок лет работы в CBS, закончив его на посту вице-президента и креативного директора по рекламе и дизайну, является уникальным и, возможно, самым ярким в дизайнерском сообществе.

Список литературы

1. Design Observer. URL: http://designobserver.com/feature/the-four-lessons-of-lou-dorfsman/7507 (дата обращения: 21.06.2018).
2. The New York Times. URL: http://www.ny-times.com/2008/10/26/nyregion/26dorfsman.html (дата обращения: 21.06.2018).
3. Typographics. URL: http://2015.typographics.com/blog/gastro-typographicalassemblage (дата обращения: 21.06.2018).
4. Alliance Graphique Internationale. URL: http://a-g-i.org/user/loudorfsman/ (дата обращения: 21.06.2018).
5. AIGA. Rebuilding a Legacy: The Gastrotypographicalassemblage. URL: http://www.aiga.org/rebuilding-a-legacy-the-gastrotypographicalassem-blage (дата обращения: 21.06.2018).

УДК 7.05:687.01:378.147
Л. А. Рубенян
Е. С. Прозорова
М. К. Аипова
Россия, Санкт-Петебург
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Перспективы подготовки квалифицированных кадров в дизайне

Работа посвящена анализу современных форм образовательных практик в рамках международных выставок и конкурсов, особенностям рынка дизайн-индустрии. Рассматриваются мастер-классы как важнейший квалификационный формат, представляющий весь спектр современных идей в дизайне – от методологии обучения дизайну ведущих профильных университетов до функционирования крупных промышленных выставок. Уделено внимание разработке инновационных концепций в области дизайна одежды, интерьера, визуального мерчандайзинга и экспо-пространства.

Ключевые слова: международные проекты, мастер-класс, выставки, конкурсы, инновационные концепции

L. Rubenyan
E. Prozorova
M. Aipova
Saint- Petersburg, Russia
Saint Petersburg state
university of industrial
technology and design

Challenges in high skilled design specialists training

The work is devoted to the analysis of modern forms of educational practices in the framework of international exhibitions and competitions, features of the design industry market. Master classes are considered as the most important qualification format, representing the whole spectrum of modern ideas in design - from the methodology of teaching design at leading universities to the functioning of large industrial exhibitions. Attention is paid to the development of innovative concepts in the field of fashion design, interior design, visual merchandising and expo-space.

Keywords: international projects, master class, exhibitions, competitions, innovative concepts

Информационные и коммуникационные технологии изменили привычный образ жизни и могут кардинально изменить мир дизайна XXI века. Традиции, история и кросс-культурные обмены в обучении дизайнеров играют фантастически важную роль в стимулировании творчества и силы моды. Культурные аспекты оказывают влияние на расширения возможностей и освоение новых территорий на географической карте современной моды.

Современная мода – это невербальное средство коммуникации между людьми. При определенных обстоятельствах мода может способствовать повышению уровня экономического и культурного развития общества, региона или страны. Дизайн одежды XXI века затрагивает целые отрасли промышленности, мы наблюдаем также активное развитие в области модного маркетинга и мерчандайзинга.

Образование в сфере дизайна и высшая школа планомерно подходят к теме устойчивого развития, использования инновационных технологий, и переоценки богатого культурного наследия прошлого.

Международные проекты, конкурсы, недели моды и дизайна – это «стартапы» в индустрии моды, а также – образовательные платформы для молодого специалиста, овладевающего навыками профессионального роста и погружения в искусство и культуру. Форматы международных конкурсов, стажировок, международных образовательных программ являются самыми ярким примерами кросс-коллабораций, привлекая к совместной работе лучших специалистов в области разных видов дизайна [1, 2].

За прошедшее 10-летие специалистами СПбГУПТД в области индустрии моды и дизайна была реализована целая серия образовательных программ на основе коллабораций с профильными университетами и компаниями, работающими в сфере дизайна. В ходе круглого стола «Дизайн будущего: стратегии развития и новые технологии» в рамках Международного конкурса молодых дизайнеров «Адмиралтейская игла» 2018 рассматривались темы межкультурного взаимодействия, творческие и коммерческие инициативы в дизайне. В 2018 году был предложен инновационный формат дискуссии – иммерсивное пространство, организованное в исторических интерьерах фундаментальной библиотеки СПГУПТД. «Погружение» в контекст определило структуру дискуссии в форме кратких презентаций, посвященных актуальным тенденциям и стратегиям в дизайн-индустрии.

Люба Попова, профессор NABA (Новая Академия Изящных Искусств), историк моды, журналист (Италия) отметила:

«Мода рассказывает о времени, в котором мы живём. Мода – зеркало истории».

Сегодня современные дефиле стоят дорого и поэтому они заменя-

ются видео-показами. Но, на видео нельзя судить о тканях и материалах, поэтому нужна броскость и яркость. И поэтому это нашло отражение в коллекциях, и данный тренд стал модной(ключевой) тенденцией.

Новый Street style — это смешение стилей, желание привлечь к себе внимание. Винтаж-стрит стайл — это индивидуальная свобода. Главный девиз моды -"Делай что хочешь". Новая жизнь диктует моду.

Людям становится чужд дресс-код. В Европе показы мужской и женской одежды стали совместными, отражая общее стилевое начало, что подчеркивает толерантность в западном обществе.

Несколько устойчиво развивающихся направлений:

1. Хиппи, фольклор, унисекс.
2. Социальный протест.
3. Природный стиль.
4. Направление защитной одежды связано с различными политическими катаклизмами.
5. Национальная специфика Кореи и Японии: длинные куртки, объемы.
6. Ностальгия по кутюру: бахрома, много кожи, широкие плечи.
7. Космический стиль 60-х годов прошлого века.

Шиничи Кушигемачи, дизайнер одежды, профессор BUNKA Fashion Graduate University и Высшей школы бизнеса моды (Япония) подчеркнул:

«Национальная культура и искусство оказало огромное влияние на работу современных японских дизайнеров моды. Они применяют ряд характерных приемов: естественная японская красота, плоскостная живопись, поиск гармонии стихий, черты ландшафтного дизайна – спокойное созерцание. Данные тенденции мы прослеживаем в работах известных дизайнеров: Иссэй Мияки использует в своей работе многие черты национальной культуры,

Ёджи Ямамото, в свою очередь, создает одежду, удобную для женщин, подчеркивая естественность».

Бин Чен, дизайнер одежды, профессор института дизайна в Donghua University (Китай) рассказал: «нематериальное культурное наследие» — это национальный проект, реализуемый в Университете Донгхуа, Шанхай. Мы актуализируем древнюю национальную культуру в современном мире, занимаясь исследованием различных феноменов.

Гильермо Гарсия-Бадель, директор Высшей школы по дизайну и моде Мадридского Политехнического Университета, кандидат архитектуры и искусствоведения обратил внимание: «с самого начала наш факультет моды был близок с технологией и инженерией. Дизайнеры костюма должны знать все технические аспекты дизайна. А также у нас есть тесная взаимосвязь с архитектурным факультетом, и, конечно, есть взаимовлияние. В Испании архитектура - это и структура, и материалы, и способ построения. И мы пытаемся обучить образу мысли. Архитекторы-преподаватели - всегда

практики. При создании факультета дизайна, мы занялись поиском дизайнеров-практиков. Все наши дизайнерские дисциплины ориентированы на создание коллекции и модного показа в конце обучения. С первого курса мы думаем о дизайне как о концептуальной проблеме современности.

Пьетро Ленна, глава по развитию моды, дизайна и туризма региона Ломбардии (Милан, Италия) обратил внимание: «существуют факторы туристско-коммерческой привлекательности региона – это важный экономический механизм. Ломбардия - самый большой регион Италии и мода и дизайн являются важными секторами. В Италии находится около 35000 фирм, занятых в индустрии моды, и каждая 4-я из них находится в Ломбардии. Здесь также проходят знаменитые недели моды и дизайна «Milano Moda Donna» и «Milano design week», и весь город задействован в этих мероприятиях. Мы разработали стратегию по работе в этой сфере, поставили акцент на внедрение инноваций, вовлечение молодёжи и создание конкуренции между сильными участниками. Создали проект улучшения выставочных площадок.

Также была идея открыть склады с тканями для студентов в Милане, которая была поддержана 50 компаниями. Это позволит студентам за минимальную цену воплотить свои проекты».

Джузеппе Пизани, директор текстильной фирмы Serikos по выпуску эксклюзивных тканей, основатель международной текстильной выставки Milano Unica отметил: «основной посыл в дизайне будущего - играть, обыгрывать, быть креативными. Актуальны рисунки, структуры и принты ткани. Источники вдохновения самые разные - от природы до архитектуры и живописи. Все эти тенденции можно увидеть на крупнейшей выставке тканей, текстильных и нетканых материалов и инновационных аксессуаров Milano Unica. Разные страны-участники объединяет эстетика и стиль жизни: Турция, Шотландия и Румыния, Южная Корея, Швейцария и Швеция, Бельгия, Азербайджан и Индонезия.

Три основные темы в тенденциях дизайна тканей:

1. Активно задействуется тема фольклора, народной культуры, но это нужно сделать современным. Например, простые ткани, обработанные в современном ключе на основе рисунка турецких ковров, сетей, природных фактур. Основные цвета: оранжевый, ржавый, матовый белый, окисленный зелёный, голубой как лёд

2. Мы говорим о чистоте ручной работы и о лаконичности. Это должна быть богатая, но также и скромная обработка. Архитектура может послужить вдохновением для линий и для структуры: фетр, жаккард с эффектом шерсти и другие. Геометрические и чистые линии. Цвета: жёлтый, лиловый, кристальный, аквамарин, верблюжий и грачиного дерева.

3. Крайняя элегантность и вдохновение фламандской живописью. Цветочная вышивка, а также богатство цветов Индонезии - основа этой темы. Вдохновением может послужить даже ткань для обивки. Цвета: древняя

бронза, желтый, красный, матовый шоколадный, пурпурный цвет красной земли.

Аксессуары предполагают чистой формы фурнитуры, обработанной с применением лазера, использование лент с национальным рисунком, преображение национальных украшений, благодаря современным технологиям.

Антонио Федерико, видеорежиссер и fashion фотограф, работал с международными брендами fashion -индустрии *Armani, Versace, Louis Vuitton, Dior, Chanel, Ferretti,* сделал вывод: «главная идея для молодого дизайнера – реализация мечты. Им больше всего необходима вера в собственные силы. Никто не будет верить в вас больше, чем вы сами. Никто не скажет, что нужно делать завтра».

Перед специалистами высшей школы стоят задачи применения новых интерактивных форм обучения и освоение новейших теорий и практик в сфере моды, чтобы создать лучшую базовую площадку для будущих профессионалов [3, 4]. Так, на примере структуры конкурса молодых дизайнеров «Адмиралтейская игла» можно проследить эффективность работы международной команды профессионалов, обеспечивающий высокий уровень проведения конкурса и актуальность образовательных программ.

Конкурс представляет собой серию событий, для каждого из которых проектируется свой формат – пространственная структура, нацеленная на восприятие и коммуникацию:

1. Шоу-рум для профессионалов – площадка работы интернационального жюри, где коллекции представлены в материале и есть возможность сопоставить фотоматериалы и модели одежды. Предварительная процедура он-лайн голосования позволила сформировать представление об уровне представленных работ и позволила специалистам со всего мира в режиме реального времени оценивать конкурсные проекты.

2. Международная биеннале – экспо-пространство, построенное на взаимодействии трехмерных объектов и видеоряда – фоторабот и мультимедиа. Важным коммуникационным моментом является сценарий открытия, когда «оживают» статичные модели на подиумах и начинается показ, при этом создается динамика общения – нет разделения на зрительный зал и подиум;

3. Учебное пространство – программа мастер-классов. Важнейший квалификационный формат, когда в краткий период 1 рабочего дня обсуждается весь спектр современных идей в дизайне - от уникального авторского опыта до функционирования крупных промышленных выставок; сессии посвящены вопросам практического применения инновационных концепций в области дизайна одежды, аксессуаров, интерьера, визуального мерчандайзинга и экспо-пространства. Слушатели получают практические навыки в области создания современных концепций и дизайн-проектов, изу-

чают особенности рынка дизайн-индустрии, механизмы формирования трендов, знакомятся с методологией обучения дизайну ведущих профильных университетов и школ.

В 2017 – 2018 гг. были предложены следующие темы:

Методы разработки и продвижения концептуальных проектов в дизайне

Тренд-прогноз: от зарождения к воплощению в промышленных коллекциях (Тренд-бюро Carlin, Париж, Франция)

Эксподизайн как мировая практика продвижения инноваций. Организация пространства, деловые и коммерческие инициативы (CPM, Франкфурт, Германия)

Исследование и разработка собственного стиля для молодых дизайнеров. Появление новых дизайнеров в моде (Университет Донхуа, Шанхай, Китай)

Фотоплакат как метод формирования образа. Анализ работ выставки модного плаката «Фэшн-пиксель». Колористика, композиция, приемы работы с фотографией (СПГУПТД, Санкт- Петербург, Россия)

Культурная традиция и дизайн моды (академия моды BUNKA, Токио, Япония)

Анализ показов Pret-A-Porter в Милане, Париже и Лондоне и их социальный смысл (NABA, Милан, Италия)

4. Гала-показ – торжественная часть в формате «шоу-зритель», где пространство строго зонировано и архитектурно организовано. Оно представляет наложение множества визуальных сред в режиме реального времени – событийной, световой, медиа, музыкального ряда, направленных на создание художественного образа.

Подобная организация обучения, а также проведение масштабных конкурсных событий оправдывает одно из важных качеств модели образования будущего – ценность «таланта и мастерства, понимаемого как владение особо эффективными средствами деятельности в конкретной области» [2]. Таким образом, движущей силой образования становится мотивация и заинтересованность, увлеченность студентов собственным развитием.

Список литературы

1. *Зубова, Н. И.* Творческие мастерские / Н. И. Зубова // Профессиональное образование. — 2006. — № 6. — С. 21.
2. Российское образование – 2020: модель образования для инновационной экономики (материалы для обсуждения) / А. Е. Волков, Я. И. Кузьминов, И. М. Реморенко, Б. Л. Рудник, И. Д. Фрумин, Л. И. Якобсон // Вопросы образования. — 2008. — № 1. — С. 32–65.

3. *Андреева, Ю.* Мастер-класс как форма практико-ориентированного обучения специалистов в области рекламы / Ю. Андреева // Alma Mater. Вестник высшей школы. — 2005. — № 11. — С. 31–34.
4. *Скробот, И.* Мастер-класс как форма профессионального образования / И. Скробот // Библиотека. — 2008. — № 1. — С. 26–27.

УДК
7.05:658.512.23(47+57)VNIITE
Т. Б. Павлова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Взгляд из прошлого в будущее. Опыт работы в ЛФ ВНИИТЭ

Статья посвящена краткому экскурсу в историю Ленинградского филиала Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ЛФ ВНИИТЭ), его роли в становлении Советского дизайна и опыте разработки первых дизайн-программ, заключающийся в создании систем объектов и связей между ними.

Ключевые слова: Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), дизайн-программа, метод конструирования, системный дизайн, дизайн-мышление.

Tatiana B. Pavlova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg State
university of industrial
technologies and design

A glance from the past to the future. Experience in LF VNIITE

The article is devoted short-story digression in history of the Leningrad branch of the All-union scientific research institute of technical aesthetics (LF VNIITE), his roles in becoming of the Soviet design and experience of development of the first design-programs, consisting in creation of the systems of objects and connections between them.

Keywords: the All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics, design program, design method, systematic design, design thinking.

В последнее десятилетие в нашей стране, так и за рубежом начал расти интерес к Советскому дизайну. На конференции "Дизайн и эргономика в современном мире" 27 апреля 2012 г в честь50-летия ВНИИТЭ был показан фильм об истории создания и развитии института. В том же году в Москве

появился музей дизайна, который в 2016 году принял участие на первой Лондонской биеннале дизайна. Российская экспозиция о советском дизайне 60-80-х годов получила награду "*Utopia Medal 2016*". В начале 2018 года в Москве в Центре моды и дизайна прошла выставка «Система дизайна в СССР», с 24.01.2018 по 21.05.2018 проходила выставка «Советский дизайн 1950-1980» в музее искусства и дизайна Атомиум ADAM (*Art & Design Atomium Museum*), в Брюсселе. На канале «Культура» пошел цикл передач, посвященных организации дизайна в СССР в период с 1962 по 1989 год.

Пришло время и мне оглянуться назад и проанализировать, что было сделано за годы работы в Ленинградском филиале ВНИИ технической эстетики и оценить возможность использования теоретических разработок в сегодняшних образовательных программах.

Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Технической Эстетики – ВНИИТЭ был создан в 1962 году, и это фактически положило начало становлению дизайна в нашей стране. В период с 1962 по 1992 годы у института было 10 республиканских и региональных филиалов: Азербайджанский (г. Баку), Армянский (г. Ереван), Белорусский (г. Минск), Вильнюсский (г. Вильнюс), Дальневосточный (г. Хабаровск), Киевский (г. Киев), Ленинградский (г. Ленинград), Харьковский (г. Харьков) и Уральский (г. Свердловск).

В головном институте и всех его филиалах осуществлялась дизайн-деятельность на серьезном научно-практическом уровне.

Ленинградский филиал ВНИИ технической эстетики (ЛФ ВНИИТЭ) начал работу в 1967 году, и в нем на протяжении тридцати лет создавались оригинальные изделия и инновационные методические разработки.

В Михайловском замке собрался коллектив, в который входили специалисты в области дизайна и смежных дисциплин. Как единый творческий организм взаимодействовали следующие подразделения: теория дизайна, проектирование (художники-конструкторы и инженеры), эргономика, химическая лаборатория, библиотека и опытное производство. Сформировался дружный коллектив единомышленников, любящих свою профессию и заинтересованных в отличном результате. Все проекты обязательно защищались на художественном совете, что являлось гарантией высокого профессионального уровня работ, предъявляемых заказчикам. Постоянно происходил обмен информацией: все посещали заседания научно-методического совета, жадно впитывали в себя всю новейшую информацию из методических материалов ВНИИТЭ и зарубежных специализированных изданий. Посещение семинаров, проходивших в других филиалах, значительно расширяло профессиональный кругозор. Мы находились в центре всего нового и прогрессивного, что на тот момент было содержанием нашей профессии.

Плодотворной работе способствовала и дружеская атмосфера, царящая в коллективе - сотрудники с удовольствием проводили вместе свободное время, устраивали капустники, изобретали оригинальные подарки на все значимые праздники.

Но особо хочется рассказать о научно-исследовательском отделе, в котором я имела честь работать. В середине 1970-х годов начинается новый этап дизайнерской деятельности - переход от рационального стайлинга к созданию комплексных проектов, включающих разработку систем объектов и связей между ними. На основании методических материалов головного института дизайнеры ЛФ ВНИИТЭ начали осваивать новый метод проектирования изделий и управления проектной деятельностью, который получил название «Дизайн-программа» [1, с. 3]. Теоретиком, разработчиком и практиком, впервые применившим этот метод, был Дмитрий Азрикан – руководитель сектора перспективных разработок и дизайн-программ ВНИИТЭ.

Отличительной особенностью этого методического подхода является ориентация на формирование крупных многопредметных комплексов с единой функцией. "Дизайн-программа» - это метод, который включал в себя проектирование изделий, и управление проектной деятельностью, направленный на постановку проблем и целей значительного социально-культурного масштаба и сложности» [2, с. 4]. Особое внимание в данной методике уделялось художественно-образному подходу. Отмечалось, что "предпосылкой для становления художественно-образного подхода к проектированию предметной среды явилось осознание того, что в развитии духовных отношений между людьми весьма существенными оказываются коммуникативная и знаковая функции вещи. Коммуникация и общение имеют целью обособление личности в рамках общности, ее индивидуальное обогащение за счет общности" [2, с. 10].

Одними из первых включились в разработку дизайн-программ сотрудники ЛФ ВНИИТЭ. Пилотным опытом апробирования нового проектного метода явилась большая комплексная разработка для жилищно-коммунальной системы. Под руководством А. Мещанинова с 1979 по 1985 год сотрудники научно-исследовательского отдела А. Водзяновский, Д. Кочугов, А. Кулагина, А. Лобанов, Т. Павлова работали над программой «Вторичные материальные ресурсы» («ВТОМАР»), которая должна была усовершенствовать систему сбора отходов и утилизации вторичных ресурсов.

Дизайн-программа «Вторичные ресурсы» (ВР) строилась следующим образом: сначала изучалась предпроектная ситуация, затем проводился анализ ВР деятельности, далее создавалась модель ВР деятельности, отвечающая социо-культурной ситуации, после этого определялся состав разработки и на завершающем этапе создавался дизайн проект [3, с. 7]. Особенностью данной дизайн-программы является то, что, помимо проектирования отдельных объектов системы, проектировался и процесс деятельности с ними.

Основной целью изучения предпроектной ситуации было «погружение» в проблему, выработка отношения к проблеме, анализ предыдущих исследований и наблюдения деятельности на всех этапах от накопления мусора в разных жилых и служебных помещениях, его перемещения до мест

сборки, а потом переработки. Дизайнеры использовали метод сценарного моделирования. В данном случае его суть заключалась в проверке общих концептуальных положений в процессе моделирования различных ситуаций, максимально приближенных к реальным условиям накопления и сбора отходов.

Подробная фото фиксация всех процессов дала обширный материал для творческого осмысления и обобщения. «Окончательная отработка ситуационных моделей заключалась в графическом обобщении фотоматериала, переводе его в рисунки, иллюстрирующие наиболее характерные, ключевые моменты процессов деятельности служб вторсырья» [3, с. 3].

Предпрограммные исследования позволили перейти к концептуально-организационным операциям алгоритма - выявлению идеальных параметров целостной предметно-технической среды. В рекомендациях, выпущенных в 1983 году «Разработка дизайн-программ: методические материалы» отмечается, что в концепции "определяется творческая позиция, исходя из которой рассматриваются проблемная ситуация и комплексный объект проектирования, дается лаконичное и выразительное определение основной проектной задачи, выражающее подход к комплексному объекту и дизайнерское понимание социального заказа" [4, с. 13].

Принципиальным положением дизайн-программы является использование для организации сбора ВР у населения естественной потребности очищения от ненужных вещей и организация этих процессов максимально простым и удобным способом. Было выделено два этапа: формирование установки на ВР-деятельность (запуск «процесса») и обеспечение максимально комфортных условий для ее реализации.

Проанализировав ситуационные модели, дизайнеры спроектировали средства для заготовительной деятельности, обеспечивающие потребности всех участников процесса. Таким образом, была разработана система средств обеспечения всей цепочки процессов ВР-деятельности от накопления, сбора, хранения и транспортировки вторичного сырья до одежды всех работников, занятых в данной сфере.

Для реализации ВР-деятельности необходимо было разработать информационное обеспечение, которое бы способствовало координации действий субъектов ВР-деятельности. Информационные средства подразделялись на два канала. Один был направлен на координацию действий между населением и службами ВР, второй был направлен на координацию работы внутри организации. Но при этом оба блока должны были восприниматься как элементы единой системы. Был разработан фирменный стиль: знак, логотип, система цветографики, рекламно-информационных материалов – от листовок до телевизионных роликов. Кроме набора идентификационных элементов был предложен принцип трансляции актов коммуникации, осуществляемых художественно-образными средствами, такими как массовые зрелища и выставки.

Данная разработка была высоко оценена как профессиональными дизайнерами, так и специалистами НИИ Вторичные ресурсы и управлением вторичных ресурсов ГОССНАБ СССР. В журнале Техническая Эстетика была опубликована статья об экспериментальном проведении системы «Втомар» в городе Бельцы, однако, к сожалению, по ряду экономических причин этот проект так и не состоялся. Но, будучи в 1996году в Париже, я с удивлением увидела очень схожие объекты. До сих пор остается загадкой –французские дизайнеры параллельно придумали схожую систему или использовали наш опыт)?...

Экономические и политические реформы 90-х годов привели к замене ориентиров и системы ценностей и тем самым скорректировали роль и место отечественного дизайна и ВНИИТЭ в социально-экономической стратегии новой России. Это определило закрытие всех филиалов не только в бывших союзных республиках, но и РФ. И как следствие, прекращение научных исследований в дизайне, связанных с перспективными и системными разработками, резкое сужение сферы практической дизайн-деятельности и бесконтрольное и порой низкое качество дизайн-продукта.

Чтобы опять заново не проходить путь становления отечественного дизайна, необходимо внимательно и бережно относиться к методическому и творческому наследию системного дизайна советского периода. Как заявила на открытии выставки Марина Лошак, директор выставочного комплекса «Манеж»: «Советское сегодня в моде! Оно достойно восхищения или хотя бы вдохновения в первую очередь для постсоветских граждан и особенно молодых дизайнеров. Чтобы те по-новому смогли оценить эстетический и гуманистический потенциал системы советского дизайнерского проектирования. Изучение этого наследия может послужить развитию дизайна 21-го века».

Список литературы

1. Азрикан, Д. А. Комплексный объект и принципы его художественного конструирования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Д. А. Азрикан. — М.: ВНИИТЭ, 1982. — 18 с.

2. Кузьмичев, Л. А. Дизайн-программа: понятие, структура, функции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Л. А. Кузьмичев. — М.: ВНИИТЭ, 1983. — 20 с.

3. Разработка концепции дизайн-программы «Вторичные ресурсы»: заключительный отчет по теме; 1969-1 / Д. А. Кочугов, Л. А. Кулагина, А. В. Лобанов, А. А. Мещанинов, Т. Б. Павлова. — Л.: ВНИИТЭ, 1980. — 40 с.

4. Разработка дизайн-программ: методические материалы / под ред. В. Ф. Сидоренко. — М.: ВНИИТЭ, 1983. — 33 с.

УДК
7.05:658.512.2:378.147(510)
Ван Е
Баодин, Китай
Российский государственный
педагогический
университет
имени А. И. Герцена

Вопросы и перспективы развития образования в области искусства дизайна Китая

Настоящая работа посвящена вопросам высшего образования Китая в области искусства дизайна, а также тенденциям его развития в последние два года. Статья разделена на две части: в первой речь идет о существующих проблемах образования, например, проблемах, обусловленных историческим процессом, вопросах окружающей среды или учебных курсов. Во второй части рассматриваются реформы и тенденции преподавания искусства дизайна в Китае.

Ключевые слова: Китай; обучение дизайну; государственная политика, методика обучения.

Wang Ye
Baoding, China
Russian state pedagogical
university of A. I. Herzen

Issues and prospects of Education development in the field of art of design in China

This article is devoted to issues of higher education in China in the field of the art of design, as well as trends of its development in the last two years. The article is divided into two parts: In the first we are talking about the problems of education, for example, the problems caused by historical process, the environmental issues or training courses. The second part deals with reforms and trends of education in the field of art of design in China.

Keywords: China; design education; public policy; teaching method.

С началом проведения политики реформ и открытости (конец 1978 года) обучение искусству дизайна в Китае начало быстро развиваться. Такое направление, как художественный дизайн, сейчас не только введено в многопрофильных университетах, технических и педагогических университетах,

но и распространилось на образование для взрослых, другие образовательные структуры и профессиональные технические училища. По некоторым специальностям, связанным с искусством дизайна, в Китае уже введено преподавание в профессиональных технических училищах, специальных учебных заведениях, бакалавриате, магистратуре и аспирантуре. Следует отметить, что данные учебные заведения на сегодняшний день подготовили множество профессионалов в этой области. Тем не менее односторонняя погоня за быстрым развитием, огромное количество преподавателей и студентов могут создать множество проблем в обучении: начиная с 2006 года работники образования в области искусства дизайна начали трезво оценивать существующие проблемы и искать способы их решения. Начиная с 2016 года некоторые учебные заведения начали частично претворять в жизнь различные способы решения проблем, конкретный же результат можно будет наблюдать лишь по прошествии некоторого времени.

Можно предположить, что с помощью изучения и анализа проблем китайского обучения дизайну и их решения можно внести определенный вклад в развитие также и российского образования в области дизайна. Настоящая статья разделена на две части. Первая касается проблем, существующих в китайском современном обучении дизайну, к примеру, исторических проблем, проблем социальной среды и учебных программ и т.д. Вторая часть посвящена преобразованиям в области обучения дизайну, а также тенденциям в его развитии, при этом анализ этого произведен с авторской точки зрения.

1. Проблемы, существующие в обучении искусству дизайна в Китае

1) Исторические проблемы в обучении дизайну

В шестидесятые годы XX столетия специальность «Художественный дизайн» существовала только в институтах изобразительного искусства и университетах технологий и дизайна. После 1978 года, вслед за быстрым ростом экономики Китая, начала ощущаться острая нужда в специалистах по дизайну. В таких исторических условиях каждое нехудожественное учебное заведение стало открывать специальности, связанные с искусством дизайна. «В восьмидесятые годы XX века около сотни высших учебных заведений учредили специальности по прикладному искусству, художественному оформлению, дизайну интерьера и другие связанные с художественным дизайном специальности» [1, с. – 35]. К началу XXI века в обучении искусству дизайна существовали все те же проблемы, что и до 1978 года. Если говорить более конкретно, то эти проблемы сосредоточились в нескольких аспектах:

А. В самом начале обучения искусству дизайна было распространено следующее ошибочное мнение: достаточно уделить внимание обучению традиционным китайским видам искусства (традиционная китайская жи-

вопись гохуа, каллиграфия и т.д.) и западным видам искусства (масляная живопись, скульптура, гравюра и т.д.) – в таком случае студенты могут получить достаточную дизайнерскую подготовку.

B. Вслед за увеличением количества специальностей, связанных с дизайном, сложилось два типа высших учебных заведений: естественно-научные и художественные вузы. В художественных учебных заведениях изобразительные навыки студентов и их художественная подготовка были на весьма высоком уровне, высокого развития достигали их эстетические вкусы, однако им не хватало базового культурного образования, рационального и логического мышления. Студенты естественных и технических учебных заведений, напротив, обладали развитым логическим мышлением, но имели слабые живописные навыки и довольно заурядные эстетические воззрения.

C. Преподаватели искусства дизайна делились на две группы. Первая была представлена педагогами, которые прежде были задействованы в традиционном художественном образовании, однако позднее прошли курсы подготовки и стали преподавать искусство дизайн. Ко второй группе относились бывшие педагоги естественно-художественных дисциплин, прошедшие художественное обучение и приступившие к деятельности в области дизайна [2].

Можно предположить, что вышеуказанная проблема A привела к довольно интересным результатам. В начале девяностых годов XX века вслед за подъемом китайского рынка художественных произведений многие выпускники, которые в восьмидесятые годы изучали дизайн, стали художниками. Даже в настоящее время у многих известных китайских деятелей искусства, родившихся в шестидесятые годы XX века, есть опыт обучения художественному дизайну. Кажется, что это случайный результат, вызванный данной проблемой, но цель подготовить талантливых дизайнеров не была достигнута. Проблемы B и C были в определенной степени разрешены только после того, как в начале XXI века различные частные и бюджетные организации (к примеру, проектно-конструкторские институты, художественные технологические институты, строительные компании и т.д.) начали организовывать подготовку соответствующих кадров – это косвенно повлияло на развитие коммерческих организаций, реализующих обучение по специальностям, связанным с дизайном.

2) Проблемы, вызванные увеличением набора учащихся

Начиная с 1999 года в Китае осуществляется политика по «увеличению приема учащихся в вузы» [3]. Согласно этой политике, всем учебным заведениям разрешено ежегодно увеличивать масштабы набора учащихся на определенную долю – это привело к тому, что количество принятых учеников (в особенности, учеников художественных специальностей) намного превысило социальные потребности. «Причина, которая привела к подобной ситуации – это стремление вузов к экономической выгоде. Из-за того, что

многим образовательным единицам не хватало средств для проведения исследовательской работы, они должны были восполнить данный недостаток путем расширения набора учащихся. Некоторые вузы Китая в погоне за материальной выгодой были вынуждены снизить требования для абитуриентов» [4, с. – 161-162]. В то же время данное явление принесло огромные проблемы, связанные с дальнейшим трудоустройством и снижением уровня поступающих студентов, а также повлияло на общее качество образования.

Следует обратить внимание на то, что об указанной проблеме упоминается практически во всех работах и литературных трудах, посвященных китайскому образованию. Многие работники просвещения относились к этой проблеме отрицательно и полагали, что она негативным образом воздействовала на ситуацию в области образования в Китае. Тем не менее можно отметить, что данное явление следует рассматривать более объективно.

Во-первых, с исторической точки зрения политика увеличения набора студентов пришлась на период финансового кризиса 1999 года, базовой целью политики того времени было «стимулирование внутреннего спроса, поощрение потребления, содействие экономическому росту, ослабление давления трудоустройства». В то же время курс китайского просвещения изменялся от «образования для элиты» к «образованию для всех», к тому же, когда в 2012 году процент принятых в вузы учеников достиг 75%, эта программа была приостановлена [5]. В 2017 году процент зачисленных в вузы студентов во всех основных районах в целом превысил 80%, в некоторых районах показатель достиг 90% [6]. Политика повышения набора студентов сама по себе соответствовала развитию эпохи и способствовала повышению общенационального уровня культуры.

Во-вторых, тот факт, что с помощью расширения набора неприоритетных направлений (преимущественно художественных специальностей) высшие учебные заведения поддерживали научно-исследовательский уровень приоритетных направлений, с точки зрения стратегии управления учебным заведением отнюдь не является проблемой. В качестве ключевого аспекта можно отметить необходимость повышения в то время эффективности неприоритетного профессионального образования с использованием по максимуму ограниченных ресурсов. И наконец, наиболее заметная проблема, связанная с расширением набора учащихся, а именно: более низкий уровень подготовки зачисленных абитуриентов, на наш взгляд, обусловлена двумя следующими причинами:

А. В Китае нет единых стандартов содержания вступительных экзаменов на творческие специальности, к тому же, не существует подразделения на изобразительное и неизобразительное искусство. Большинство высших учебных заведений Китая при наборе учащихся используют стандартные критерии оценки изобразительного искусства (за основу берутся изображение человека с натуры и натюрморт в цвете). Это привело к тому,

что студенты оказались плохо подготовлены к учебной программе, им заметно не хватало творческих сил для создания произведений искусства (с точки зрения формы).

В. В условиях расширения набора студентов подготовка некоторых абитуриентов была слишком низкой, позже они проходили обучение по специальностям, связанным с дизайном, у наспех подготовленных кадров (содержание обучения можно посмотреть в пункте А). В результате этого качество образования в целом снижалось.

Что же касается вышеупомянутого пункта А, часть высших учебных заведений Китая использовала собственные индивидуальные методы для отбора абитуриентов. Однако таким способом пользовались лишь элитные вузы, в более широких масштабах мог возникнуть риск коррупции. Кардинальное решение этой проблемы заключалось в реформе единого государственного экзамена по творческим предметам, однако процесс осуществления этой реформы крайне сложен. Решение проблемы В, на наш взгляд, требует распределения студентов по группам, согласно их специальности и уровню подготовки, для обеспечения эффективности образовательного процесса. С помощью определенного тестирования студентов нужно распределить на группы, стремясь к тому, чтобы уровень обучающихся одной группы был примерно одинаков; далее в соответствии со средним уровнем обучающихся внутри группы необходимо разработать учебный план.

3) Проблемы администрации и структуры образования

Проблемы этого пункта являются продолжением пунктов 1 и 2. Последствия проблем пункта 1 проявились в управлении преподаванием, в настоящий момент части преподавателей не самых лучших университетов страны (в плане обучения художественному дизайну) недостает не только преподавательского опыта, но и практического рыночного и инженерного опыта. По этой причине критерии оценки достижений студента различаются и в большей степени зависят от желаний и взглядов педагога. Это приводит к тому, что часть вузов (как правило, вузов на периферии) в процессе обучения дизайну делают акцент на профессиональных особенностях и пренебрегают научными нормами.

Самые негативные, на наш взгляд, последствия проблем пункта 2 – это беспорядочность структуры системы обучения дизайну. В теории она должна делиться на пять ступеней: профессиональные училища, высшие профессиональные училища, бакалавриат в многопрофильных университетах, магистратура и аспирантура. Содержание учебных курсов, методики обучения, критерии оценки на каждой из указанных ступеней должны соответствовать их особенностям. Тем не менее стремление к получению материальной выгоды в ходе программы расширения набора студентов приводит к тому, что содержание учебных программ различных ступеней становится весьма похожим. Наряду с этим, поскольку между специальностями каждого учеб-

ного заведения практически не существует взаимодействия, то в рамках специальности «Художественный дизайн» в вузах зачастую тратится значительное количество средств на расширение собственных общественных и преподавательских ресурсов [7].

В настоящее время рассмотренные проблемы разрешаются в рамках оптимизации образовательных ресурсов, проводимой Министерством образования Китая (согласно выдвинутому в 2017 году «Плану строительства первоклассных мировых университетов и научных отраслей»), некоторые шаги в сторону улучшения ситуации были сделаны, однако, чтобы узнать, будут ли они эффективны, требуется определенное количество времени.

4) Проблемы, возникающие в процессе обучения художественному дизайну

До 2017 года обучение художественному дизайну в Китае с точки зрения масштабов находилось на стадии расширения и развития, поэтому проявилось множество типичных проблем, возникших в процессе обучения (преимущество это касается специальности «Художественный дизайн» в многопрофильных университетах). В целом, с точки зрения современной литературы по этому вопросу, а также согласно исследованиям теории учебных программ, можно выделить следующие пункты:

А. Неясны общая цель обучения и перспективы трудоустройства. Мы поделили цель обучения на несколько аспектов: цель подготовки работников (т.е., каких именно специалистов или деятелей какой профессии нужно подготовить в результате обучения; эта цель должна принимать во внимание потребности социального развития общества), цель организации учебной программы (какие знания и умения должны приобрести студенты в ходе изучения дисциплин на определенном этапе, каким образом эти знания и умения пригодятся для подготовки работников) и цель конкретной учебной дисциплины (в какой степени ученики должны овладеть знаниями и практическим опытом в рамках данной дисциплины. Данная цель должна принимать во внимание две указанные выше). Основной из этих целей является цель подготовки специалистов.

Следует отметить, что многие вузы Китая при введении специальности «Художественный дизайн» слепо копировали существующие в других китайских или иностранных художественных вузах модели, поэтому уровень подготовки студентов не соответствовал потребностям национального рынка и социального развития. Кроме того, качество образования в этих вузах было ниже, чем в первоклассных художественных вузах. Все это привело к тому, что выпускники могли работать надлежащим образом только после определенной подготовки на рабочем месте, что обозначало лишние траты социальных ресурсов [8].

В. Все учебные пособия формируют отдельную систему. «Классические китайские пособия по преподаванию художественного дизайна организованы следующим образом: они включают в себя основы изображения

(основы и выражение формы, основы и выражение цвета, принципы и выражение организации пространства), основы дизайна (построение планарной композиции, компоновка цвета, построение трехмерных объектов и специальный дизайн (практический курс с использованием разнообразного программного обеспечения). В рамках этих трех блоков существуют различные систематизированные учебные дисциплины. Таким образом, на основе таких достаточно разрозненных знаний, студентам весьма сложно комплексно и систематизировано заниматься дизайном» [9, с. – 98].

C. Устаревшие методики обучения. Во-первых, «Методики обучения художественному дизайну в Китае в большинстве своем остались форме лекционных занятий, в связи с чем студенты получают пассивное образование. Кроме того, недостает стимула и диалога, при подготовке студентов остаются без внимания способности к открытию, анализу, решению проблем, навыки самообучения» [7, с. – 78]. Во-вторых, в процессе преподавания по-прежнему используется модель «туманного искусства», т.е. традиционная методика обучения, основанная на подражательном искусстве. Данная модель подразумевает систему обучения, подражающую «(изобразительным) художественным институтам», где нет должного соединения технологий и художественности» [8, с. – 39].

D. Неупорядоченные критерии оценок. Эта проблема уже упоминалась в пункте 3 ранее, поэтому мы не будем более подробно останавливаться на ней.

Выводы:

Все вышеперечисленное в равной степени относится к проблемам развития обучения дизайну в Китае. Можно заключить, что вопросы и проблемы, возникающие во время образовательного процесса в данной области, можно поделить на следующие группы:

1. Политика государства в сфере образования. Должно ли высшее образование быть привилегией элиты или же следует держаться курса «образование для всех», или, может быть, сочетать и первое, и второе? Какие проблемы можно решить, придерживаясь определенного курса, и какие проблемы могут возникнуть в образовательном процессе? (в особенности это касается обучения художественному дизайну).

2. Руководство вуза. Необходимо ли конкретному вузу открывать направление художественного дизайна, следует ли делать эту специальность приоритетной в этом высшем учебном заведении? Как следует взаимодействовать с рынком? Какие специалисты требуются в современных условиях? Каким образом следует осуществлять подготовку студентов по специальности «Дизайн», чтобы обучение оказало положительное влияние на общество и на личность студента?

3. Преподавание. Соответствуют ли старые цели учебного плана, его содержание, методы и критерии оценки состоянию и требованиям современного общества и рынка, что в них необходимо усовершенствовать? Как

обучение дизайну должно быть связано с новыми технологиями других дисциплин? Если использовать новые методы обучения, то каким образом следует вводить их в обучение, нужно ли разрабатывать более разнообразные критерии выставления оценок?

2. Тенденции развития обучения дизайну в Китае

1) Введенный в 2008 году в Китае план по привлечению специалистов был изложен во «Взглядах координационной группы ЦК КПК по работе со специалистами на осуществление Программы по привлечению высококлассных иностранных кадров» Канцелярией Центрального комитета Коммунистической партии Китая. В начале осуществления программы иностранные кадры вводились на уровнях ЦК, согласно условиям предприятий центрального подчинения, университетов и научно-исследовательских учреждений центрального подчинения, а также частично в зонах промышленного развития высоких и новых технологий государственного значения. Этим специалистам обеспечивались благоприятные условия труда и жизни, а также высокий уровень доходов, таким образом, поощрялось развитие «производства – просвещения – научно-исследовательского комплекса». На региональном уровне требовалось целенаправленно привлекать высококлассные иностранные кадры с учетомя требования социально-экономического развития региона и урегулирования производственной структуры. На первом этапе упор в данной программе был сделан на естественно-научные и технические дисциплины, в последние годы началось ее расширение в сторону таких аспектов, как культура, искусство и просвещение.

После начала реализации указанной программы постоянно наблюдается быстрое развитие сфер науки и техники Китая, а также в индустриальной сфере. Тем не менее в настоящее время нет возможности наверняка установить причинно-следственную связь этих двух фактов, но эта программа, вне всякого сомнения, была полезна для развития образования и научно-исследовательского комплекса естественных и технических наук Китая. В то же время, поскольку данная программа только начала распространяться на культуру, искусство и просвещение, а на эти сферы оказывают влияние культурные и национальные традиции и другие факторы, конкретных результатов в этих сферах следует подождать. Внедрение указанной программы в область обучения дизайну в Китае должно решить некоторые существующие проблемы, а также помочь подготовить соответствующих новой эпохе дизайнеров.

2) Комплексная оптимизация образовательных ресурсов

21 сентября 2017 года Министерство образования КНР, Министерство финансов Китая и Государственный комитет по развитию и реформе совместно опубликовали «Оповещение о поименном перечне Плана строительства первоклассных мировых университетов и научных отраслей», тем самым официально утвердив поименный перечень Плана строительства первоклассных мировых университетов и научных отраслей. Первой группой

для участия в Плане было избрано сто тридцать семь вузов, из них сорок два должны были стать первоклассными мировыми университетами (тридцать шесть типа А, шесть типа В); в девяносто пяти учебных заведениях следовало развить четыреста шестьдесят пять первоклассных научных отраслей (сорок четыре из них были самостоятельно выбраны вузами). Несмотря на то, что из этих четырехсот шестидесяти пяти научных отраслей к дизайну относилась лишь одна – Наука о дизайне Центрального художественного института, – однако этот план сам по себе стимулировал сотрудничество между учебными заведениями и согласованность образовательных ресурсов, а это в некоторой степени способствовало повышению качества обучения дизайну.

3. Сотрудничество вузов и предприятий

«Сотрудничество учебных заведений и предприятий – это одна из ключевых стратегий подготовки талантливых деятелей вузов последних лет, с помощью сотрудничества и координации вузы и предприятия реализуют совместную подготовку первоклассных специалистов, соответствующих потребностям предприятий и общества. В действительности профессиональный уровень специалистов постепенно поднимается, что приносит выгоды для обеих партнерских сторон» [10, с. – 136].

В настоящий момент в Китае имеются следующие три вида сотрудничества вузов, связанных с обучением дизайну, и предприятий:

А. Предприятия принимают активное участие в образовании. Предприятия в качестве покупателей предъявляют требования к студенческим работам и дипломным проектам, а также выставляют оценки. К примеру, в 2017 году Центральная академия художеств Китая представила критерии оценки дипломных работ выпускников Академии художеств Цинхуа по специальности «Дизайн», согласно требованиям, выдвинутым некоторыми предприятиями. Кроме того, во время защиты работ присутствовали и выставляли оценки некоторые представители партнерских предприятий.

В. Созданные вузами предприятия (мастерские) предоставляют свои услуги рынку, вузы ответственны за предприятия (мастерские), их деятельностью руководят преподаватели, а выполняют проекты студенты.

С. Студенты самостоятельно основывают предприятие и предоставляют услуги рынку.

В целом, модель сотрудничества «вуз – предприятие» является одной из тенденций обучения дизайну и лучшим методом подготовки кадров, которые смогут найти себе практическое применение. Наряду с этим, вузы могут ввести в процесс обучения передовые идеи предприятий и помочь студентам быстрее применить на практике полученные знания. Однако необходимо трезво оценивать проблемы, которые могут возникнуть при применении такой модели. К примеру, у модели А существует проблема установления интеллектуальной собственности, у модели В существуют проблемы, связанные с трудовым законодательством, налогообложением и распределением прибыли, в модели С учебное заведение сталкивается с проблемой контроля

деятельности студентов. Надлежащее решение этих вопросов, а также выявление наиболее оптимальной модели сотрудничества «вуз – предприятие» требуют дальнейшего изучения.

4. Усовершенствование методик обучения

Работники просвещения, преподающие специальности, связанные с дизайном, осознают, что при реализации обучения следует учитывать реальные потребности социального развития, необходимо требовать от студентов развития навыков анализа и решения реальных проблем, связанных с дизайном, необходимо модернизировать устаревшие методики обучения.

На настоящий момент испытанным на практике и довольно широко применяющимся методом является усовершенствование традиционной модели обучения, основанное на PBL («Problem-Based Learning», т.е. проблемно ориентированном обучении). Обычно данная модель делится на следующие этапы:

1. Предприятие, сотрудничающее с вузом или преподаватель выдвигают основную тему и направление дизайна (настоящие или вымышленные),

2. Студенты организуют исследовательские группы (если дисциплина является элективным курсом, в противном случае можно организовать общие мультидисциплинарные группы),

3. После изучения и анализа основной темы участники группы обсуждают связанные с ней проблемы дизайна (т.е. студенты обучаются самостоятельно).

4. Создается первоначальный образец проекта, студенты обсуждают, как можно его улучшить и выполнить [11].

При использовании такой методики обучения необходимо обратить внимание на следующие аспекты: во-первых, выбранная тема должна быть открытой и реальной. Во-вторых, процесс обучения представляет собой «постановку проблемы – осознание цели – работу в группе – командное сотрудничество – самостоятельное обучение», преподаватель должен лишь с точки зрения взаимодействия «студент – педагог – группа» расшифровывать проблемы и анализировать их. В-третьих, необходимо продумать то, как можно разрешить вопрос индивидуальных различий студентов в рамках обучения, основанного на рассмотрении проблемы. В-четвертых, следует определить, на основании каких критериев и способов проводить оценку конечного результата. В общем, при применении этой методики требования к уровню преподавателя довольно высоки.

Заключение

Общие тенденции развития и конкретные методы совершенствования китайского образования в области искусства дизайна за последние два года можно резюмировать следующим образом: в целях оптимизации и интеграции образовательных ресурсов Китай опирается на национальные ресурсы, проводит содействие сотрудничеству образовательных и социальных

учреждений, реализует улучшение и повышение качества преподавания. Поскольку сложившиеся в Китае и России ситуации отличаются, российские преподаватели должны рационально и объективно рассматривать проблемы и тенденции развития китайского образования в области искусства дизайна и использовать их как основание совершенствования собственных условий и развития национальных достоинств, а также проводить исследование путей будущего продвижения образования в области художественного дизайна.

На основании вышесказанного можно сделать следующие выводы:

1. Поддержка национальной политики.

План интеграции ресурсов и внедрения талантов реализуется на основании требований государственной администрации. Несмотря на то, что на сегодняшний день не совсем ясно, положительный или отрицательный характер носит данное влияние на сферу образования, по крайней мере, государство оказывает финансовую поддержку и ресурсы для дальнейшего развития образования.

2. Связь между дизайнерским образованием и рынком. На основании современной социальной среды можно увидеть, что коммерциализация становится проблемой, которая встает перед многими дисциплинами, и дизайн не является исключением. На коммерциализацию дизайна влияют такие факторы, как научно-технический уровень, концепции дизайна, эстетика общественности и т.д. Подобное влияние непосредственно отражается в процессе обучения дизайну. Можно заключить, что с точки зрения направлений развития взаимодействия дизайнерского образования и рынка в настоящее время два основных направления могут быть взяты за основу: концепции популяризации и индивидуализации. Направление популяризации тяготеет к промышленным технологическим факторам, требуя соответствующего технологического уровня и массового производства в рамках взаимодействия вуза с предприятиями. Направление индивидуализации ориентировано на эстетические факторы личности (клиента), требует от вуза самостоятельного построения и поиска платформ (например, коммерческих платформ «Homework» или «Alibaba») с тем, чтобы студенты имели возможность активно участвовать в рыночной конкуренции. Независимо от выбора метода основная цель заключается в содействии переводу образовательной деятельности в производственную.

3. Реформа содержания и методов обучения представляет собой продолжение предыдущего пункта: социальное развитие содействует проведению соответствующих реформ содержания и методов в области дизайнерского образования, однако вследствие различий педагогических ресурсов, учебных традиций и направлений подготовки кадров разных вузов необходимо в каждом отдельном случае находить собственные методы проведения преобразований.

Список литературы

1. Ли, Яньцзу. Общее введение в художественный дизайн / Яньцзу Ли. —Пекин: Художественный институт Университета Цинхуа, 2002. — 178 с. — (艺术设计概论》 李砚祖 北京清华大学美术学院 2002年3月第一版 178).

2. Юань, Сиян. Изучение хода развития обучения художественному дизайну в Китае / Сиянь Юань. — Пекин: Издательство Пекинского политехнического университета, 2003. — 325 с. — (中国艺术设计教育发展历程研究》 袁熙旸 2003 北京理工大学出版社 325).

3. Министерство образования Китая: план действий, ориентированный на развитие образования в XXI веке. — 1999. — 56 с. — (面向21世纪教育振兴行动计划》 中国教育部 1999 56p).

4. Лю, Сюэ. Исследование текущего состояния и корректирующих мер реформ китайского обучения художественному дизайну в вузах / Сюэ Лю. — Пекин: Градостроительство, 2016. URL: http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=CSJL201633108&v=MDAzNTVnVUwzTEpqN0JZckc0SDlmUHJJNUZiSVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUkxLZlllUm1GaXo= (дата обращения: 15.06.2018). — (中国高校艺术设计教育的现状和改革对策研究》 刘雪 2016. 北京市《城市建设设计理论研究》(电子版) 城市建设杂志社).

5. Тринадцатилетнее повышение набора студентов на программы бакалавриата остановлено // Пекин Дэйли. — 2012. URL: http://gaokao.eol.cn/kuai_xun_3075/20120426/t20120426_770218.shtml (дата обращения: 17.06.2018). — (《普通本科13年的扩招停止》 北京日报 2012).

6. Общие итоги количества и процентного соотношения принятых по Единому государственному экзамену в вузы студентов во всех провинциях // Китайское образование онлайн. — 2017. URL: http://baijiahao.baidu.com/s?id=1576499872808218279&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 17.06.2018). — (年全国各省高考录取人数与录取率汇总》 中国教育在线 2017).

7. Чжан, Ли. Размышления об обучении современному художественному дизайну / Ли Чжан // Теория и практика. — 2006. — № 9. — С. 78-80. — (对现代艺术设计教育的思考》 张力《理论月刊》 湖北省社会科学联合会78p-80p 2006.9).

8. Сунь, Сянминь. Глубинный анализ развития обучения художественному дизайну в высших учебных заведениях / Сянминь Сунь, Цинь Сяо // Искусство и дизайн. — 2005. — № 9. — С. 38-40. — (对高校设计教育发展的深层思考》 孙向民 肖琴《装饰》 清华大学出版社 38p-40p 2005.9).

9. У, Гоцян. Изучение моделей обучения дизайну и развития творческих сил / Гоцян У // Обучение декоративному дизайну. — 2004. — № 9. — С. 98-99. — (设计教育与创造力培养模式探究》 吴国强《装饰》 清华大学出版社98p-99p 2004.9).

10. Сунь, Лин. Реформы и поиски обучения художественному дизайну в вузах в контексте сотрудничества между вузами и предприятиями / Лин Сунь // Исследования художественного обучения. — 2018. — № 3. — С. 135-136. —(校企合作背景下大学艺术设计教育的改革与探索》 孙玲《美术教育研究》 安徽省科学教育研究会 135p-136p 2018.3).

11. Сунь, Юэ. Исследование учебных курсов по специальности «Дизайн» в рамках реализации методики проблемно-ориентированного обучения / Юэ Сунь, Лэй У, Хао Фан // Художественное преподавание. — 2018. — № 5. — С. — 148-150. — (基于PBL教学模式的设计专业课程探索与实践》孙悦; 吴磊; 方浩《艺术教育》中国文化传媒集团 148p-150p 2018.5).

УДК 747.012:114
Т. Ю. Воробьёва
Новочеркасск, Россия
Южно-российский
государственный
политехнический
университет имени
М. И. Платова

Пространство как национальное понятие в дизайне

Пространство многогранное понятие. В разных направлениях научного знания оно рассматривается с разных сторон с учётом оглашаемых характеристик пространства учёными, культурологами и искусствоведами, представляющими ту или иную страну. В дизайне соответственно пространство имеет свои особенные характеристики. Предлагаемое вниманию исследование посвящено вопросам становления понятия пространства в дизайне и национальному влиянию на него.
Ключевые слова: пространство, понятие, мировоззрение, дизайн.

Tatiana Yu. Vorobyova
Novocherkassk, Russia
South-Russian state
polytechnic university
of M. I. Platov

Space as national concept in design

Space is a multifaceted concept. In different directions of scientific knowledge, it is viewed from different sides, taking into account the space characteristics that are being announced by scientists, culturologists and art historians who represent this or that country. In the design, accordingly, the space has its own special characteristics. The proposed study focuses on the development of the concept of space in design and national influence on it.
Keywords: space, concept, world view, design.

Каждый русский никогда не ходит по указателям, прямым углам, а всегда их срезает. При этом архитектурная планировка городов и домов, известная в России ныне, отличается именно регулярной структурой. Так что же такое пространство для русского человека и человечества вообще? В чём красота пространства, а в чём его уродство и уместны ли эти понятия относительно самого пространства? Является ли человек пространством сам или

он всего лишь его частица? Возможно ли говорить о том, что в дизайне предметно-пространственной среды главенствующие значение обязаны занимать не технология, ни материалы, ни экономика, а именно традиционное мировоззрение народа, основанное на представлении о создании Мира.

В настоящее время всё более используется понятие ментальности, хотя базовым всё же является национальная картина, национальные образы Мира и мира. В русской словесности Мир и мир отличались как раз-таки размером пространства. Мир отражал космическое пространство, а мир – жилое наземное пространство, пространство Земли. По сути здесь заключена идея матрёшки – малое в большом или большое вокруг малого.

В дизайне пространство рассматривается именно как две общности – внешняя и внутренняя. Любое создание на планете хоть природное, хоть рук человеческих характеризуется внутренним и внешним, будь то объекты архитектурного дизайна – город, здания и сооружения, дома или промышленного дизайна – осветительное оборудование, мебель, промышленное оборудование, станки и т.д. Собственно и для графического дизайна (книги, упаковка), и для дизайна костюма, и транспортного дизайна, и для нон-дизайна, и т.д. Наиболее ярко видимо разделение на внешнее и внутреннее в архитектурном дизайне, где существует чёткое разделение на архитектурный дизайн, дизайн экстерьеров и интерьеров. Понятие о дизайне пространства в отличии от эволюционирования самого понятия пространства совсем юное. Ключевой фигурой в основании теории дизайна интерьера признают архитектора, ответственного за организацию выставки в 1851 году (Лондон) и представления павильона Хрустальный дворец Оуэна Джонса. Его авторству принадлежит книга «Грамматика орнамента» (1856), в которой Джонс сформулировал 37 основных принципов дизайна интерьера и его декорирования. В настоящее время профессия дизайнера интерьера не во всех странах носит самостоятельный характер. В общем даже для экономических мировых лидеров общества дизайнеров интерьера формируются только во второй половине XX-го века (Национальное Общество дизайнеров интерьера США – 1957 г., Великобритании – 1966 г.). Следует отметить, что первенство в данном направлении принадлежит Финляндии. Там Ассоциация архитекторов интерьера образовалась в 1949 г. А Международная ассоциация дизайна интерьера была основана только в 1994 году.

В научной же среде XXI века пространство рассматривается не изолированно, а в связи со временем с момента фиксации теории относительности. Таким образом оно имеет размерные характеристики – длину, ширину, высоту и время. Но вот спорным вопросом в пределах существующей сейчас цивилизации, остаётся представление о конечности – бесконечности, прерывности – непрерывности, кривизне, характеристиках измерения этих четырёх аспектов. Даже точные науки, как математика и физика, допускают, что все изначальные единицы измерения пространства и времени – абстрактны.

В процессе развития известной нам ныне цивилизации основополагающую мировоззренческую роль в понимании пространства играет античная цивилизация. Несмотря на развитие математики в формировании предметно-пространственного дизайна преобладают основы эвклидовой геометрии, опирающиеся на представление пространства как пространственноподобного многообразия. В этом многообразии были определены композиционные характеристики пространства, которые и по сей день являются в дизайне и архитектуре базовыми – пропорции, симметрия – асимметрия, масса, ритм – метрический повтор, масштабность, соразмерность. При этом существует невэклидова геометрия Н. Лобачевского, Я. Бойая, К. Ф. Гаусса, иначе отражающая пространство.

Также основными характеристиками остаются для всех математических теорий представления пространства – размерность и топология. При одновременной жизнеспособности двух теорий – формальноаксиоматической и физико-геометрической в реальном дизайне и архитектуре применяется только первая. Эвклидова геометрия основана же в свою очередь на античном представлении устройства и возникновения космоса и Земли.

В «Тимее» Платона основой миропостроения определяется мыслимое бытие, включающие также числа, физическая стихия (вещи, мысли, явления) и их объединяющее и порождающее – где происходит первое и второе – вечная хора. С другой стороны, в архитектуре и дизайне преобладает также античный взгляд на физическое пространство Аристотеля, подразумевающие изучение движения и свойства непрерывных величин и тел. Согласно Аристотелю, место не имеет метрических и морфологических характеристик. Оно трёхмерно, имеет лёгкий верх, тяжёлый низ и некую силу. Любое тело, оказывающееся в месте, движется по закону места. Космос же – это система разных мест. Собственно, так и Земля – система разных мест с разными телами, с разным верхом и низом. Образ одной из форм тела определён в «Государстве» Платона в виде положительного героя, который по сути идеален. Главным являются только его нравственные поступки, способствующие мужеству и уважению к властвующим и героям [1, С.689]. Закон, запрещающий изображать художникам безобразное, был принят ещё фивянами. Если изначальное бытие в единстве со стихией, то рождается только прекрасное – прекрасный человек, прекрасное здание, прекрасный сад, как гармоничное соединение внутреннего и внешнего. Искажение эстетического идеала пространств человека, предмета, среды отождествлялись с порождением безобразного, и если Космос не наделил красотой, то внутренне он заложил антиидеал. Порождающий порождает подобное и посему человек неэстетичный создаст отвратительное пространство и место. В учении Аристотеля душа неотделима от тела, она нематериальна, но характеризуется смыслом и формой. Гармония души рассматривается как возможность находить равновесие между противоположностями: «величавость – это середина

между спесью и приниженностью (в отношении к чести и бесчестию)», «мужество – это середина между безрассудной отвагой и трусостью (в отношении к опасности)».

В отличии от Платона Гомер не обожествлял человека и наделял богов греховными помыслами и деяниями. Для утверждения гармоничного соразмерного религиозно-философского мышления в 388 году до н. э. близ Афин в садах, посвященных мифическому герою Академу, создаётся Платоном Академия (Платоновская Академия). Академия является прототипом всех высших учебных заведений современности. В Академии изучались: философия, математика, астрономия, естествознание и искусство. Собственно, создавалось пространство как физическое одновременно, так и концептуальное, и перцептивное. Идеологическим основателем Академии среди богов выступал покровитель красоты, искусств – бог Аполлон.

Именно греки заложили идею триединого пространства в виде: физического, реального; концептуального и перцептивного [2, С.51]. Первое мыслится как философская категория. Оно отражает античный и далее более облогиченный кантовский антропоцентрический подход. Евклидово пространство с Нового времени согласно Пуанкаре характеризуется непрерывностью, бесконечностью, трёхмерностью, однородностью, гомогенностью, изотропностью, которые не зависят от направления. В теории относительности Эйнштейна пространство (Германия, США) четырёхмерно. А в теории Минковского (Россия) пространство – псевдоэвклидово множество с различными физическими полями, в котором метрика не меняется от точки к точке. В общем, физическое пространство реально рассматривать как космологическое пространство, которое описывается в настоящее время совокупностью знаний математики, физики и астрономии. В этом понимании становится актуальным проецирование астрономических представлений на Землю и земное пространство. Как в средние века принималось за истину, что Солнце вращается вокруг Земли, а не Земля вокруг Солнца, так и по сей день существует неоднозначное понимание того, что относительного чего и в чём движется. В разных культурах, независимо от научных открытий, сохраняется то или иное космоцентрическое видение: Человек – Космос, Космос – Человек [3, С.129]. Предрасположение народов к тому или иному космическому источнику света формировалась на протяжении веков и продолжает влиять не только на мировоззрения, но и на представление о пространстве и дизайне этого пространства. Тем более в зависимости от светила будет меняться и физическое представление о пространстве, и концептуальное, и чувственное. Вернёмся к космологическим представлениям о пространстве чуть позже. Поскольку в настоящем необходимо пояснить, что в триединстве пространств кроме физического выделяются концептуальное и перцептивное пространства.

Физическое пространство имеет протяжённость, массу и объём, которые на текущий момент времени никто не может определить однозначно,

допуская только абстрактные представления об оных. Поэтому более оправданным является представление о пространстве концептуальном, в котором идея, приобретаемая посредством чувственного (Гоббс, Локк) и дочувственного (Кант) опыта, позволяет представлять размерные (протяжённость, расстояние между точками) и объёмные характеристики пространства. Кант как немец отражает отношение немцев к пространству, которое для них второстепенно по сравнению с временем и представляет форму внешнего восприятия, а время – внутреннего [4, С. 137]. Концептуальное пространство представляет собой мир идей, которые соединяют в единое физические сведения о пространстве. Так, в немецкой культуре преобладают категории «интеллектуальность» (О. Шлеммер), «исследование», «изучение» и «изобретение» (Й. Альберс). Ленский «*из Германии туманной привёз учёности плоды*», а Фауст: «*Я богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил. / Однако я при этом всем / Был и остался дураком. / В магистрах, в докторах хожу / И за нос десять лет вожу / Учеников, как буквоед, / Толкуя так и сяк предмет. / Но знанья это дать не может, / И этот вывод мне сердце гложет, / … И к магии я обратился, / Чтоб дух по зову мне явился / И тайну бытия открыл…*». Тайну этого бытия искали и открывали в Bauhaus И. Иттен, В. Кандинский, П. Клее, Й. Альберс и другие.

Гёте устами Фауста провозгласил лозунг немецкого «духа»: «*Ну что ж, дерзай, сверхчеловек!*» Конечно и для германцев характерна романтичность, но она привязана к Земле и огню: «*Вот шар земной, / Как заводной / Кубарь негромкий. / Внутри дупло. / Он, как стекло, / Пустой и ломкий. / Вот здесь пятно / Освещено, / А здесь потемки. / Мой сын, постой, / Своей судьбой / И жизнью шутишь! / Раскатишь зря, / Нет кубаря, / И не закрутишь*». Земля внутри представляет собой огненную массу магмы, к которой постоянно и обращена немецкая культура и на которой основывается их представление о пространстве – замкнутом пространстве, контролируемом и подчиняемом воле человека. Пространственная схема основывается на связи: Земля – огонь – кузница – семья. Гёте подтверждает заземлённость немецкого духа устами Фауста: «Потух огонь светильни. / Дым! Красный луч скользит / Вкруг моего чела. / А с потолка, / Бросая в дрожь, / Пахнуло жутью замогильной! / (С досадою перевертывает страницу и видит / знак земного духа.) / *Я больше этот знак люблю. / Мне дух Земли родней, желанней».* Исчезнувший огонь и дуновение наводят на него страх. Здесь же проекция с источником огня на земле, «кузницей», «кухней» духа. Для ежегодных премий в области предметного дизайна в Германии Red Dot Design Awards и Design Award характерно обязательное награждение замкнутого пространства огня. Она тождественна двигателю: замкнутая форма с внутренним источником огня, которое характерно не только для отопительного оборудования, но и для двигателей [5, С.11]. Именно поэтому немцы лидируют в автотранспортной индустрии и

дизайне. Россия же, начиная со времён влияния немецкой системы образования, находится под влиянием этой концепции «внутреннего горения», энергетического накала.

Перцептивное пространство являет собой чувственную форму пространства. В целом научно предлагаемые модели пространства в современном мире в основном основываются на представлениях о мире и Мире западным человеком. Физическое пространство собственно это аналитическая форма реальности человека, основанная на логическом мышлении. «Перцептуальное пространство» по сути – абстрактная модель реальности. А концептуальное пространство представляет синтез первого и второго. В разных проектных школах архитектуры и дизайна, в разных стилях, эпохах, средах возникает некое пропорциональное триединство этих трёх пространств. Однако преобладает в настоящем – античная школа, в которой сформировались основы антропоморфного искусства и человека техне.

Особая роль математики подчеркивалась девизом Академии Платона: «Негеометр да не войдет!». Академия одновременно представляла собой синтез всех трёх типов пространств – физического, концептуального и чувственного. Она была и сакральным, и религиозным пространством, в котором создавался и умирал, и возрождал Мир [6, С.33]. В Академии размещались рощи с алтарями («подводный сад») и «некрополь», в котором были похоронены великие люди, герои Эллады – Платон, Перикл, Клисфен, Аристогитон и многие воины. Пространственная организация ландшафта Эллады включала герроны (священные рощи), философские сады и частновладельческие сады. Сады в ландшафтном дизайне Древней Греции были строго пропорциональны, равновесны, ритмичны и симметричны. В современных городах Европы, включая Россию, сохраняется античное пространственное решение Земли.

Академия закроется со сменой политеистического идеала Эллады на христианскую религию по указу христианского императора Юстиниана в 529 году, но проектные принципы сохраняться вплоть до XX-го века вследствие отсутствия в грядущем осознанной гармоничной взаимосвязи между разными представлениями о пространстве. Некий взрыв произойдет в XX-м веке в силу изменения мировой энтропии и собственно энтропии Земли. Ранее говорилось о космологических началах в общечеловеческих и народных, национальных представлениях о пространстве. Здесь же наступает самое время вернуться к ним. В преддверии русской революции 1917 г. Бердяев писал, что Солнце из центра Космоса, которым является человек, переместилось «изнутри вовне» вследствие «падения человека». Для русской же культуры традиционно первенство Солнца: «Солнце – князь земли, луна – княжна» [7, С.33]. Однако в современном российском дизайне Солнца не видно. От выбора направления в сторону Солнца (Восток) или в сторону технологии (Запад) зависит происходящее. И Солнце, и человек – это Космос, а знания и технология являются результатом человеческой деятельности. Для

проектной культуры XX-го века характерна асимметрия взаимосвязей, усиливающаяся сдвигом столетних циклов в сторону Запада с Петровских времён, в сторону, противоположную от восхода Солнца, в сторону, противоположную национальному самосознанию. Тяга приобщения к Космосу для россиянина означала и означает «жажду слияния с душой мира». В задачи российского дизайна XXI в. входит это «слияние», включая способы, методы, формы, средства, образы и состояния, включая связь души человека с «душой мира» [8, с. 382].

Луна является естественным спутником Земли и обращается одновременно вокруг Земли и Солнца, в то время как Земля обращается только вокруг Солнца. Для Луны в отличие от Солнца характерен более краткий «жизненный» цикл видимости человеческим глазом. Параллельная связь видимости в области искусства и дизайна отождествляется со временем и пространством движения. Ощущаемое «лунными» людьми время более скоротечно и ограниченно. Аналогично картина характерна и для пространства. Оно воспринимается более ограниченным и характеризуется двумя центрами обращения. В этом случае зависимость «от центра» увеличивается. О восприятии дали в западной культуре Шеллинг писал: *«даль» имеет в западной лирике всех языков грустный осенний оттенок*» [9, с. 117]. У русских же «*Хоть и далеко, да полётно*» [7]. Даль непостижима для западного человека. Он ищет её, но не находит. Даль – это удел Востока, даль – это удел России.

Мировоззренческие подмены приводят к необходимости создания собственных светил разного характера [10, с. 10]. Для русских искажение их внутренних установок на Солнца приводит к возникновению произведений «Звезда по имени Солнце»: «Он не помнит слово «да» и слово «нет», / Он не помнит ни чинов, ни имён. / И способен дотянуться до звёзд, / Не считая, что это сон, / И упасть, опалённым Звездой / По имени Солнце....», согревающими и излучающими солнечный свет души. Песня написана В. Цоем в Казахстане во время съёмок фильма «Игла» режиссёра Рашида Нугманова и входит в одноимённый альбом группы «Кино» (1989 г.).

Летом 1917 г. Вернадским скорректирована картина биосферного мира, включая понятия «всюдность жизни», давление жизни, скорость жизни и сгущение жизни. Данными понятиями Вернадский предопределил основные направления дизайна вещей, как концептуальные и прогностические.

Восприятие времени посредством параллелизма с Солнцем или Луной являет собой одну из форм четырёхмерного пространства, предложенную Фуллером уже в конце 1920-х гг. в концепции нового пространства жилища – «Светоносный дом». Он призывал думать о последствиях, а не только личных целях, что собственно характерно для современного этапа развития России. Модель телефона 302, разработанная Г. Дрейфусом для компании Bell (1930-е гг.) также отличается образами фазовых состояний Луны, включая пластический образ корпуса, трубки и циферблата. Дизайн Trimline 500 предопределил путь американцев на Луну.

Проект, созданный Фуллером и сделавший его знаменитым в 1929 г. – здание Dymaxion: Dy (динамический) + max (максимум) + ion (напряжение) имел куполообразную структуру без внутренних опорных элементов [11, с. 300]. В послевоенное время Фуллер разработал «геодезический купол», конструктивно реализуемый посредством структуры икосаэдра, секции которого членились на меньшие треугольные области. Общее решение зданий по типу «геодезического купола» во временном цикле 1929-1970 гг. трансформировалось по размеру шарового сектора. Первые «купола» характеризуются знаковостью «половины Луны». Наиболее красивый «геодезический купол», высотой 61 м. и диаметром 76 м., был разработан для павильона США на выставке «Экспо 67». Его форма аналогична 10-м или 18-м суткам лунного цикла.

Лунный параллелизм для работ Фуллера характерен как в пространственном решении, так и временном диапазоне. 4-е измерение реализуется посредством мобильности «куполов» и скорости их сборки. В современной архитектуре и дизайне прогрессирует тенденция куполообразных структур с криволинейной оболочкой, предопределённая проектом «Бесконечный дом» (1950-е гг.) Фредерика Кислера. Изначально Кислер планировал «Космический дом» (1933 г.), который планировалось трансформировать в бесконечный. Но тема «бесконечного» не в состоянии прижиться в западном мировоззрении. Западному человеку необходимо ощущать границы. Границы изменяются под воздействие цвета, света, создавая иллюзии разной степени и качества, но они сохраняются. Поэтому образ Луны является для Запада постоянным, статичным, читаемым в одном из ракурсов и видов. В дизайне интерьера Музей Соломона Р. Гуггенхейма в Нью-Йорке, спроектированном Фрэнком Ллойдом Райтом в 1956 г., образ Луны читается при виде сверху. С каждым этажом, количество Лун в форме месяца увеличивается, увеличивается диаметр светового окружения Луны.

Считается, что космический стиль возник в результате выхода продуктов, созданных человеческим разумом в Космос в конце 1950-х и начале 1960-х гг. Здесь следует напомнить, что выход в Космос впервые осуществили на территории СССР, включая и первый космический *спутник* Земли (по сути аналог Луны, 1957 г.) и первый комический *корабль* с человеком на борту (1961 г.), и первый *выход в открытый космос* (1965 г.).

В апреле 1961 г. президент США Джон Ф. Кеннеди настаивает на финансировании программы «Человек на Луне», оперируя доводами, что в «Битве за космос Советы возможно превзойти полётом на Луну, и ... выиграть битву, которая сейчас происходит во всём мире между свободой и тиранией». Жизнь на земле стала отражением будущего в Космосе. И лунная тема становится в западном дизайне основной. В 1968 г. Стэнли Кубрик снимает фильм стратегического развития Америки в области астронавтики: «2001 год: Космическая Одиссея» с дизайном космических кораблей Гарри Лэнжа, Фредерика Ордуэя и креслами «Джинн» от Оливье Морга [12]. А 21 июля 1969 г.

в рамках программы «Аполлон» NASA в прямой трансляции на весь мир показывает высадку американцев на Луну. Так называемый «Лунный заговор» активируется в области СМИ. Модными становятся шлемы, очки в виде месяца, сферические телевизоры, бытовые приборы, пылесосы, кресла и дома. Джо Коломбо разрабатывает «Оптические часы» (1970 г.), «Стул-трубу» (1969 г.). Поскольку желаемым объектом обладания и потребления Запада выступала Луна, то предметное пространство трансформировалось в «лунное» пространство по схеме восприятия: Луна – Земля и Земля – Луна. В первом случае воспроизводились в знаковой, иконической и символьной формах лунные рельефы, во втором: видимые с земной поверхности лунные образы.

Лунная тема характерна для многих вещей западного дизайна: шлемы для транспортных средств (Александр Порше для Römer, 1976 г.), головные уборы типа шлем-скафандр, проволочные стулья в ансамбле с лампой Moon В. Пантона (1959-1960 гг.), кресло Ball Еero Арнио (1932) разрабатывал (1962 г.), телевизор *Sensuval* Philips Corporate Design (1995 г) коллекция фарфоровой посуды Moon («Луна») для Rosenthal Моррисона **(**1997 г.), пылесос *S 588 Silver Moon Canister Vacuum Cleaner* и механические часы, показывающие лунные фазы *Korona K3 Black Moon* Степана Сапаневы (2009 г.). Часы Sarpaneva Watches Oy награждены «золотыми» премиями конкурсов Red Dot Design Award и Good Design Awards за 2009 г.

В 2010 г. Армани представил коллекцию «от кутюр» в которой «*речь шла о Луне*» [12, с. 232]. Отчасти Армани задействовал в коллекции элементы к/ф «2001 год: Космическая Одиссея». Во время показа *трижды* на подиум выходили русские модели. В России Луна всегда носила второстепенный характер по сравнению с Солнцем. Однако русские становятся «*лунными девушками*» и это один из моментов переформатирования русского сознания [8].

В настоящем чёткой самобытностью отличаются школы итальянского (чувственного), скандинавского (национальный романтизм и единство с Землёй – воздухом и водой), немецкого и японского дизайна (концепция пустоты Дао и дзен – буддизма, а также Синто), в которых пространственные представления смещаются либо в сторону физической реальности, либо в сторону чувственного восприятия, либо – в концептуальное пространство. За пределами исследования в данной версии остаётся более точное описание пространственного представления каждой из обозначенных культур, предпосылки для определения пространственных ориентиров проектирования других стран, которые раскроются в дальнейшем с расширением понимания концептуального пространства в целом и пространства проектирования.

Список литературы

1. *Иконников, А. В.* Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. — М.: КомКнига, 2006. — 352 с.: ил.

2. *Платон.* Диалоги / перевод с древнегреческого: С. К. Апт [и др.]. — М.: Эксмо, 2015. — 768 с.

3. *Воробьёва, Т. Ю.* Космическая беспредельность как мечта и наследие русского мастерства проектирования / Т. Ю. Воробьева // Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новации: мат-лы Всероссийской науч. конф., 17-19 ноября 2010 г. / сост. и науч. ред. О. И. Адамов, Ю. П. Волчок. — М.: МГХПА им. С. Г. Строганова: МАРХИ, 2010. — С. 129-130.

4. *Гачев, Г. Д.* Космо-Психо-Логос: национальные образы мира / Г. Д. Гачев. — М.: Академический Проект, 2007. — 511 с.

5. Воробьёва, Т. Ю. Немецкий дизайн "огненного духа земли" / Т. Ю. Воробьёва // Современные проблемы дизайна, архитектуры и изобразительного искусства. — Магнитогорск: МАГУ, 2010. — С. 8-12.

6. *Воробьёва, Т. Ю.* Географическо-образное пространство Греции в ландшафтном дизайне университета Аристотеля / Т. Ю. Воробьева, Т. Г. Михайлова // Дизайн-образование - 2012: опыт, инновации, перспективы: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск: НГПУ, 2012. — С. 32-34.

7. *Даль, В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. — М.: Терра, 1994.

8. *Воробьёва, Т. Ю.* Традиции и прогнозы космического стиля в моде и дизайне / Т. Ю. Воробьева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. — СПб.: СПГУТД, 2010. — С. 378-382.

9. *Шеллинг, Ф.* Философия искусства / Ф. Шеллинг. — М.: Мысль, 1966. — 504 с.: ил.

10. *Воробьёва, Т. Ю.* Дизайн в русском космизме и космизм в дизайне первой трети XX века / Т. Ю. Воробьёва // Традиции и инновации в дизайне: мат-лы 1-й Междунар. науч.-метод. конф. — Новочеркасск: ЮРГТУ, 2011. — С. 8-17.

11. Architecture in the 20th century: [в 2 т. Т. 2] / ed. by Peter Gössel. —

Köln: Taschen, 2005. — 608 p.: ill.

12. *Бхаскаран, Л.* Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Л. Бхаскаран. — М.: Арт-Родник, 2005. — 256 с.: ил.

УДК 712:796.5:39
Л. В. Лагода
Караганда, Казахстан
Многопрофильный
гуманитарно-технический
колледж
Ж. К. Комутов
Караганда, Казахстан

Проект архитектурно-пространственной и предметной среды агротуристического кластера «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф»

В рамках реализации программной статьи главы государства, опубликованной 12 апреля 2017 г. на официальном сайте Президента Республики Казахстан «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» идёт подготовка к реализации проекта «Духовные святыни Казахстана» или «Сакральная география Казахстана». Особое внимание будет уделяться развитию туристической инфраструктуры в регионах. В этом контексте одним из глобальных трендов является продвижение собственной культуры посредством развития туризма. Проект «Дух Великой степи» в стиле «геоглиф» несет нагрузку как организованная архитектурно - пространственная и предметная среда, архитектурный ансамбль выстроен по законам гармонии с георисунком. Основная, заложенная в проекте идея - дать глубокие познания при изучении национальных традиций, привить уважение к самобытной культуре казахского народа, а также дать мощный энергетический импульс в развитии туризма в Казахстане. В качестве образующего стиля «геоглиф» послужил основой концепции «Солнцеголовый человек на повозке, держащий в одной руке стяг, а в другой удила». Голова в виде солнца означает, что солнце символизировало для древних тюрков начало жизни.

Ключевые слова: геóглиф[1], георисунок, историко-культурное наследие, организованная архитектурно - пространственная и предметная среда, архитектурный ансамбль, аграрный туристический кластер.

Larisa V. Lagoda
Karaganda, Kazakhstan
Multidisciplinary

[1] Понятие геóглиф — нанесённый на землю геометрический или фигурный узор, как правило, длиной свыше 4 метров. Многие геоглифы настолько велики, что их можно рассмотреть только с воздуха (наиболее известный пример — геоглифы Наски).

Humanitarian and Technical College
Zhanat K. Komutov
Karaganda, Kazakhstan

The tourist project of the architectural, special and subject matter of agro-tourist cluster "Spirit of Great Steppe" ("geogliph" style)

As part of the implementation of the program article of the Head of the State published on April 12, 2017, the official website of the President of the Republic of Kazakhstan, "Looking into the Future: Modernizing Public Consciousness", is preparing for the implementation of the project "Spiritual Shrines of Kazakhstan" or "Sacred Geography of Kazakhstan". Particular attention will be paid to the development of tourism infrastructure in the regions. In this context, one of the global trends is the promotion of one's own culture through the development of tourism.
The project "Spirit of the Great Steppe" in the style of " geoglyph" carries a load as an organized architectural and spatial and subject environment, the architectural ensemble is built according to the laws of harmony with the georist. The main idea laid in the project is to give deep knowledge in studying national traditions, instill respect for the unique culture of the Kazakh people, and give a powerful energy impulse in the development of tourism in Kazakhstan. As a formative style, "geoglyph" served as the basis for the concept of «The sun is the head of a man on a wagon, holding a banner in one hand and in another bit." The head in the form of the sun means that the sun symbolized the beginning of life for the ancient Turks.

Keywords: geoglyph, geographic, historical and cultural heritage, organized architectural and spatial and subject environment, architectural ensemble, agrarian tourist cluster.

В рамках реализации программной статьи главы государства, опубликованной 12 апреля 2017 года на официальном сайте Президента Республики Казахстан «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» идёт подготовка к реализации проекта «Духовные святыни Казахстана» или «Сакральная география Казахстана». Особое внимание будет уделяться развитию туристической инфраструктуры в регионах. В этом контексте одним из глобальных трендов является продвижение собственной культуры посредством развития туризма. Вместе с тем, учитывая характер процесса глобальной информатизации общества, отечественная культура должна иметь широкие коммуникации с мировым сообществом и возможности ретрансляции своих достижений на глобальном уровне. В этом контексте одним из важнейших трендов является продвижение собственной культуры посредством развития туризма. Здесь следует обратить особое внимание на

историко-культурный ландшафт страны, который имеет огромный резерв и возможности, способные раскрыть туристический потенциал Казахстана.

С целью популяризации и привлечения иностранных туристов важно начать работу по формированию и модернизации имеющейся культурно-туристической инфраструктуры, в частности, интерес может представлять историко-эзотерический туризм.

На настоящий момент по всей стране постоянно проводится большая работа по пропаганде национальной идеологии и воспитанию казахстанского патриотизма, популяризации и распространению историко-культурного наследия народа Казахстана, в том числе и сведений о новейшей истории. Взятый за основу проектной идеи аграрный туристический кластер[1] открывает большие перспективные возможности для пропаганды и распространения историко-культурного наследия, также кластер может быть использован как познание сельского труда, отдыха и изучения культурного наследия подрастающим поколением. Предложенное понятие в художественном проектировании архитектурно-пространственной и предметной среды - стиль «Геоглиф» отличается от стандартной трактовки тем, что сам проект «Геоглиф» рассматривается не только как художественный рисунок на земле. Проект «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф» несет нагрузку как организованная архитектурно-пространственная и предметная среда, архитектурный ансамбль в гармонии с георисунком. Основная заложенная в проекте идея - это дать глубокие познания при изучении национальных традиций, привить уважение к самобытной культуре казахского народа, а также дать мощный энергетический импульс в развитие туризма в Казахстане.

В качестве образующего стиля «Геоглиф» послужил основной концепцией «Солнцеголовый человек на повозке, держащий в одной руке стяг, а в другой удила». В проекте используется мифологическое божество-наскальный рисунок солнцеголового божества, запечатленное на археологическом ландшафте Тамгалы. Данное место расположено в 170 км. к северо-западу от города Алматы (Казахстан) в горах Анаракай. Человечество, разделенные на народы, когда-то объединяло одно поклонение солнцу как источнику света и жизни. Одним из наиболее древних и ярких примеров петроглифов и является солнцеголовое божество. У божества есть антропоморфные (человеческие) черты – тело. Голова в виде солнца означает, что солнце символизировало для древних тюрков начало жизни. Наскальные рисунки Теректы-Аулие, отображающие сцены охоты - изображения как реально существующих, так и мифологических животных выполненные в «зверином стиле» (характерном для сакской эпохи), послужили прообразом генплана.

---

[1] *Кластер*-территориальное образование внутри мегаполиса, представляющее собой относительно автономную единицу и обеспечивающее своим жителям полный набор городских функций (жилую, административно-деловую, торгово-развлекательную, рекреационную).

Эта символизация стала основой проектной идеи агротуристического кластера «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф».

Одно из подходящих мест реализации проекта агротуристического кластера «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф» является Каркаралинский национальный парк, Расположение планируется на Каркаралинской трассе, неподалеку от самого города. Габариты этого парка составляют 3.5 км х 2.5 км. Концептуальная модель проектной идеи, заложенной в агротуристический кластер, позволит решить ряд социальных и экономических задач:

- создать полный цикл услуг, аграрную и туристическую инфраструктуру в одном определенном месте;
- развить аграрно-туристическое направление за счет мелкого и среднего бизнеса, задействованного в туризме;
- создать и организовать целый ряд рабочих мест;
-о пределить кластеры как одни из ведущих по привлекательности туристических объектов республиканского и международного масштаба (Выставка достижений народного хозяйства в каждом регионе РК);
- знакомить с национальными казахскими обычаями и бытом через различные средства визуальной информации и аранжировки, показать со всех сторон духовность и величие кочевого народа;
- прививать населению гордость и патриотизм;
- всемерно поднимать культуру и уважение к земле, на которой живет казахский народ.

Из всего комплекса задач проекта, главной задачей является размещение на большом пространстве архитектурного ансамбля, имеющего в своем решении как традиционное архитектурное исполнение зданий, так и футуристическое; предметную среду, включающую монументальные скульптуры, малые декоративные и архитектурные формы для того, чтобы подчеркнуть характерную идентичность образа страны Великой степи - Республики Казахстан, в соответствии с предложенной идеей Первого Президента «Страна Великой степи». Размеры и расположение выбрано не случайно - это визуальное наблюдение с определенных высот, а также со спутников, а основная уникальная особенность - место исторической Кояндинской ярмарки - в исполненном виде проект будет четко и привлекательно просматриваться на карте Республики Казахстан.

Вторая сторона проекта – современная актуальная тема заключается в пропаганде и внедрении энергоэффективности, энергосбережении, экологичности и эргономичности агротуристического кластера. Все перечисленные особенности проекта применены ко всем объектам парка. Энергоэффективность, энергосбережение и экологичность парка заключается в том, что на всей территории используются солнечные батареи и много растительности, постоянно пополняющиеся водные ресурсы – зеркальные блюдца искусственных водоёмов разной величины.

Проект агротуристического кластера «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф» в архитектурно-пространственной и предметной среде района Каркаралинского национального парка открывает огромные масштабные возможности для развития республиканского и международного туризма в регионе. Благоприятное ландшафтное местоположение, чистая природная среда, типичный лесостепной ландшафт в сочетании с современными строениями, наличие аттрактивных (привлекательных) крестьянских хозяйств, народных ремесленников, традиционных национальных блюд, национальных игр и демонстрация обрядов - все эти виды и формы познавательного сельскохозяйственного труда, отдыха и развлечений представлены в многообразии туристических ресурсов. Подобные проекты в стиле «Геоглиф», характерные только для национальной культуры Республики Казахстан, могут быть осуществлены и с достоинством будут представлять в индивидуальной разработке каждый регион в отдельности, а значит существенно помогут экономическому развитию РК.

Объекты на территории геоглифа «дух Великой степи»:

1. Монументальная скульптура «Жер Ана» с каскадом, скульптурные фоновые композиции «Алка»;

2. Главное здание, где представлены панорамные изображения по разделам истории тюркского этноса -15 империй, 38 государств, 16 ханств и 5 республик;

3. Многофигурные скульптурные композиции «Караван» «Жайлау» «Кокпар»;

4. Скульптурные композиции народных музыкальных инструментов;

5. Парк со скульптурными композициями великих исторических деятелей и просветителей с площадкой для выступления фольклорных ансамблей;

6. Парк с скульптурными композициями великих казахских композиторов, акынов, певцов;

7. Парк со скульптурными композициями военных полководцев, батыров. Театр под открытым небом с возможностью выступления фольклорных групп артистов со сценографией;

8. Скульптурные композиции: «Аныракайская битва», сюжеты героических подвигов во времена ВОВ и др.;

9. Аллея со скульптурными композициями великих политических деятелей;

10. Футуропарк с достижениями Казахстана в освоении космического пространства и перспективными новейшими разработками в области индустрии и агрокультуре;

11. Парк со скульптурными композициями героев труда, женщинам-труженицам тыла;

12.Парк с выставочно-реализуемыми сельскохозяйственными машинами и оборудованием различных компаний;

13. Парк со скульптурными композициями известных спортсменов;

14. Конный манеж, площадью 250 -500 м/кв. и конюшней на 20-40 голов

(иппотерапия, сопровождение свадеб, участие в торжественных мероприятиях, конные туристические маршрутные походы, «Кокпар», «Байга»: той-жарыс, кунан-жарыс, топ-байга, аламан-байга) Входная часть со скульптурной композицией «Приручение лошади»;

15. Мастерские народных ремесленников (кузня, кошмоваляние и т.п.) «Город мастеров» с входной скульптурной группой «седло, стремя, кожаные штаны, саптама етик», где будет возможность для туристов опробовать собственные способности;

16. Крытая ярмарка, где также будет располагаться Совет по развитию агротуристического кластера;

17. Театрализованая фольклорная сценография, традиционные жилища и убранства внутри казахского народа (пример – проведение праздника «Наурыз»);

18. Отели различного сегмента потребления (элитный, средний класс, модульные мобильные варианты экономического класса). Для иностранных туристов казино в соответствии с законодательством РК;

19. Парк экстремальных видов туризма и спорта;

20. Парк национальных развлечений «Атбакыл», «Такия», «Омпы», «Кумис алу», «Кыз-куу», «Аударыспак», «Октау тартыс», «Түілген орамал»;

21. Парк с представленной фауной Казахстана: мини-фермы с клеточным и со свободным содержанием животных и птиц, где есть возможность для туриста покупать определенные виды флоры и представителей фауны, контактный зоопарк;

22. Парк артефактов, где будут представлены находки всех времен и народов, оборудование и карты для любителей туристов-поисковиков;

23. Рынок, где будет представлено все от национальных блюд до национальной одежды;

24. Вертолетная площадка, взлетно-посадочная площадка и ангары под малую авиацию;

25. Парк с современными средствами передвижения: квадрациклы, снегоходы, электрокары, велосипеды (летний и зимний варианты);

26. Прудовые хозяйства для туристов – рыболовов, лодочная станция, прогулочные плавательные средства, здания акватерапии;

27. По всему периметру группы парков пройдет детская железная дорога, охватывая все отдаленные участки;

28. По всему периметру ветровые установки, солнечные батареи, очистные сооружения скрытого типа;

Вся деятельность агротуристического кластера регулируется на уровне региональных исполнительных властей. Особое внимание будет уделяться развитию туристической инфраструктуры в регионах, проводиться постоянная, повседневная работа под контролем акиматов, от которых ожидается разработка практических механизмов реализации этих проектов.

По всей территории агротуристического кластера расположены отели всех уровней по европейской классификации (от гранд-отеля 5 звезд до хостелов и капсул). Необходимо чтобы обслуживающий персонал проживал и работал на территории парка и в определенных условиях участвовал в театрализованных действиях. Быт и условия проживания персонала должны быть комфортными и не затруднять их вклад в работу кластера. Для успешного развития персонал также должен быть освобожден от налогового бремени, иметь бесплатное энергообеспечение. В свою очередь для каждого участника в работе кластера должны быть прописаны служебные и должностные обязанности. На всех въездах на территорию агротуристического комплекса будут оборудованные стоянки, где турист оставляет средство передвижения и пересаживается на электрокар с электронным путеводителем, там же получает проспект с перечнем услуг и мест проживания, ценообразованием и маршрут передвижения на бумажном носителе. Весь периметр оснащен скрытым видеонаблюдением за порядком. Вечернее патрулирование в парках осуществляет конная и пешая полиция, переодетая в национальную средневековую одежду и амуницию для создания нетипичной, благоприятной атмосферы. Снабжение водными ресурсами осуществляется за счет артезианских скважин, располагающихся около искусственных водных зеркал. На удалении от общественных и жилых зданий, согласно СНИПам, будет проводиться очистка воды и переработка мусора в замкнутом цикле.

Ожидаемые результаты:

- пропаганда национальной казахской культуры на всех уровнях коммерческих услуг в сфере аграрного туризма;
- привлечение через агротуризм иностранных инвесторов, установление контактов с потенциальными партнерами, занятыми в промышленной сфере и в сфере услуг.
- внедрение в различных регионах Республики Казахстан аграрных туристических кластеров подобного типа.
- создание на базе агротуристического кластера прямой и обратной связи коммерческих агроструктур, промышленных и перерабатывающих предприятий.
- обеспечение перспективного развития и конкурентоспособности казахстанского рынка агротуризма.
- обеспечение механизмов взаимодействия агротуризма с реальным сектором экономики.

- обеспечение научно – исследовательских разработок в продвижении аграрного туризма для получения высококачественных результатов в сфере услуг.

- содействие единого портала для развития и поддержки связей отечественных и зарубежных предприятий, заинтересованных в деловом партнерстве.

- поддержка и включение в трудовую деятельность в сфере услуг молодого поколения, не задействованного по тем или иным причинам в аграрной инфраструктуре (создание рабочих мест для сельской молодежи).

- создание на базе аграрных туристических кластеров национальных, региональных выставок, конференций и фестивалей.

- разрешение вопросов в области энергосбережения, теплосбережения, эргономики, функциональности и обеспечение комфортного проживания для жителей сельской местности.

- разработка методических рекомендаций для внедрения инновационных идей в сфере услуг на основе полученных результатов.

- развитие системы стандартов в области эргономики, экологии и функционального применения на основе полученных результатов деятельности агротуристических кластеров.

- эффективное использование национального дизайна, архитектуры, декоративно-прикладного искусства и ремесленничества в пропаганде исторического наследия казахского народа и в организации комфортного туристического досуга.

Список литературы

1. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания: [статья Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева]. — 2017. — 12 апреля. URL: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-ob-shchestvennogo-soznaniya (дата обращения: 24.06.2018).

2. *Сьеса де Леон, Педро де.* Хроника Перу. [Часть первая. Глава LXXV] / Педро де Сьеса де Леон; перевод А. Скромницкого. — Киев, 2008. — 355 с.

3. *Жуков, А.* Тайная геометрия / А. Жуков // Итоги. — 2004. — № 35.

4. Разгадка тайн истории с Олли Стидсом: изображения в пустыне Наска = Discovery: Solving History with Olly Steeds: Images in the Nazca desert. — Discovery Channel, 2010.

5. Геоглифы Наски. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ГеоглифыНаски (дата обращения: 24.06.2018).

6. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование: основы теории: учебное пособие / В. Т. Шимко. — М.: Архитектура-С, 2009. — 296 с.: ил.

7. Тосунова, М. И. Архитектурное проектирование: учебник / М. И. Тосунова. — М.: Высшая школа, 1978. — 287 с.: ил.

УДК 7.05:74.01/.09(73)
Т. А. Анисимова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Генезис американского экологического дизайна: связь традиций и технологических инноваций

В статье рассматривается историческое развитие американского экологического дизайна, анализируются примеры нового использования традиционных технологий жилищного строительства, имеющие многовековую историю.

Ключевые слова: архитектура, природа, жилой дом, традиции, технологии, экологическое проектирование.

Tatyana A. Anisimova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of
industrial technologies
and design

The genesis of American environmental design: communication of traditions and technological innovations

The article deals with the historical development of the genesis of American ecological design, analyzes examples of new use of traditional technologies of housing construction, which have a centuries-old history.

Keywords: architecture, nature, residential building, traditions, technologies, ecological design.

Экологическое строительство по мере актуализации достигло высокого уровня во многих культурах, формировавшихся в широко варьирующихся условиях. Экологическая направленность, охватывающая материально-конструктивную составляющую архитектуры, прежде всего проявилась в жилищах коренных народов, хорошо адаптированных к условиям их

месторасположения. Как правило, в их строительстве была сильна тенденция следовать образцам, сложившимся на протяжении веков в каждом климатическом регионе.

В обширной типологии этих построек можно выделить несколько, явно выделяющихся своими признаками. Так, например, в деревнях зоны пустынь по всему миру стены домов построены из местной почвы, глины или камня, окна в домах небольшие, что было важно для поддержания прохладной температуры внутри. Жилища плотно группировались, чтобы затенять друг друга.

Хижины в тропических дельтах и лесах поднимались на столбы, что обеспечивало бризы и защиту от влажного грунта, соломенная крыша из местных растений с широкими листьями обычно делалась крутой для быстрого стока дождевой воды.

Жилища в умеренных лесах Европы и Северной Америки строились из бревен и тоже имели крутые крыши со свесами, чтобы на них не задерживались дождь и снег.

Пастухи на равнинах Азии, Африки и Северной Америки развили варианты переносных укрытий, состоящих из легкого деревянного сборно-разборного каркаса, а так называемых «стен», выполненных из шкур животных. И все эти постройки отражают несомненно экологический подход, поскольку жилища сооружались с использованием природных местных материалов по технологиям, не противоречащим природе.

В XIX столетии испытанная и адаптированная к природе архитектура стала отступать под натиском типовых стандартизированных шаблонов, предназначенных для удобства использования в любой ситуации и в любом месте. Как отмечает профессор Калифорнийского университета Сим Ван дер Рын (Sim Van der Ryn) – и в этом детерминирующем контексте задача экологического проектирования заключается в том, чтобы воссоздать проектные решения, глубоко адаптированные к размещению [5]. Оба варианта использования дизайна - коренных народов и сложные новые экологические технологии - имеют решающее значение для решения этой задачи.

Так, типичный американский дом в период с 1870 г. по 1945 г. строился из дерева, хотя возводились дома также из кирпича, камня и даже бетона. Но применение древесины в домостроении США после Гражданской войны (1861-1865 гг.) отличалось от использования ее до войны.

В связи с широким внедрением новой технологии – так называемого «воздушного каркаса», с середины XIX в. была введена строгая стандартизация в деревообрабатывающей промышленности, что способствовало переводу ее на индустриальную основу. В результате чего хвойные леса (из-за наиболее подходящей древесины) стали катастрофически исчезать. Особенно пострадали охотничьи угодья на Севро-Востоке, в районе Великих озер, вокруг Чикаго, где собственно и была изобретена архитектором О. Тей-

лором технология «воздушного каркаса» - рациональная и экономная система возведения домов. Следует отметить, что эта технология используется в США и сегодня довольно широко [1].

Внутри типичного американского дома главным ресурсом для отопления служила также древесина. В 1870 г. почти все дома в США отапливались древесиной. Но ситуация быстро менялась. По данным Адама Рома, к 1900 г. в качестве топлива древесина использовалась лишь в 37% домохозяйств, уголь – в 62%. К 1920 г. углем и природным газом отапливали уже 79% всех жилых домов. В конце XIX в. - начале XX в. началось экспериментирование с альтернативными источниками энергии. Так уже в 1920-1930-х гг. особенно во Флориде и Калифорнии строилось много домов с гелиоустановками [4].

Что же касается водоснабжения, то число домов с центральным водопроводом особенно выросло в период с 1856 по 1882 г., что привело к серьезным изменениям окружающей природы. Например, для нужд водоснабжения жителей Сан-Франциско была затоплена прекрасная долина Хетч-Хетчи, а под Бостоном для строительства водохранилища было разрушено множество фермерских поселений в долине.

В последние десятилетия XIX в. неотъемлемой частью инфраструктуры городских домов становится канализация. К 1880 г. 67% городского населения США имели этот вид благоустройства в своих домах, а к 1900 г. их число достигло 81%. И если с одной стороны централизованная канализация разрешала проблему выгребных ям во дворах домов, то с другой – она стала основным источником загрязнения рек и озер. На рубеже веков драматически выросло число заболеваний, вызванных потреблением грязной воды.

Характер городских улиц тоже радикально изменился после Гражданской войны, и эта трансформация также была важна в отношении охраны окружающей среды. В1880 г. менее половины всех городских улиц имели мощение, к 1924 г. почти все улицы американских городов, как больших, так и малых, были замощены [1]. К 1920 г. в большинстве крупных городов функционировали совмещенные системы санитарной и ливневой канализации, хотя в некоторых городах они были уже раздельными. Уличная грязь и песок, сносимые дождевыми водами в ручьи и реки, служили причиной их деградации и серьезных наводнений.

В национальном масштабе число вновь построенных жилых домов достигло 1 миллиона в 1946 г., и около 2 млн. – в 1950 г. Такое увеличение строительной активности явилось результатом основательной трансформации в индустрии жилищного домостроения. В Калифорнии в 1930-х г. и затем повсеместно по стране в 1940-х г. несколько строительных компаний начали массово использовать технику скоростного строительства домов. Прямо или косвенно, но война повлияла на развитие новых строительных материалов и монтажного оборудования, включая бульдозер [1]. Самый известный пример – знаменитый Левиттаун (штат Нью-Йорк), где фирмой «Левит энд сонс»

(Levit and Sons) в 1948 г. в течение недели строилось до 150-ти стандартных домов. Такое количественное приращение жилищного фонда имело и определенные недостатки – безликость многократно тиражированных домов и скучную, маловыразительную планировку жилых образований.

Финансовая структура стройиндустрии также трансформировалась. С помощью государственных субсидий крупные строительные компании стали достаточно большими, чтобы комплексно застраивать обширные территории в пригородах. Они выбирали участок, разбивали на нем улицы, проектировали дома и все инженерное благоустройство. Планировочным вопросам стали уделять больше внимания, наметился переход от традиционной жесткой прямоугольной сетки, характерной для старых американских городов, к более свободной организации жилых образований, но и при этом возникали новые проблемы, связанные с ориентацией в сложных сплетениях улиц. Следует сказать, что в 1940-50-х гг. экологические требования практически не соблюдались и все увеличивающиеся объемы жилищного строительства только усугубляли проблему охраны окружающей среды.

Начавшаяся в 70-е годы прошлого столетия в США структурная перестройка экономики сопровождалась техническим перевооружением материального производства, внедрением автоматизации и компьютеризации и изменениями в сферах науки, образования, переподготовки кадров. Но одновременно с этими позитивными изменениями в стране наблюдались рост инфляции и развитие энергетического кризиса, что вызвало спад в индивидуальном жилищном строительстве. Тем не менее, государство увеличило ассигнования на программы оздоровления центральных частей городов.

Энергетический кризис не мог не отразиться на производстве таких энергозатратных строительных материалов, как сталь, цемент, бетон и кирпич. В это время многие архитекторы, дизайнеры и инженеры в разных странах старались разработать альтернативные строительные технологии, при использовании которых снизилось бы потребление энергии. Так на юге США новую жизнь обрела традиция использования глины в жилищном строительстве. Этот природный материал стал основным при строительстве в 1975 году в пригороде Альбукерке (штат Нью-Мехико) комплекса «Ла Лус», состоящего из нескольких десятков ультрасовременных жилых домов. По идее архитектора стены из обмазанного глиной сырцового кирпича были скреплены сверху бетонной армированной плитой, образующей плоскую крышу. Внедрение современной «глиняной технологии» при должной организации строительства позволяет резко повышать эффективность старых методов. Жилой комплекс «Ла Лус» занесен в национальный список исторических мест США [1].

Еще один пример использования традиционного экологического дизайна был предложен компанией Sim Van der Ryn & Associates для поселения Оджай, которое находится примерно в часе езды к востоку от Санта-

Барбары на центральном побережье Калифорнии, где климат типичный для внутренней средиземноморской долины: жаркое, сухое лето и мягкая зима.

Жилые дома, расположенные террасировано на южном склоне, последовательно получают теневую защиту от соседних домов. Общие объекты расположены на северном склоне. Основным строительным материалом была земля, выкапываемая на месте. Добавлялся 6-12% портландцемент (или летучая зола, отработанные продукты электростанций), и смесь пневматически проталкивалась в заготовленную на месте надежную опалубочную конструкцию, чтобы сделать двухфутовую, прочную, стойкую к землетрясениям стену. Эта технология - современная адаптация подхода, применяемого в Китае, Европе и Северной Африке на протяжении веков. Толстые стены обеспечивают тепловой барьер, который в жаркую погоду удерживает прохладу во внутренних помещениях.

В этом проекте была внедрена также древняя технология пассивного охлаждения внутренних помещений, широко используемая на всем Ближнем Востоке – бризы, «пойманные» башнями, направлялись через бассейны с водой, что создавало простую форму испарительного охлаждения. Лаборатория экологических исследований в Университете Аризоны разработала улучшенную версию этого проекта - небольшое количество воды, проходя через специальные перегородки в верхней части башни, превращается в туман, который затем конденсируется, и вода стекает вниз к основанию башни в постоянном регенерирующем потоке.

Совсем другая технология биоклиматической архитектуры и в другом месте продемонстрирована в дизайне Sim Van der Ryn & Associates для г. Кристонк, расположенного в южной части штата Колорадо, где очень холодные, ветреные, но солнечные дни зимой и короткое теплое лето. Дизайн здания позволяет максимизировать зимнее солнце и сводить к минимуму охлаждение от действия зимних ветров и представляет собой длинное прямоугольное строение с большим количеством стекла с южной стороны. Северная стена и крыша, наоборот усиленно изолированные, покрыты почвой, чтобы уменьшить влияние ветра и стабилизировать температуру. Основными материалами являются, прежде всего, местный камень, утрамбованный в формы, и сосновые бревна из местных деревьев, убитых короедами. Несмотря на экстремальные зимы, внутреннее пространство, нагретое только энергосберегающей дровяной печью, остается вполне комфортным. В этом проекте также широко использованы пассивные солнечные технологии [5].

Анализируя так называемую «биоклиматическую архитектуру», А. С. Меренков и Ю. С. Янковская, профессора Уральской архитектурно-художественной академии, дают ей следующее определение: «между зданием и окружающей его внешней средой должны сложиться такие отношения, чтобы необходимые изменения во внутренней среде жилища происходили в основном в силу его морфологических, термофизических свойств, а также в

силу его размеров и т. д.». Они выделяют следующие характеристики биоклиматической архитектуры [2]:

- форма здания (очень компактные формы снижают дисперсию тепла, открытые формы позволяют достичь большего теплообмена);
- ориентация здания (возможность сбора солнечной радиации обуславливается величиной поверхностей, которые по-разному освещаются солнцем);
- применение природных строительных материалов (дерево, грунт, кирпич, камень и т. д.);
- частичное “вземление”, применение “зеленой кровли” - способствует созданию “здорового” микроклимата в доме;
- положение относительно других зданий и естественных рельефов, водных потоков и водоемов, зеленых массивов и т.д.

Итак, экологический дизайн, как мы видим, определяется особенностями места - климата, рельефа, почв, воды, растений и материалов, пригодных для использования, потоков энергии и материи и других факторов. Задача состоит в том, чтобы интегрировать дизайн с этими условиями таким образом, чтобы не наносить ущерб, а уважать состояние этого места. Проект работает, когда он формулирует новые отношения в контексте, который сохраняет соответствующую экологическую структуру.

Законодательство США 1960-х и 1970-х годов, направленное на экологическую безопасность, способствовало использованию солнечной энергии, как предпочтительной формы альтернативной энергии - отмечает Джеймс Стил, профессор архитектуры университета Южной Каролины – «Нефтяные эмбарго, введенные в действие странами ОПЕК в 1973 и 1976 годах, вызвали потрясение промышленно развитых стран, которые сильно зависели от этого дефицитного природного ресурса, особенно Японии и Соединенных Штатов» [3].

Америка ответила поиском и внедрением способов стать более самодостаточной, при этом для экономии энергии предоставлялись государственные налоговые льготы. Солнечная энергия имеет эмпирический потенциал: ее можно измерять, собирать, конвертировать, хранить и преобразовывать технологически приемлемыми способами, которые были достаточно предсказуемыми, чтобы ее можно было классифицировать как источник активной энергии. Но, при всей своей технико-дружественной мощности, активная солнечная энергия не лишена недостатков, включая проблемы с облачностью, существенные первоначальные затраты на установку, техническое обслуживание и ремонт. Однако, несмотря на все эти недостатки, ощутимые и достаточно предсказуемые характеристики активной солнечной энергии и возможность автономной независимости - привлекали многих энтузиастов в США, и в настоящее время размещение гелиопанелей на обращенных к солнцу склонах крыш индивидуальных домов – явление, привычное глазу.

К началу 1980-х годов Агентство по охране окружающей среды подсчитало, что в Соединенных Штатах насчитывалось около двенадцати тысяч экологических групп различного размера, совокупный состав которых составлял почти десять миллионов человек [3]. Это форма взаимодействия и партнерства с природой, которая в целом не связана с конкретной дизайнерской профессией.

А экологический дизайн, прежде всего, эффективно адаптируясь к процессам природы и интегрируя их, обеспечивает согласованную структуру для перепроектирования ландшафтов, зданий, городов и систем энергетики, воды, продуктов питания, производства и утилизации отходов.

Жилой дом, среда обитания, с которой мы больше всего знакомы, казалась хорошим местом для запуска первого поколения экологического дизайна. Сельская или деревенская усадьба когда-то была центром значительной самодостаточной системы, которая обеспечивала средства к существованию семьи. В течение нескольких сотен лет усадьба превратилась в анонимное массовое жилое помещение, жители которого стали безликими, а сам дом стал полностью зависеть от внешних ресурсов для поддержания своих жителей. Переосмысление домашнего метаболизма стало миссией первого поколения экологического дизайна [5].

Рассмотренный здесь этап развития экологического дизайна в историческом плане был основан на мелкомасштабных экспериментах и был недостаточно систематизирован и продуман. Тем не менее многие технологии и инструментарий представителей этого этапа, такие как природные строительные материалы, возобновляемые источники энергии, органические продукты, консервация и рециркуляция, широко используются и ныне.

В настоящее время человечество стоит на пороге нового этапа развития экологического дизайна, который не должен стать альтернативой доминирующей технологии и дизайну, а будет представлять собой лучший путь для их совместной эволюции в создании новых экологических проектов, богатых культурным и эпистемологическим разнообразием. Эта фаза развития экологического дизайна должна иметь своей целью создание более масштабного подхода к внедрению новых принципов экологического дизайна во многом сопряженного с концепцией «устойчивого развития» («sustainable development» - термин введен в 1970-х годах) во взаимоотношениях аритектуры и природы и подразумевает разумное и рациональное удовлетворение сегодняшних потребностей, не жертвуя способностью будущих поколений удовлетворять их собственные потребности. Но тема взаимосвязи экологического дизайна с новыми экономическим и социальными теориями требует специального исследования.

Список литературы

1. *Анисимова, Т. А.* Город и пригород: «американская мечта» и реальность / Т. А. Анисимова // Americana. — Волгоград: ВолГУ, 2004. — Вып. 6. — С. 125-150.

2. *Меренков, А. В.* Современное малоэтажное жилище: учеб. пособие / А. В. Меренков, Ю. С. Янковская. — Екатеринбург: Архитектон, 2003. — 140 с.: ил.

3. *Steele, J.* Ecological Architecture: A Critical History / James Steele. — New York: Thames & Hudson, 2005. — 272 p.: ill.

4. *Rome, A.* Building on the Land: Toward an Environmental History of Residential Development in American Cities and Suburbs, 1870-1990 / A. Rome // Journal of Urban History. — 1994. — № 3.

5. *Van der Ryn, S.* Ecological Design / Sim Van der Ryn, Stuart Cowan. — Washington: Island Press, 1996. — 202 p.: ill.

УДК
747:323.328(1-925.11/.16)
А. М. Бондаренко
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Идеи бионики в дизайне интерьера

Новейшие достижения науки, стремительное развитие строительных технологий, поиск новых, альтернативных источников энергии, глобальная урбанизация, появление новых экологичных строительных материалов стали толчком для интенсивного развития бионического направления. Главной задачей бионики в архитектуре является поиск в природных биологических системах оптимальных решений возникающих архитектурных задач. Цель работы – привлечение и использование в архитектуре и дизайне идей бионики.
Ключевые слова: бионика, природа, экология, биологические системы, инновации, достижения науки, архитектура и интерьер, поиск и решения архитектурных и дизайнерских задач.

Anna M. Bondarenko
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The ideas of bionics in interior design

The latest developments of science, rapid development of construction technologies, search new, alternative energy sources, a global urbanization, emergence of new eco-friendly construction materials became a push for intensive development of the bionic direction. The main task of bionics in architecture is search in the natural biological systems of optimal solutions of the arising architectural tasks. The work purpose – attraction and use in architecture and design of the ideas of bionics.
Keywords: bionics, nature, ecology, biological systems, innovations, achievements of science, architecture and interior, search and solutions of architectural and design tasks.

Созданию экологичной среды, естественной и благоприятной для человека, служит бионика, которая является одним из самых прогрессивных

и быстро развивающихся направлений в современной архитектуре. Нам хорошо знакомо множество величайших сооружений мира, построенных на основе подсказок этой науки, имеющих своеобразные аналоги в природе, которые не могут оставить нас равнодушными:

Эйфелева башня в Париже, небоскрёб «Аква» в Чикаго, жилой дом «Наутилус» или «Раковина» в Наукальпане, город искусств и наук в Валенсии, театр оперы в Сиднее, стадион «Ласточкино гнездо», национальный оперный театр и плавательный комплекс в Пекине, художественный музей Милуоки, город-башня в Шанхае, «Сити-холл» в Лондоне, национальный космический центр Великобритании.

Живая природа всегда питала творческие умы. Идеи одного из титанов Возрождения, стоявшего у истоков бионики – Леонардо да Винчи, на большой период истории остались невостребованными, вплоть до признания бионики наукой в 1960 году. «Бионические принципы в своих сооружениях, использовал в конце XIX – начале XX вв. великий архитектор из Каталонии - Антонио Гауди.» [3, с. 32]. Он не просто вносил фантастические декоративные элементы, а создавал свои архитектурные сооружения в характере окружающего ландшафта, той природной среды, в которой проходила его жизнь. Многие архитекторы продолжили архитектурные искания в этом направлении, дав идеям дальнейшее развитие. Бурному развитию органических архитектурных течений способствовали такие классики архитектуры, как Р.Штайнер, Л. Салливен, его ученик Ф.Л. Райт, А. Аалто, Р. Нёйтра, Б. Дзеви, Б. Гофф и многие другие.

Франк Ллойд Райт внес огромный вклад в развитие этого направления. Его органические идеи, выросшие из функционализма и использованные в знаменитом «Доме над водопадом», а также в «Домах прерий», доказали возможность органичного соединения природы и архитектуры, и до сих пор будоражат умы.

На примерах поисков, творений архитекторов прошлого и работ современных архитекторов, продолжающих концептуальные движения, можно проследить развитие близких идей на основе принципов и методов природной организации всего живого на Земле. С изменением условий проживания, рельефно проступающих на фоне урбанизации, индустриализации, с ростом промышленного производства, ускорения научно-технического прогресса и высоких технологий, у человечества появились и новые серьёзные проблемы. Недостатки современного градостроительства велики, последствия трудно устранимы. Необходимо создание автономной архитектуры, которая сама обеспечивает себя источниками энергии и способна уничтожать отходы. Бионические принципы, экологические направления легли в основу разработки новаторских архитектурных решений, которые позволяют прийти к равновесию между природной и искусственной средой, исправить ущерб, нанесенный бездумной деятельностью человека, который,

безудержно расходуя природные ресурсы, загрязняя природу промышленными выбросами и отходами, оказывает мощнейшее негативное антропогенное давление на земную биосферу.

Сейчас появляются новые разновидности и подгруппы органического дизайна и бионики, которые имеют общие корни и общую философскую канву. Стили «нео-органика», «био-тек» и «эко-тек» постепенно сменяют такие «холодные» технические направления, как «конструктивизм», «рационализм», «хай-тек», заставляя их мутировать и трансформироваться в подобие кристаллических природных решёток, структур, пузырей, паутин и фрактальных форм.

Ле Корбюзье в 1922году в своей книге, говоря об архитектуре будущего, дал характеристику: «Дом – машина для жилья» [2, с.118]. Сегодня с этим трудно согласиться, появились новые требования, дом становится подобием природной формы, живым организмом, который должен чутко реагировать на потребности людей и общества в целом. Отсюда, такое большое значение придается развитию и внедрению принципов интерактивности в прогрессе информационных технологий и эффективному использованию ресурсов.

Суть свежих идей хочется рассматривать по Жану Нувелю, которые он сформулировал в «Луизианском манифесте»: «Архитектура – это создание миров, изобретение мест, микронаслаждений, микроощущений, скоростное погружение в реальность. Пусть ваша архитектура создаёт вибрации, непрерывно отражающие изменения вселенной! Давайте навеки отбросим холодные «машины для жилья»! Ведь есть глубины, которые можно исследовать, вершины, где можно вдоволь надышаться свежим воздухом, ландшафты, которые можно сделать ещё прекраснее. Давайте же разоблачим автоматическую архитектуру, архитектуру наших систем серийного производства! Давайте атакуем её!» [5, с.157]/

Можно выделить характерные черты современного бионического интерьера:

— баланс пространственных возможностей и упорядоченность, структурированность асимметрии, простота и ясность симметрии;

— большая вариативность действий, проектирование выбора;

— универсальность (многофункциональность) пространства, в котором нет разграничения и строгого зонирования, острых углов и четких линий, а есть стремление объединить жилое пространство так, чтобы одно помещение плавно перетекало в другое;

— органическая целесообразность, взаимодействие форм и функций, чистота и лаконичность форм, динамичность мягких природных очертаний (острота присутствует только в кристаллических решетках);

— использование принципа модульных конструкций, комбинаторики, предметные комбинации в пространстве помещения реализуются в довольно широком диапазоне путем различных сочетаний и построений – по формированию горизонталей и вертикалей определенных форм, по доминирующему цвету и фактурам;

— ярко выраженное структурное строение (слои, ячейки, соты, поры, клетки, пузыри и паутины) повсеместно используется в интерьере — для стен и перегородок, потолков, мебели, декора;

— присутствие динамики и кинетики, трансформация объёмов и частей здания (фасад, кровля, интерьер);

— высокая степень самоорганизации, экономичность потребления энергии и новые виды её выработки;

— использование современных технологий, высокотехнологичных и экологически чистых материалов, которые легки и прочны: новые виды стекла, полимеры, сплавы металлов (часто структурные, облегченно-перфорированные), которые сочетаются с традиционными натуральными: шерсть, кожа, камень, пробка, керамика, лен, шелк, хлопок, а также переработанных материалов;

— природные, относительно спокойные и легкие цвета, матовые и глянцевые фактуры, которые имеют большинство биообъектов;

— естественность освещения и возможность управлять степенью затенения, защита от солнца;

— управление вентиляцией и воздушными потоками;

— природа дарит позитивные сенсорные впечатления, ощущения удовольствия и психологического комфорта от соприкосновения с удобными и красивыми предметами обстановки;

— мебель, в которую приятно погружаться, возникающие при этом положительные тактильные чувства позволяют взаимодействовать с материалами, применяемыми в создании составляющих интерьера;

— эмоциональная активность интерьера, его психологическое воздействие, возникновение позитивных эмоций у человека от пребывания в природном бионическом пространстве, в котором кроется разгадка первобытности.

Наибольшим противоречием бионики является проблема совместимости консервативной прямоугольной планировки здания-коробочки, конструктивной схемы, связанной с традиционной функциональной организацией и криволинейностью природных форм, что может вместо серьезного и вдумчивого построения интерьера привести к чистой декоративности и украшательству.

Несмотря на эти и другие сложности, взгляд архитекторов и дизайнеров всё чаще обращается к природе потому, что «самые инновационные и

перспективные направления в архитектуре и дизайне находятся близко с решениями крупных экологических проблем человечества.

Изучая внутренние механизмы строения природной среды, растений, животных, исследуя морфологические, физиологические, биохимические особенности живых организмов, анализируя их конструктивные системы, архитекторы выдвигают новые технические, научные, художественные и образные идеи». [4, с. 132].

Особый интерес представляют собой современные архитектурные проекты, которые подчеркивают единство человека и природы. Сегодня, когда технический прогресс все больше отдаляет людей от природных корней, такие решения становятся все более актуальными и востребованными. «Новейшие разработки современных строительных технологий, возможности компьютерного моделирования, расширение научных знаний позволяют создавать оригинальные, технически совершенные архитектурные сооружения на основе природных идей. Современные технологические возможности и решения при проектировании позволяют не только гармонично взаимодействовать с природой, озеленяя фасады, устраивая горизонтальные и вертикальные висячие сады, аквапарки, аквариумы, но даже создавать вертикальные фермы для занятия интенсивным сельским хозяйством в крупных мегаполисах», наполнять движением внутренние пространства, фасады и всё архитектурное сооружение [4, с.131].

Архитекторы-практики современной бионики не просто доказывают свой высокий уровень, они показывают широту взглядов, многогранность мышления, готовность двигаться в новых, совершенно неожиданных направлениях. Вот их имена: Грег Линн, Фрай Отто, Бэйтс Смарт, Николас Гримшоу, Сантьяго Калатрава, Кен Янг, Юргин Маер, Майкл Соркин, Норман Фостер, Заха Хадид и многие другие.

В настоящее время наиважнейшее значение приобретает подготовка квалифицированных кадров, с высокой степенью сформированности необходимых компетенций, способных к творческой самостоятельной работе. Предлагаем ознакомиться с основными проектно-творческими задачами по теме «Бионика», выросшими из педагогического опыта профильной подготовки студентов 1-4 курсов кафедры дизайна интерьера СПбГУПТД. В самом начале обучения, на первом курсе по дисциплине «Проектирование» студенты кафедры Дизайн интерьера выполняют задание на исследование и анализ биоформы, интенсивно изучают принципы организации, свойства функций и структур, морфологию строения живых существ, природные конструктивные решения жизнедеятельности выбранного вида, органы чувств, внутренние механизмы реакции на окружающую среду у животных и растений.

Изучение форм живой природы питает и развивает фантазию дизайнера, даёт уникальный материал и помогает решить проблему гармонии функционального и эстетического начала, обогащая формальные средства

гармонизации в поисках наиболее выразительных пропорций, масштабности, пластики, ритмов.

В один из этапов в решении проектно-творческих задач входит эскизирование выбранного объекта с определением и выявлением главных конструктивных особенностей и свойств его формообразования, стремлением вписаться в определенную геометрическую форму, с возможностью построить его каркас. Работа строится через графическую стилизацию, упрощение с ясным выделением закономерностей развития внутреннего и внешнего, с трансформацией в средовой объект или элемент интерьера в макете, избегая механического подражания и существующих стереотипов.

Анализируя природную форму, поняв по каким законам и принципам она развивается, в чём её гармоничность, образность, глубоко осмыслив тектонику объекта, непременно происходит развитие чувства графической формы и объёмного моделирования. Приветствуются не только методы функциональной аналогии, а комплексный научный подход к проектированию, новации, экспериментальные и эвристические методы познания, проявление индивидуальности, глубины мысли и эмоциональной выразительности автора.

Идеи бионики можно реализовать позже и в других заданиях по проектированию, макетированию и ОПМ: 1 курс – детская игровая площадка; 2 курс – павильон; 3 курс – квест, номер гостиницы по картине художника, магазин, кафе; 4 курс – творческие задания в рамках предмета «Инновационные тенденции интерьерной среды».

Идеи бионики можно развивать и пытаться реализовать также в любом из заданий курса, будь то квартира, офис, фитнес-клуб, ресторан, аэропорт или выставка. Задача интересная, объёмная и зависит только от степени глубины и сложности разработки интерьерного и средового пространства. Основным является поиск взаимодействия выразительного образно-стилистического решения объекта с функциональной основой, синтез архитектуры и природного окружения. Таким образом, в процессе обучения в рамках перечисленных выше дисциплин, студенты получают серьезный практический опыт исследования и проектирования разнообразных по характеру объектов данного направления с возможностью осознанно подойти к их выбору, проявлять креативность, способности к образному и ассоциативному мышлению, и в будущем повышать свою грамотность и стремление творить по законам красоты, целесообразности и природной гармонии.

Развитие науки, технический прогресс, экологические подходы, принципы энергоэффективности и конструктивной рациональности, учёт окружающих условий, высокие технологии и материалы оказывают свое влияние на прогрессивную архитектурно-градостроительную мысль, строительные и архитектурные формы и конструкции совершенствуются. Многие задумки архитекторов прошлого, мечтающих о природной гармонии архитек-

турных форм, давно выходят за рамки научной фантастики, становятся реальностью. Здания и сооружения интегрируются в природный ландшафт, взлетают над поверхностью земли, опускаются под воду, но, имея чистые криволинейные биоморфные формы, не становятся чужеродными, а естественным образом вписываются в существующий мир.

«Изучение природных форм даёт дизайнеру уникальный материал, развивает и обогащает его творческую мысль, учит как, не конфликтуя с природой и окружающим ландшафтом можно решить проблему гармонии функции и эстетики. Новейшие разработки современных строительных технологий и материалов позволяют создавать оригинальные, технически совершенные архитектурные сооружения на основе природных идей и гармонично с ней взаимодействовать» [4, с. 87]. Это озелененные фасады, аквапарки на крышах, горизонтальные и вертикальные висячие сады, устройство сельскохозяйственных ферм со сбором и накоплением дождевой воды, использование солнечных батарей и ветроустановок, динамики фасадов, этажей и даже всего здания для повышения энергоэффективности, независимости и автономности всех систем жизнеобеспечения.

Природа – главный и неисчерпаемый источник вдохновения для архитекторов, дизайнеров, художников. Не перестают удивлять и восхищать её естественные творения - водопады, горы, льды, пещеры, реки, моря и океаны, растения, животные, птицы, рыбы, начиная от молекулярного строения клеток и мембран, до бесконечности проявления жизни... Объединяя познания биологии и техники, для организации жизни в проектах будущего архитекторы беспредельного творческого воображения предлагают осваивать не только земное, подводное и наводное, но и трудноосваиваемое пространство Крайнего Севера, воздушное и даже космическое пространство. Появляется множество новаторских экспериментальных проектных работ современных архитекторов, которые выдвигают ряд очень интересных предложений. Автор статьи, как поборник бионических градостроительных исканий, поддерживает инновации в этом направлении и надеется, что они не останутся утопическими.

Органические идеи живут и развиваются – дома плавают, летают, танцуют, сливаются с рельефом, вырываются из скал, замыкаются в капсулы, вырабатывают электрическую энергию, поселяются в море, превращаются в лабиринты, становятся живыми лесами и вертикальными фермами.

Движения дизайнерской мысли в этом направлении, как чрезвычайно интересны, так и трудны, ведь это не просто заимствование у природы, не просто стремление уловить гармонию в природных объектах, а глубокое творческое переосмысление, поиск новых оптимальных решений человеческих проблем. Важно, когда работа ведется не только через прямые аналогии с живой природой и декоративные цитаты, а через тонкие ассоциации и скрытые метафоры при создании новых архитектурных строений, вырази-

тельных конструкций и структур, элементов мебели и оборудования в интерьерах широкого спектра назначения с учетом экологии, ландшафта и градостроительных условий. Применение бионических принципов «позволит не только обратить внимание на природу», в высоком стремлении жить, не нанося ей ущерба, но и «сблизит технику и человека с окружающим миром» во всем глубинном понимании происходящих процессов [1, с. 387]. Будущее за уникальной, умной, образной, пластичной, и высокотехнологичной архитектурой, потому что уже сегодня – это сплав научной мысли, технологий и искусства.

Список литературы

1. *Брук, Д.* История городов будущего / Д. Брук. — М.: Strelka Press, 2014. — 436 с.: ил.

2. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века: сборник /Ле Корбюзье. — М.: Прогресс, 1977. — 303 с.: ил.

3. *Крипа, М. А.* Гауди / М. А. Крипа. — М.: Арт-Родник, 2008. — 96 с.: ил.

4. *Лебедев, Ю. С.* Архитектурная бионика / Ю. С. Лебедев, В. И. Рабинович, Е. Д. Положай. — М.: Стройиздат, 1990. — 269 с.: ил.

5. *Нувель, Ж.* Луизианский манифест / Ж. Нувель // Проект International. — 2007. — №15. — С. 156-161.

УДК 7.05:711.4.01:504.03
М. В. Панкина
Екатеринбург, Россия
Российский государственный профессионально-педагогический университет

Актуализация экологической проблематики в дизайн-образовании

Дизайн рассмотрен как медиатор городского пространства, архитектуры, человека и природы, и в то же время, как один из источников экологических проблем. Выделены средства дизайна, качества и функции дизайн-объектов, гармонизирующие городскую среду и формирующие экосознание и мотивацию жителей к экологичному образу жизни. Анализируется наличие экологической составляющей в содержании дизайн-образования. Подчеркивается необходимость формирования экологической компетенции и экологической культуры у будущих специалистов.

Ключевые слова: дизайн-образование, экологический дизайн, предметно-пространственная среда.

Marina V. Pankina
Ekaterinburg, Russia
Russian state professional-pedagogical university

Actualization of ecological problems in design-education

Design is considered as a mediator of urban space, architecture, human and nature, and at the same time as one of the sources of environmental problems. The means of design are indicated, quality and function of design-objects that harmonize the urban environment and form the Eco consciousness and motivation of the inhabitants to an ecological way of life are singled out. Environmental component's presence in the content of a design education is analyzed. The necessity of forming ecological competence and ecological culture for future specialists is underlined.

Keywords: design-education, ecological design, the object-spatial environment.

Еще в 2012 г. в Рио-де-Жанейро на Конференции Организации Объединенных Наций по устойчивому развитию было принято постановление об активном включении экологической проблематики в различные

структуры образования. Главная цель образования для устойчивого развития – формирование междисциплинарного мышления и осознанного поведения, способствующих решению экологических и социально-экономических проблем и задач. Под эгидой ЮНЕСКО в 2005-2014 гг. прошло десятилетие образования для устойчивого развития. Именно образование на всех его уровнях было провозглашено фундаментом для интеграции идей устойчивого развития в обществе, для формирования экологической культуры граждан.

В 2014 г. в Айчи-Нагойя (Япония) состоялась Всемирная конференция по образованию для устойчивого развития, где было подчеркнуто, что только с помощью политических соглашений, экономического стимулирования, административных мер или технологических проектов достичь устойчивого развития невозможно. Необходимы изменения парадигмы мышления и способов действия, что может обеспечить прежде всего образование. Оно должно быть направлено на формирование у каждого обучающегося знаний, навыков, ценностей, расширяющих его права и возможности, которые позволят внести вклад в устойчивое развитие страны, действовать для сохранения окружающей среды, экологизации экономики и развития гармоничного общества.

В 2015 г. на юбилейной 70-ой сессии Генеральной Ассамблеи ООН в Нью-Йорке в рамках Саммита по устойчивому развитию была принята Повестка дня в области устойчивого развития до 2030 года. В нее были включены новые семнадцать глобальных целей устойчивого развития, среди которых роль образования выделена особо. Был принят официальный документ «Преобразование нашего мира: Повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года», что символизирует новый исторический этап перехода к устойчивому развитию всего мирового сообщества [7].

Для дизайн-образования все эти документы и поставленные цели более чем актуальны. Как сформировать понимание экологической ответственности у будущих специалистов, чтобы собственные амбиции и пожелания заказчиков не подтолкнули к безответственным, нецелесообразным с экологической точки зрения решениям? Ведь в постмодернистском обществе потребления еще с 1960-х годов для людей более важны новизна, стильность, эффектность, эстетичность и образность вещи, нежели ее надежность, функциональность, долговечность, экономичность и экологичность. Потребитель ожидает выразительную, вызывающую эмоции форму, он хочет позиционировать себя. Вещи покупаются зачастую не по необходимости, а для настроения, чтобы изменить или продемонстрировать имидж и стиль жизни.

Дизайн вместе с архитектурой, ландшафтным и прикладными искусствами формирует семантику и эстетику предметно-пространственной среды. Но миссия дизайна в истории – не сохранять культурные формы, а искать, создавать, открывать новые, распространять их. Произведения архитектуры на протяжении многих столетий отражали технологические возможности общества, мировоззренческие идеалы, религиозные, политические,

социальные изменения. Архитектура организует жизнь, определяет ее качество. Это застывшая музыка, это застывшее время, памятник эпохе, в которую построено знание, т.к. оно живет очень долго по меркам человеческой жизни, максимально вырабатывает свой ресурс. В произведениях изобразительного искусства художники познают и осмысливают действительность, передают свои идеи и убеждения, отражают внутренний и внешний мир, чувства человека в художественных образах, реалистичных либо вымышленных. Мастера декоративно-прикладного искусства сохраняют традиции, национальную идентичность, декорируют предметы быта, а позже археологи, антропологи, искусствоведы, историки могут узнать по этим предметам о жизни людей в прошедшие эпохи.

Объекты же дизайна более оперативно в соответствии с запросами общества (административных и коммерческих структур, экономической и политической ситуацией, модой) отражают достижения технологий, современные тенденции в различных сферах, потребительский спрос и вкус. Самый молодой из всех видов искусств – дизайн, опираясь на законы, используя средства и методы классических видов искусств, создает свой изобразительный язык и формы коммуникативной практики, свои методы и средства, выходит за рамки традиций, открывает новые возможности в организации жизнедеятельности и обеспечении потребностей человека.

Дизайн способствует внедрению в повседневную жизнь технических новшеств, адаптирует для потребителя предметы и среду, в том числе виртуальную, делает понятными управление приборами и навигацию, транслирует идеи в инновационных объектах. Вместе с архитектурой и инженерией дизайн занимается освоением и приспособлением природной среды для потребностей общества, стал средством гармонизации их сосуществования. Дизайн более динамичный и адресный по количеству и разнообразию предлагаемых концепций и формообразованию, нежели архитектура, соответствует актуальным запросам потребителя, решает насущные проблемы [6]. Но, как отмечал американский дизайнер Виктор Папанек, это и одна из самых «вредных» профессий. Создается масса ненужных вещей, на которые потрачены усилия, энергия и материалы, но в результате они засоряют окружающую среду. Да еще и рекламный дизайн убеждает людей «приобрести то, что им не нужно, на деньги, которых у них нет, чтобы произвести впечатление на тех, кому до этого нет никакого дела…» [5].

Дизайн как наука стремится к логическому обоснованию, использованию методов научного познания, теоретических и эмпирических исследований. Любой проект начинается с анализа многих условий, основан на системном подходе. Но все-таки дизайн сочетает в себе объективное и субъективное начала. В этом его отличие от классической науки, которая стремится к объективности, устранению субъективных факторов, что является гарантией истинности знаний. Дизайн-объект не может существовать вне времени и средовой ситуации, вне позиции автора, вне потребительского

спроса, он должен вписываться в исторический контекст, в существующий визуальный язык, соответствовать запросам целевой аудитории.

Дизайн-объекты формируют визуальную среду и модели поведения людей опосредованно. Дизайнер может продемонстрировать и задать моду на рациональный стиль потребления, здоровый образ жизни, подчеркнуть красоту природных объектов и обеспечить возможность «общения» с природой, использовать при проектировании дизайн-объектов принципы многофункциональности, трансформируемости и биоморфизма, гармонизировать депрессивный либо технократический объект. Как же в содержание дизайн-образования включаются экологические вопросы и проблематика?

По данным сайта Вузотека.ру [1] в России 217 вузов, из них в Москве 38 (на другом сайте – 258 и 55), готовят бакалавров и магистров по направлению подготовки «Дизайн». Выпускники – молодые и талантливые – хотят изменить мир, реализовать свое видение предметно-пространственной среды, которая будет влиять на образ жизни и мировоззрение общества. Содержание и качество подготовки выпускников должно соответствовать федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата), утвержденному приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 11.08.2016 г. № 1004 и ФГОС 54.04.01 Дизайн (уровень магистратуры) от 21.03.2016 № 255. В стандартах, а на них ориентируются преподаватели при составлении основных образовательных программ, рабочих программ дисциплин, указаны компетенции выпускника (общекультурные, общепрофессиональные и профессиональные), которые должны быть сформированы в результате освоения программы. Ищем среди них те, что гарантируют экологическую ответственность специалиста. В общекультурных компетенциях для бакалавров указаны мировоззренческая и гражданская позиция, экономические и правовые знания, толерантность, социальная и этическая ответственность. Про экологические вопросы упоминания нет, хотя подробно расписаны различные виды деятельности. Возможно, составители посчитали, что преподаватели экологическую ответственность включат в выше перечисленные знания и качества.

В ФГОС для магистратуры среди областей профессиональной деятельности выпускников указана среда обитания, но среди связанных с ними систем, явлений и процессов названы социальная, культурная, гуманитарная и научно-техническая сферы, а экологической нет. Опять надежда на экосознание и компетентность преподавателей. В общекультурных компетенциях есть слова о социальной и профессиональной ответственности, а в общепрофессиональных, наконец, о готовности следить за предотвращением экологических нарушений. Однако, формулировку можно понимать по-разному: следить или предотвращать, кто нарушитель? Под оптимальностью решений по-прежнему понимается учет требований заказчика, гармоничного формообразования, качества, надежности и стоимости.

В целом включение в программы вузов задач формирования экологических компетенций сдерживается отсутствием научно обоснованных методологических подходов и методического обеспечения. Приоритет традиционно отдается овладению необходимым уровнем экологических знаний – умений – навыков - компетенций вместо мировоззренческой составляющей, формирования нравственно-экологического императива сознания. В вузах есть курс «Экология», но его содержание практически универсально для всех специальностей и касается более ликвидации последствий, нежели их предотвращения. А ведь при проектировании любого объекта дизайна должны быть продуманы все этапы его жизни: от концепции до утилизации [3]. Лишь в некоторых вузах студенты могут познакомиться с экологической проблематикой в узких специальных дисциплинах, в содержании которых есть принципы, методы, технологии, нормативы, существующие материалы [2, 4]. Либо отдельные курсовые и дипломные проекты предлагают эко-концепцию в образном или технологическом решении.

На всех этапах жизни объекта дизайнер может и должен продумывать экологическую эффективность и целесообразность проекта. Экологический подход в дизайн-проектировании явился преемником системного и средового подходов, характеризуется осознанием морально-этической ответственности дизайнера и поисками профессиональных средств решения экологических проблем [3]. Чтобы изменить сознание проектировщиков, необходимо формировать экологическую парадигму в процессе профессионального образования. Выделение экологической проблематики на уровне стандартов, соответствие которым обязаны соблюдать все вузы, составляя программы подготовки, может обеспечить гарантированное и повсеместное изучение и включение в курсовые и выпускные квалификационные работы вопросов экологических качеств и целесообразности проектируемых объектов.

Список литературы

1. Вузотека.ру. URL: http://vuzoteka.ru (дата обращения: 28.04.2018).

2. *Киншт, А. В.* Особенности экологических курсов для градостроителей и архитекторов. Развитие профессиональной культуры / А. В. Киншт // Архитектон: известия вузов. — 2014. — № 48.

3. *Панкина, М. В.* Феномен экологического дизайна: онтологический анализ: монография / М. В. Панкина. — М.: Наука: информ, 2014. — 156 с.

4. *Панкина, М. В.* Экологический дизайн: учеб. пособие для бакалавриата и магистратуры / М. В. Панкина, С. В. Захарова. — М.: Юрайт, 2017. — 197 с.

5. *Папанек, В.* Дизайн для реального мира / В. Папанек. — М.: Издатель Д. Аронов, 2008. — 416 с.

6. *Пигулевский, В. О.* Дизайн и культура / В. О. Пигулевский. — Харьков: Гуманитарный центр, 2014. — 316 с.

7. Преобразование нашего мира: Повестка дня в области устойчивого развития на период до 2030 года. С. 22. URL: https://sustainabledevelopment.un.org/post2015 (дата обращения: 20.06.18).

УДК 72.017.4
В. Ж. Елизаров
Москва, Россия
Институт современного искусства

Колористика экоустойчивой городской среды

Рассматриваются колористические аспекты формирования экоустойчивой городской среды. Определяются региональные факторы, влияющие на визуальный комфорт цветовой среды города. Обосновывается необходимость комплексного учета экологических требований при разработке колористических концепций градостроительных образований.

Ключевые слова: колористика города, цветовая экология, экоустойчивое развитие, цветовая среда, региональные факторы.

Victor G. Yelizarov
Moscow, Russia
Institute of contemporary art

Color for sustainable urban environment

The coloristic aspects of the formation of a sustainable urban environment are considered. Regional factors influencing the visual comfort of the city color environment are determined. The necessity of complex consideration of ecological requirements in the development of color concepts of urban formations is substantiated.

Keywords: coloristic of the city, color ecology, sustainable development, color environment, regional factors.

Здоровье населения России сегодня является одной из приоритетных задач текущей повестки дня. Новый тренд государственной политики направлен на внедрение стратегии здоровой городской среды. Вся построенная и создаваемая городская инфраструктура должна стать способствующей сохранению и укреплению здоровья населения. Политика в области здравоохранения направлена, как на медикаментозное лечение, так и на превентивные меры, на профилактику и предотвращение болезней. Проблема здорового города носит многогранный характер и может рассматриваться с экономических, технологических, экологических, медицинских, социально-культурных, информационных, градостроительных, архитектурно-дизайнерских точек зрения.

Проекты, именуемые экологичными, ресурсосберегающими энергоэффективными и другими подобными терминами, определяются парадигмой устойчивого развития. Впервые необходимость перехода человечества к экологическому, устойчивому развитию (sustainability) обсуждалась в 1992 году на глобальном форуме «РИО-92». С тех пор были реализованы сотни тысяч зданий с различными экологическими новшествами. Были построены экокварталы и экопоселения. Термины «устойчивая архитектура» и «устойчивый дизайн» сегодня вошли в моду. Архитектурные проекты проходят экологическую сертификацию по разным системам. Существующие нормативные требования относятся в основном к санитарно-гигиеническим требованиям, природоохранным мероприятиям, озелененности территории, инженерным, технологическим разработкам по снижению энергоемкости объектов строительства и т.д. Однако показатели визуального комфорта внешней среды, качества архитектурного облика и колористики пока оцениваются экспертным мнением, без расшифровки каких-либо минимальных экологических требований. Говорится лишь о «методах экспертной оценки зданий с внешней застройкой, соответствия функциональному назначению, оригинальности, эстетичности, идеальности цветовых решений» [1, с.13].

Но самая главная проблема визуальной экологии городской среды состоит в том, что эти идеи пока не проникли в образование, в сознание большинства архитекторов, в их проектную культуру, в реальные процессы формирования ортодоксальной «большой» архитектуры, и, наконец, в соответствующие законы, которые приняты во всем мире, которые были когда-то и в России. Президент Союза Архитекторов России А.В. Боков в интервью отмечает, что «любой нравящийся нам европейский город имеет закон, прописывающий судьбу каждого квадратного метра, то каким должны быть стены, крыши, площади, высоты, цвет, материалы и т.д.» [10].

Почти тридцать лет назад, в 1990 году на Международном семинаре «Колористика города», профессор Г.Г. Воробьев сформулировал концепцию цветовой экологии, как составной части информационной экологии, обеспечивающую взаимосвязь и гармонию естественной и искусственной макросреды, а также макросреды с микросредой. Ставилась задача регулирования цветового равновесия между природой и обществом, между обществом и отдельным человеком [2, с.57]. За прошедшие годы актуальность этой проблемы нисколько не уменьшилась. Градостроительство с трудом идет к пониманию и управлению гармонией цвета и формы. Истоки исчезновения цвета из архитектуры во многом коренятся в установках архитектурной школы. Черно-белые увражи уже не одно столетие скрывают от студентов полихромию древних греков. Венский архитектор А. Лоос категорически изъял цвет из арсенала архитектуры начала XX века в пору борьбы с декоративностью модерна. И вплоть до 80-х годов советская архитектурная теория относила цвет к дополнительным средствам архитектурной композиции.

Массовое жилищное строительство к этому периоду демонстрировало эстетический тупик в градостроительстве. Это была не только профессиональная трагедия, это была трагедия поколений, воспитанных серой, безликой средой. Психологи доказали, что информационный голод порождается в том числе и цветовым голодом.

Ещё в конце 80-х годов доктор биологических наук В.А. Филин из НИИ нормальной физиологии им. П.К. Анохина обосновал новое научное направление — видеоэкологию [3, с.63], изучающую постоянную видимую среду как экологический фактор. Теоретической основой видеоэкологии стала сформулированная им концепция об автоматии саккад (импульсивные движения глаз). Автоматия саккад существует не сама по себе, она находится в зависимости от внешних и внутренних условий, в частности от четкости видимых объектов. Опыты свидетельствуют, что когда глазу есть за что «зацепиться» - амплитуда саккад стремится к минимуму, а когда такой зацепки нет, то следуют серии поисковых саккад большой амплитуды. С позиций энергетического подхода, большая амплитуда — это не экономный вид деятельности. В современном индустриальном городе человек видит очень много гомогенных полей — пустых стен огромных размеров, много стекла, асфальта. При длительном взгляде на такие поверхности глазу не за что «зацепиться» и у горожанина возникает чувство визуального дискомфорта, которое усиливается потому, что не срабатывают и фоторецепторы, реагирующие на световые контрасты. В гомогенной среде неполноценно работает и бинокулярный аппарат [3, с.70].

Гомогенные поля — не единственный признак дискомфортной визуальной среды. Такие же неприятности доставляют «агрессивные» поля, состоящие из большого числа однородных элементов, равномерно размещенных на поверхности. «Агрессивные» поля множества одинаковых окон панельных многоэтажек точно также приводят зрительную систему к «заблуждению» — наступает перенасыщение мозга одной и той же информацией, поступающей после каждой саккады. Такое окружение оказывает влияние и на психоэмоциональное состояние жителей, провоцируя порой на агрессивное поведение. По данным Всемирной организации здравоохранения процессы урбанизации во многих странах ведут к увеличению психических заболеваний. Свой вклад в это вносит и видимая среда, которая действует как экологический фактор [4, с.59]. При этом особенно сильное эмоциональное воздействие оказывает цветовая среда городов. В средней полосе России традиционно преобладало многообразие природных цветов, однако в процессе активного массового строительства городов в 60-70-х годах прошлого века произошло резкое изменение — в большинстве жилых районов стал господствовать серый цвет и изменилась геометрическая структура архитектурных элементов, в которых стали преобладать прямые линии и углы, однородные по цвету большие прямоугольные плоскости.

Ничего подобного не происходит в естественной природной среде, в которой формировался человек как биологический вид. Наличие в пейзажных видах большого числа разнообразных, контрастных по цвету и детализировке зрительных стимулов, значительно улучшает работу автоматии саккад, которая положительно сказывается на работе центральной нервной системы человека. Таким образом, концепция видеоэкологии предлагает архитекторам и дизайнерам при проектировании городской среды взять за образец визуального комфорта качества природной среды.

Колористика предметно-пространственной среды, понимаемая как комплексная концепция формирования цветового облика городской среды в системе архитектурно-градостроительного проектирования [5, с. 267], является одним из наиболее эффективных средств визуальной экологии. Колористическое решение проекта, с одной стороны, рождается из субъективных ощущений и эстетических предпочтений автора, но с другой стороны, оно не должно идти вразрез с общественными потребностями и требованиями цветовой экологии. Вкус и мастерство архитектора — огромная ценность, которая должна сопровождаться научным знанием и всесторонними предпроектными исследованиями. При разработке концепции колористики различных пространственных уровней (от отдельного здания до крупных градостроительных образований) необходимо учитывать целый комплекс факторов. На колористику городской среды основное влияние оказывают внешние, региональные факторы. Изучению этой проблемы были посвящены научно-исследовательские и проектно-экспериментальные работы автора, проведенные им в 80-90-х годах в ЦНИИТИА-ВНИИТАГе под руководством А.В. Ефимова [5, с.227-267]. На примере целого ряда городов СССР (Сургут, Иркутск, Элиста, Ялта, Кайракты, Кульсары, Усть-Каменогорск, Зеленодольск, Ленинакан, Ашхабад, Москва) были обоснованы принципы анализа и использования региональных особенностей в колористических разработках [6, 7, 8, 9].

Используя термин «региональное», мы ориентируемся на природно-географическую изначальность возникновения своеобразия цветовой среды в поселениях определенного региона. Однако там, где плотность коренного населения и культура нации богата культурными традициями, цветовую оригинальность местной архитектуры точнее определять как явление «регионально-национальное», то есть соответствующее двуединой природно-социальной детерминации зодчества.

В совокупности региональных особенностей мы выделили две основные группы: природно-климатическую и социально-культурную, которые отражая материальные и духовные стороны формирования среды жизнедеятельности, соответственно проявляются в цветовой среде поселений.

Региональные природные и социально-культурные факторы проявляются в цветовой среде в двух аспектах: формирования и восприятия.

Во-первых, природные условия (климат, ландшафт, естественные материалы) как бы независимо от человека создают цветовую среду его

древнейших поселений. А социально-культурные особенности (экономический и производственный уровни развития, этнопсихологические особенности, философские и эстетические воззрения) на определенном этапе развития нации способствуют возникновению эстетически и символически осмысленного применения искусственного цвета. Оба пути цветового формирования среды и, как правило, их сочетания переходят в определенную традицию, небезразличную и для современной культурной экологии.

Во-вторых, восприятие цветовой среды обусловлено природными особенностями: световым климатом, температурно-влажностным режимом, ландшафтными сущностями. В процессе восприятия зрительный образ корректируется психологическими установками и социально-культурными ориентациями.

Наибольшее влияние на восприятие цветовой среды оказывает световой климат, который в крайних северных и южных регионах не создает условий нормального цветоразличения и соответственно — ощущения визуальной и психофизиологической комфортности. В этих условиях обоснованное колористическое решение для городской среды способно, например, темными тонами и шероховатой фактурой ослабить слепящее отражение света в южных регионах, или, напротив, светлыми теплыми красками создать ощущение солнечности в районах со скудной освещенностью и преобладающей пасмурной погодой. Применение такой палитры должно быть продумано с точки зрения её структурного размещения преимущественно в наиболее эффективной нижней зоне восприятия, контактирующей с пешеходом. При избыточной или недостаточной освещенности, когда чувствительность зрения притупляется, высокий контраст цветов по светлоте и мелкий масштаб цветовых членений обеспечивает более комфортные качества визуальной среды. Такие примеры демонстрирует традиционная палитра и структура среднеазиатской архитектуры. Вертикальное озеленение — еще один пример подобного цветоэкологического подхода.

Преобладающее местное состояние атмосферы (туман, осадки, пыль) влияет на видимость и цветность архитектурных объектов, воспринимаемых с дальних точек зрения, панорамных планов застройки и пейзажных видов. Согласно законам оптической физики лучше других сквозь мутные слои атмосферы проникают насыщенные цвета красно-оранжево-желтой части спектра. Для более четкого различения, конечно, важен светлотный контраст цветовых отношений, четкая разница между фоном и объектом. Цветовая структура панорамных видов, которые преимущественно находятся в верхней, сигнальной зоне восприятия, может отличаться более крупным масштабом цветовых членений [6].

Температурная обусловленность колористики может проявиться в психофизиологическом и теплофизическом аспектах. Неблагоприятные условия температурно-влажностного климата можно смягчить в некоторой степени использованием ассоциативного восприятия цвета — сине-зеленая

область спектра создает ощущение прохлады, а желто-оранжево-красные цвета воспринимаются как теплые. Так можно повысить психологическую комфортность городской среды, корректируя в нужную сторону её «цветовую температуру». Одна из версий, объясняющих преобладание сине-голубой гаммы в архитектуре Средней Азии, - интуитивный учет охлаждающих свойств этой палитры. «Тепловые иллюзии» архитектурной полихромии широко используются в холодных регионах скандинавского севера.

Колористическое решение может быть обусловлено и теплофизической энергоэффективностью, так разница в нагревании от солнца светлых и темных поверхностей может превышать двадцать градусов. Действительно в некоторых районах Средиземноморья большинство домов традиционно окрашены в белый цвет, который максимально отражает солнечные лучи. При этом, конечно, белые стены просто ослепляют и для создания зрительного комфорта важен продуманный сценарий пространственной цветовой структуры. Впрочем, с развитием технологий энергосбережения, облицовка крыш солнечными батареями может изменить традиционную цветовую панораму южных городов.

Конечно, односторонняя ориентация цветовых решений городской среды лишь на описанные выше факторы чревата новой цветовой монотонностью, поэтому их учет в колористике города должен быть одновременно связан с разнообразным и целесообразным пространственно-функциональным структурированием архитектурной полихромии.

Природная полихромия изначально является объективной составляющей городского ландшафта, поэтому концепция колористики городской среды должна опираться на тщательный анализ преобладающей в данном регионе палитры, структуры и сезонной динамики цветовых компонентов природного окружения. При этом оппозиция «контраст-подобие» в своем диапазоне открывает неограниченную вариантность цветокомпозиционных решений. Гармония цветового облика городской среды и природного многоцветия обеспечивается не только регулированием палитры, но последовательной связью архитектурных цветоформ со структурой ландшафта. Цветом невозможно изменить геометрические параметры застройки, но с его помощью можно совершить зрительное преобразование пластических и ритмических качеств архитектурной формы. Масштаб расчлененности цветовой структуры ландшафта, ритм его освещенных и затемненных поверхностей подсказывает соответствующие приемы построения органичного архитектурного включения.

Так, в концепции колористики курортной агломерации Большая Ялта [7], основная задача состояла в том, чтобы смягчить и расчленить цветом огромные по масштабу, лапидарные светлые объемы массовой жилой застройки, которые вступили в визуальный конфликт с окружающим уникальным природным ландшафтом. Цветовая экологичность взаимодействия с природой, присущая традиционной крымской архитектуре, состояла в том,

что её цвет, материал, масштаб и силуэт безболезненно ассимилировались местным ландшафтом. Издавна в цветовой палитре строительных материалов крымского региона преобладала серовато-охристая гамма различных пород камня, который добывался из местных скал.

Природный строительный материал, во многом определявший в прошлом колорит архитектуры, перестает играть ведущую роль в современной городской застройке, хотя и сегодня региональное своеобразие цветового облика городской среды связано с традициями строительства из местных естественных материалов. Использование их в широком масштабе современного строительства конечно неэкономично, поэтому вполне закономерна замена естественного материала колористически адекватной искусственной отделкой. Например, при разработке колористики жилого района Ани-58 в г. Ленинакане (совр. г. Гюмри, Армения) мы опирались на традиционную палитру армянских туфов, которая была реализована в отделке монолитных конструкций домов красителями на основе натуральных пигментов из туфового песка [8]. Сегодня, наряду с долговечными принтованными покрытиями различных материалов, существуют технологические возможности (фотохромность, самосвечение, растровые поверхности) динамически программировать цвет и фактуру материала в зависимости от условий внешней среды.

Экология цветовой культуры городской среды проявляется в сохранении цветовых традиций местной архитектуры, ремесел и декоративно-прикладного искусства. Цветовая культура региона складывается и эволюционирует под влиянием природных, религиозных, этнопсихологических, социально-экономических, технологических и других причин. Ядром цветовой культуры региона является цветовой язык, основанной на национальной цветовой символике, на определенных способах структурной организации цветовых множеств; язык, обусловленный местными цветовыми предпочтениями.

Исследования цветовой культуры Туркменистана показало, что излюбленным цветом здесь является красный цвет во множестве разнообразных оттенков. Предпочтение, неестественное для исламского региона, объясняется тем, что до арабского нашествия господствующей религией у местных племен был зороастризм – огнепоклонничество, а впоследствии мусульманская идеология так и не смогла преодолеть древние предпочтения к красному цвету, воплотившиеся в декоративном искусстве и ремеслах [9, с.13]. В концепции колористики проспекта Махтумкули в Ашхабаде предполагалось внести в дизайн городской среды полихромию знаменитых туркменских ковров.

Итак, анализ системы факторов, влияющих на процессы восприятия и формирования цветовой среды, позволяет выделить основные этапы предпроектных исследований, результаты которых определяют концепцию развития колористики экоустойчивой городской среды:

- исследование всего комплекса региональных особенностей;

- выявление активности и постоянства действия отдельных факторов, выявление особенно значимых;

- учет влияния региональных факторов во взаимодействии с архитектурно-градостроительной структурой на всех пространственных уровнях;

- отражение региональной специфики не только в палитре колористики, но и в её структуре и динамике.

Список литературы

1. ГОСТ Р 54964–2012. Оценка соответствия. Экологические требования к объектам недвижимости. — М.: Стандартинформ, 2013. — 28 с.

2. *Воробьев, Г. Г.* Колористика и экология / Г. Г. Воробьев, Е. А. Иванова // Колористика города. Т. 2. — М., 1990. — С. 55-61.

3. *Филин, В. А.* Проблема видеоэкологии городской среды / В. А. Филин // Колористика города. Т. 2. — М., 1990. — С. 61-79.

4. *Филин, В. А.* Цветовая среда города как экологический фактор / В. А. Филин // Колористика города. Т. 1. — М., 1990. — С. 55-60.

5. *Ефимов, А. В.* Колористика города / А. В. Ефимов. — М.: Стройиздат, 1990. — 272 с.: ил.

6. *Елизаров, В. Ж.* Вертикальное цветовое зонирование архитектурного пространства в региональных условиях (на примере Прибайкалья) / В. Ж. Елизаров // Известия вузов. Строительство и архитектура. — 1982. — №12. — С. 63-65.

7. *Jelisarov, V.* Regionale Besonderheiten bei der farblichen Stadtgestaltung (am Beispiel von Irkutsk und Jalta) / V. Jelisarov// Farbe und Raum. — 1989. — №5. — P. 133-136.

8. *Jelisarov, V.* Farbgestaltung fur ein Wohngebiet in Leninakan / V. Jelisarov // Farbe und Raum. — 1991. — №2. — P. 60-61.

9. *Елизаров, В. Ж.* Влияние региональных особенностей на формирование колористики современного города: автореферат дис. ... кандидата архитектуры: 18.00.01 / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства. — Москва, 1992 . — 24 с.

10. *Боков, А. В.* Профессиональная деятельность архитектора – не предпринимательство. URL: https://www.radidomapro.ru/ryedktzij/arkhitektura/gradostroitelstvo/andrej-bokov-sar--professionalignaia-deiatelignos-25205.php (дата обращения: 15.06.2018).

УДК 7.071.1:747Rzhevskij
Е. А. Ржевская
Москва, Россия
Российская академия
художеств

Интерьерная практика академика Российской академии художеств Валерия Ржевского

В статье рассматривается опыт проектирования интерьеров архитектором Валерием Ржевским, начиная с 70-х годов прошлого века до последнего времени. В советский период, будучи военным архитектором 1-го Центрального Военпроекта Минобороны, он создавал интерьеры Госдач: Жукова в Подмосковье, Брежнева в Завидово, Горбачева в Крыму; также зрительного зала Военной Академии, Нового Генерального штаба на Арбате в Москве, аэропорта «Курумоч» в Куйбышеве, ресторана «Нептун» в Куйбышеве… Выявляется индивидуальный творческий метод и соавторство с художниками-монументалистами в интерьерной практике советского периода. Аналогичный подход прослеживается и в работах Ржевского, начиная с 90-х гг, над реконструкцией завода в Мытищах, казино «Арбат» в Москве и др.

Ключевые слова: Военпроект, госдачи, курьез, промышленный дизайн, казино.

Elena A. Rzhevskaya
Moscow, Russia
Russian academy of arts

Interior practice of the academician of the Russian Academy of arts Valeriy Rzhevskiy

The article describes the experience of designing interiors by architect Valeri Rzhevski starting from the 70-ies of the last century to the last decades. During the Soviet period, he had been serving in Ministry of Defence of the Russian Federation, he created the interiors of public villas: Zhukova in Moscow, Brezhnev, Gorbachev in Zavidovo in the Crimea, also military Academy Auditorium, the new Central Headquarters on Arbat street in Moskow, airport «Kurumoch» in Kuybyshev, restaurant «Neptun» in Kuybyshev… Identifies individual creative method and co-authorship with artists-in Interior's apparel design practice of the Soviet period. A similar approach is apparent in the works of Rzhevski since 90-ies over the reconstruction of the plant in Mytischi, Arbat Casino in Moscow, etc.

Keywords: Voenproekt, State dacha, curiosity, industrial design, casino.

В 70-80 гг. прошлого века многие архитекторы находили свою реализацию в работе над интерьерами, особенно те, кто любил рисовать.

Однако каждый мэтр в области дизайна когда-то был мечтательным ребенком: «Бессонница. Гомер. Тугие паруса…». Первой работой Валерия Ржевского (1951 г. р.) по решению интерьера была… роспись стен в его комнате, когда ему было 16 лет. Будущий архитектор решил ее в древнегреческом стиле: морской пейзаж, галера, а на берегу храм с колоннами и, конечно, грек в шлеме. Казалось бы, какое отношение это имеет к науке о дизайне?

Потом, уже будучи студентом Куйбышевского инженерно-строительного института, совместно с сокурсниками он расписал стену в студенческой столовой на тему «История развития архитектуры с древнейших времен до наших дней». Размер стены 150 кв. м. Эта роспись просуществовала тридцать пять лет.

Получив диплом архитектора, памятуя о триаде Витрувия «польза, прочность, красота», именно последний тезис в годы его юности ассоциировался у него в первую очередь с дизайном.

В 1970-80-е годы – эпоху постмодернизма, по справедливому замечанию В. Аронова, «дизайн из обособленной утилитарно-технической сферы мощно и открыто вошел в сферу искусства» [1. с.9]. Однако в этот период по объективны причинам отсутствовали многие отделочные и декоративные материалы, без которых современный дизайнер не мыслит интерьер. Архитекторы стремились декорировать пространство за счет органичного соединения различных видов изобразительного искусства, что рождало синтез искусств. Стенная роспись (фреска) была основным видом декоративно-монументального оформления помещений, реже использовался монументальный рельеф из таких материалов как гипс, алебастр и иногда керамика. Много примеров решения интерьеров того времени было выполнено с использованием дерева. Дерево легко обрабатывать, материала было много, поэтому оно было очень распространено в интерьере. Применяли и другие более сложные материалы.

В эти годы было много так называемого «изобретательного материала». К этому приему архитектор Ржевский обратился, выполняя интерьеры на госдаче (бывшей даче маршала Жукова в Подмосковной Сосновке). Для небольшого кинозала 60 кв. м. он выполнил потолок из гипсового кессона, в который были вставлены 600 «хрустальных» стаканов, которые были на самом деле обычные стеклянные светильники для ванных. Получилась своеобразная люстра. Потолок выглядел очень эффектно и весь переливался разными оттенками, как богатая хрустальная плита. Из необычного материала можно привести пример использования рогов оленей, лосей и их шкур для мебели в охотничьем доме на даче Брежнева.

Большое внимание Ржевский уделял включению в интерьеры станковой живописи. Картины отбирались и закупались в галереях и мастерских

художников, иногда они писали под заказ. Это всегда сближало архитекторов и художников.

Работая над интерьером силового ведомства одного из городов, Ржевский сделал предложение: в каждый кабинет разместить портреты вождей; в актовом зале - художественно расшитый занавес; холлы украсить картинами на исторические темы; коридоры – произведениями на батальные темы; вестибюль – монументальной росписью стены. По сути это был огромный заказ местному Союзу Художников. К тому же оформление интерьера включало использование декоративно-прикладного искусства: панели из дерева с вставками гобелена, литые бронзовые ручки дверей, сами двери из различных пород дерева. Паркет также представлял собой произведение искусства – щитовой, художественный, он выполнялся под заказ по рисунку. И даже ковер ткался по рисунку, разработанному архитектором.

По словам архитектора Ржевского, интерьерами он много занимался в институте 1-го Центрального Военпроекта Минобороны (ЦВП), где его с первого дня выделили как архитектора, умеющего не только чертить, но и рисовать. И главное – рисовать быстро.

Об этом он рассказывает: «Помню свой первый рабочий день. Начальник бюро, полковник, спрашивает – «Что умеешь?» Молодой был, отвечаю – «Все!» «Ладно, - говорит, - посмотрим. Сейчас поедешь в Генштаб, сделаешь замеры комнаты отдыха маршала Б. и разработаешь интерьер, на все про все – два дня. Я уложился в два дня, принес чертежи, планы, развертки, детали и еще нарисовал цветную перспективу. Начальнику понравилось, говорит: «Отлично, теперь будешь делать дачу генеральному секретарю КПСС Л. И. Брежневу. Завтра утром машиной в Завидово. Шел 1980 год. Конечно, я был в шоке от таких заказов и проектов. Потом привык. Да и товарищи мои по работе делали такие же проекты, нам было очень интересно работать. А наши старшие товарищи – ГАПы – были нашими отцами, где надо подсказывали и помогали. И как помогали! Спасибо им»[1].

В Завидово огромная деревянная изба, двухэтажная, свежесрубленная, должна была превратиться в охотничий домик. По проекту Ржевского двери, наличники, балконы, стены - все было покрыто деревянной резьбой. Также он разработал дизайн мебели и цветные витражи в окнах. Согласно охотничьей теме, люстры были выполнены из лосиных рогов. Анималистика в интерьере не обошлась без курьезов, о чем архитектор рассказывает: «Помню, нарисовал эскизы панно, приношу начальнику, он внимательно рассмотрел и говорит мне, глядя на эскиз панно: «А ты лося живого видел? По-

[1] Здесь и далее прямая речь от лица В. Н. Ржевского записана со слов автора 12 апреля 2018 года.

езжай в зоопарк – рисуй!» Оказывается, я лосю коленные суставы неправильно нарисовал. Так что контроль был конкретным. Потом вспоминал этот случай с юмором».

Во время службы в Военпроекте Ржевскому приходилось разрабатывать интерьеры санаториев Министерства Обороны, Государственных дач, госпиталей**.** Все проекты, по словам Ржевского, реализовывались на 99%. И это был основной фактор, ради которого гражданский архитектор стал военным. На всех этапах реализации интерьеров было заложено качество высокого уровня, так сказать военная приемка. Все заказы размещались на предприятиях Министерства Обороны; так Мытищинский ДСК выполнял заказы на деревянные изделия любой сложности, от карнизов, дверей, окон до художественного паркета и мебели. Был и Механический завод в Москве, производивший металлические конструкции. Любые картины, диорамы, панно архитекторы могли заказать в Студии Военных художников им. М. Б. Грекова.

Но были сложные дизайнерские задумки, для реализации которых заказывали детали в других ведомствах. В интерьерах одного из объектов был запроектирован металлический хромированный шестиметровый поручень, в Москве таких не было. Объект же нужно было сдавать комиссии на следующий день. Ржевского командировали в Ригу военным самолетом. За одну ночь на заводе РАФ (Рижская автобусная фабрика) был сделан поручень, и утром архитектор этим же бортом привез его в Москву. В 12.00 дня изделие уже стояло на месте и сияло своей красотой.

«Апофеозом» в карьере Ржевского была работа над объектом «Заря» (госдача Горбачева) в Крыму. Он принимал участие в разработке Генплана и многих объектов, но основной объект - пятидесятиметровый бассейн с набором всех помещений. После утверждения архитектурного стиля всего комплекса, архитектор разработал бассейн и его интерьеры. Оригинальным решением был витраж. Он состоял из сплошного панорамного стекла, и мог автоматически опускаться в тело подпорной стенки, превращая закрытый бассейн в открытый. Мощные домкраты опускали и поднимали огромную пятидесятиметровую стеклянную стену. Все стены бассейна были облицованы майоликой с растительным рисунком, которые выполняли художники из Художественного фонда Риги. По чертежам архитектора выполнялись гобелены и витражи. Мебель делали на Таллиннской мебельной фабрике, причем для специальной «пляжной мебели» (в бассейне) применяли плетение из ремней безопасности с АвтоВАЗА. Работа была очень динамичной и интересной: неделя на объекте, неделя в Риге с художниками, потом в Таллине. И как было сказано выше, выполнение интерьеров совпадало на 100 % с утвержденным проектом.

Рисунок от руки лежал в основе проектов. Ржевский освоил финский картон и работал темперой. Его разработки отличались ярким декора-

тивным решением и выглядели более эффектно, чем отмывки. К тому же отмывки, которые тогда выполняли на подрамниках 1х1 метр, по словам Ржевского, «было тяжело таскать к начальству и еще они лопались».

Работа над интерьерами зрительного зала Военной Академии имела свои курьезы. Разрабатывая совместно с полковником Максимовым дизайн-проект и реализуя его, они применили армянский туф. По мнению архитектора, эта горная вулканическая порода имеет хорошую структуру для декоративной отделки, он «красив, брутален, не боится огня и еще прекрасен как звукоизоляционный материал». Но не все так просто, как оказалось: «Мы сделали дизайн-проект, - рассказывает Ржевский, - подписали, утвердили, отдали строителям. И тут вызывают «нашего» генерала, начальника института Н. Ф. Першина «наверх» и «снимают с него стружку»: «что за дурацкий материал, все снять и переделать!» Но мы то уверены, – материал шикарный. Говорим: «дайте нам сутки!». Мы с Максимовым берем наждачную бумагу, респираторы, правила и т.д. и всю ночь тщательно работаем на стене, буквально полируем, и она становится красивой, бархатной, приятного светло коричневого цвета. Наутро приезжает комиссия – строителям нагоняй, а с нашего генерала все претензии сняты».

Архитекторы-дизайнеры часто выполняли сами то, что строители не могли. Для госдачи в Сосновке (бывшая дача маршала Жукова) Ржевский делал искусственный мрамор на колоннах, формы и образцы гипсовых потолков.

Большая работа была выполнена по разработке интерьеров нового здания Генерального штаба Вооруженных сил РФ на Арбате. Интерьеры главных помещений выполнил автор проекта М. Посохин, который привлек к оформлению З. Церетели. Но здание было таким огромным, в котором большое количество кабинетов, холлов и коридоров, что и военным архитекторам пришлось поучаствовать. Последним выделили на втором этаже несколько комнат, они работали непосредственно на объекте, там и познакомились с Посохиным.

Ржевскому поручили выполнять интерьеры кабинетов начальников управлений, секретариат и залы совещаний; он делал рисунки с раскладкой декоративных стеновых панелей, художественного паркета, кессонированных потолков, продумал освещение, цветовое решение мебели и обивки. В художественное оформление интерьеров были включены картины. Несмотря на большую загрузку на службе, архитекторы еще работали в мастерских Союза Художников (в Худфонде). Их брали туда с большим удовольствием. В середине 80-х Ржевский учился в ЛВИИСКу в Ленинграде на спецфакультете, а в свободное время выполнял интерьеры для Худфонда. Как он сам рассказывает: «Снимал дверь в общежитии, натягивал леску, вставлял финский картон и «кульман» готов! Любимыми интерьерами считались тематические».

Для аэропорта Курумоч (Куйбышев) Ржевский выполнил интерьеры ресторана, зал интуриста, вестибюль, зал VIP и т.д. Ресторан и зал интуриста были задуманы в русском стиле с элементами орнамента. Их украшала красная мебель, резьба, кованные подсвечники и т.д. Для залов VIP была подобрана «растительная», фисташковая гамма. Творческая манера Ржевского предусматривает введение стаффажных фигур в композиции: красивые девушки, машины, цветы, утварь, натюрморты, что, по его словам, помогало при подписании и утверждении проекта: «Когда я рисовал объект «Заря», - на переднем плане нарисовал два ЗИЛа, а за ним девушку в теннисной форме с ракеткой. И все говорили – Раиса Максимовна. Хороша! Ну как тут не подпишешь. Так художник, который живет во мне, помогал мне архитектору». Не случайно в своем научном труде доктор наук Н. К. Соловьев подчеркивал: «Часто интерьеры наполнены мебелью, различным убранством, предметами декоративно-прикладного и изобразительного искусства. И вместе с людьми представляет единый и неповторимый ансамбль (интерьер с людьми и без них воспринимается совершенно по-разному, достаточно взглянуть на пустой театральный зал)»[3, с.6].

Ржевский с энтузиазмом работал над интерьерами ресторана «Нептун» в Куйбышеве. К сожалению, проект неосуществленный; если на «гражданке» это было частным явлением, то военные архитекторы к этому не привыкли. Проект «Нептун» - это был ресторан-корабль, старинный фрегат. Для его создания Ржевский специально изучил материалы по строительству старинных кораблей, также - такелаж, вооружение и т.д. Тема была настолько увлекательной, что потом он выполнил для себя из дерева пару старинных испанских галеонов, по всем правилам корабельного строительства.

В середине 80-х Военпроект работал над проектом «6-го Центрального военного клинического госпиталя Минобороны» в Химках (бывшее имение Зингера). Ржевский выполнил интерьеры киноконцертного зала, столовых и холлов релаксации. По его словам, архитекторы в эти годы увлекались творчеством великого финского зодчего Алвара Аалто. Поэтому его интерьеры госпиталя, который был расположен в Сосновом бору на полуострове, были пронизаны финской философией, особым отношением к природе. Это предполагало большие окна, натуральные материалы, деревянные потолки и в зале выбор колористической палитры в красной гамме, излюбленной у Аалто. «Связь со средой, раскрытость интерьеров в природное окружение – одна из наиболее характерных особенностей Аалто, расположенных в сельской местности и парковых зонах» [3, с.702].

В середине 80-х Ржевский работал над интерьерами Жигулевского Пивоваренного завода в Куйбышеве. Его учитель и старший товарищ, Николай Красько, разрабатывал реконструкцию Жигулевского Пивоваренного завода и попросил Ржевского выполнить для него интерьеры пивного ресто-

рана, за что он взялся с большим интересом. Заказчик проекта оплатил поездку по пивбарам Прибалтики. В итоге в основу стилевого и цветового решения вошел красный облицовочный кирпич (как и весь завод, построенный 1881 г.). Было применено чугунное литье: лестница, фурнитура, светильники, мебель. Росписи стен были решены на тему старинного пивного производства и волжских пейзажей.

В 1990-м году Ржевский ушел с военной службы в запас. Одной из новых работ стал проект реконструкции завода в Мытищах для фирмы «Итера». За эту работу Ржевский получил высшую архитектурную премию «Золотое сечение». Что касается интерьеров, то директор завода дал ему, как генпроектировщику, огромные полномочия. Промышленный интерьер в первую очередь требует особого колористического подхода. Не случайно Евг. Розенблюм подчеркивал: «Еще в междувоенное двадцатилетие ряд физиологов, психологов и специалистов по гигиене труда заметили влияние колористического решения производственного интерьера на самочувствие рабочего». [2, с.38] Ржевский разработал современное производственное пространство в ярких открытых тонах с применением современных технологий. Большое внимание уделил освещению и дополнительной подсветке. Станки, которые получали из Канады, Германии, были выкрашены по проекту Ржевского в желтый и оранжевый цвет. Технологические мостики, ограждения и навесы – все это итальянцы несколько раз перекрашивали, так как не попадали в цвет. Колонны и металлические конструкции также были выкрашены согласно проекту в темно-зеленый и синий цвета. Рисунок и цвет наливных полов, подсобные помещения, туалеты, комнаты отдыха были выполнены в соответствии с проектом. Для работников завода Ржевским была даже разработана спецодежда, которую он потом согласовал с Вячеславом Зайцевым.

В начале 2000-х гг. Ржевский получил предложение выполнить интерьеры казино «Арбат». Это здание с глобусом на крыше расположено на Калининском проспекте (ныне – Новый Арбат, 21). Проект предусматривал огромный двусветный зал, вестибюль с большим витражами, другие помещения. Заказчик попросил сделать интерьеры темными, без естественного света. Кроме того, нужно было установить камеры слежения за руками играющих, но так, чтобы их было не видно, а в помещении потолок девять метров, что затрудняло ситуацию. Ржевский предложил решить интерьер в виде роскошного океанского лайнера (наподобие Титаника), а вестибюль – как часть причала. Росписи стен были выполнены на тему портовых улочек Амстердама и Гамбурга. Облицовочный материал стен по периметру – деревянные панели с декоративной бронзовой клепой, что создавало атмосферу корабля. Проект включал также рисунок ковра – темно вишневый фон с косой клеткой, в каждой из которых была карточная масть в вензеле казино. Ковер заказали в Англии, где его успешно выполнили по эскизу. В потолочном пространстве Ржевский повесил на четырех тросах четырехтонную конструкцию

– «палубу корабля с тремя трубами» и системой освещения, там же спрятал камеры слежения. В оформлении зала вошла также большая роспись на «корме» лайнера, где располагалась эстрада. Роспись зала на морскую тему выполнил друг архитектора, Заслуженный художник РФ Рудольф Баранов, а фрагменты морского пейзажа и «виды» в иллюминаторах – его сыновья Максим и Павел.

Об этом проекте Ржевский рассказывает: «Узнав, что в комиссию, которая будет принимать роспись, будет входить сам маршал авиации Ш., мы нарисовали еще и самолет в вечерних облаках заходящего солнца. Это все понравилось комиссии. Но особой находкой в решении интерьера зала, я считаю огромную витрину шестиметровой высоты, внутри которой я запроектировал «паровую машину лайнера». Огромные колеса медленно поворачивались, поршни двигались туда-сюда, и порционно выделялся «пар». Машина работала!».

К осуществлению реализации проекта, этой сказки в виде декораций «набережной» с ее тавернами и фасадами, был приглашен Мосфильм. В зале VIP установили английскую кожаную мебель, повесили «старинные» морские карты, написанные Р. Барановым, разработали специальный потолок из красного дерева с полированными латунными светильниками. Была сделана и специальная резная барная стойка с элементами морской тематики. Оригинальный дизайн был разработан и для туалетных комнат – черная плитка стен, красная плитка пола и «золотые» унитазы.

Помимо казино «Арбат» Ржевский выполнил еще проекты «Голден Палас» и «Кристалл». Для казино «Голден палас» он поставил на улице шестиметрового золотого слона! Входную группу и вестибюль выполнили из стекла и зеркал. На входные двери, которые автоматически разъезжались, были нанесены плавиковой кислотой рисунки – швейцары в старинных ливреях в полный рост, открывающие двери, затем шли стеклянные двери с красивыми дамами, которые также «разъезжались» перед гостями. Кроме того, была использована специальная огранка толстого стекла, из которого были отлиты карточные масти, поэтому посетитель попадал в помещение вестибюля как во дворец из бриллиантов. Фасад был украшен четырьмя картами – дама, валет, король и туз. Для реализации этой задумки Ржевский обратился в детскую студию «Старт» при союзе архитекторов, где дизайну обучаются талантливые детишки. Они, по словам архитектора, из бумаги склеили четыре оригинальные фигуры. Ржевский по этим моделям у знакомого скульптора заказал четырехметровые фигуры из металла. Также были установлены «золотые» пальмы, виртуальный купол над перекрестком дорог, ростральные колонны со слонами и т.д.

На примере дизайнерской практики архитектора Валерия Ржевского можно проследить некоторые тенденции, характерные для этого вида искусства в конце XX- начале XXI века. В данном случае увлечение и успех в

творчестве были обусловлены любовью к рукотворному рисунку. В дальнейшем, будучи в течение десяти лет заведующим кафедрой архитектуры Московского художественного академического института им. В. И. Сурикова, он освоил и компьютерную практику, но юношеское увлечение графикой все же осталось преобладающим. Кроме того, дизайнерские проекты Ржевского, как в крупных государственных учреждениях советского периода, так и в частной практике, решались с привлечением художников-монументалистов и мастеров декоративно-прикладного искусства, что способствовало развитию синтеза искусств. Практика использования «изобретательного» материала расширяла дизайнерские возможности в период советской действительности, способствовала рождению оригинальных решений в постперестроечный период. В перечнях самих объектов, указанных в данной статье, невольно прослеживаются тенденции дизайнерских решений государственных заданий крупнейшего архитектурного и дизайнерского учреждения - Института 1-го Центрального Военпроекта, также в последствие индивидуальная частная практика самого архитектора и его оригинальные находки. В последние десять лет Ржевский активно занимается графикой и живописью, тем самым украшает интерьеры многих выставочных залов и музеев в России и за рубежом своими картинами на персональных выставках, что говорит о широте и многогранности творческой личности в сфере дизайнерского и изобразительного творчества.

В настоящее время профессор Ржевский работает в Московском художественно-промышленном институте на кафедре дизайна среды. Вместе со своими студентами разрабатывает интерьеры общественных и промышленных зданий. А недавно они разработали интерьеры туристического поезда Москва-Владивосток: вагоны-рестораны, вагоны СПА с саунами и тренажерами, вагоны люкс и полулюкс и т.д. Другие примеры – дизайн-проект базы МЧС в Северном Ледовитом океане и реконструкция торговых рядов в Суздале. Совершенно разные объекты и интерьеры, однако есть то, что характерно для интерьеров, разработанных Ржевским и под его руководством, – это, прежде всего, тщательная проработка всех деталей, богатая цветовая палитра, включение различных видов изобразительного искусства (живопись, скульптура и т.д.). И что важно – обширные знания свойств и качеств строительных и отделочных материалов, что позволяет делать интерьеры не только стильными, но комфортными и безопасными.

Список литературы

1. *Аронов, В. Д.* Дизайн в культуре XX века: 1945-1990 / В. Д. Аронов. — М.: Издатель Д. Аронов, 3013. — 406 с.: ил.

2. *Розенблюм, Е.* Художник в дизайне: (опыт работы Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования на Сенеже) / Е. Розенблюм. — М.: Искусство, 1974. – 176 с.: ил.

3. *Соловьев, Н. К.* Всеобщая история интерьера / Н. К. Соловьев, М. Т. Майстровская, В. С. Турчин, В. Д. Дажина. — М.: Эксмо, 2013. — 784 с.: ил.

УДК
7.011:7.721.012.8:7.725.768
Н. В. Гущина
Нижний Новгород, Россия
Нижегородский
государственный
архитектурно-строительный
университет

Эстетика взаимодействия предметного мира и живой природы в формировании зимних садов и искусстве озеленения интерьеров

Для творчества в области искусства создания зимних садов нужны естественнонаучные знания для понимания процессов взаимодействия живой природы и предметного мира. В новом информационном состоянии подготовки архитекторов и дизайнеров нужна новая дисциплина, в которой эти знания даны в сжатом виде на «понятном» им языке. Методы формирования естественнонаучных знаний при подготовке архитекторов и дизайнеров являются целью настоящей работы.

Ключевые слова: экопространство, искусство озеленения интерьеров, зимний сад, эстетика сбалансированности, функциональная комфортность.

Natalya V. Guschina
Nizhny Novgorod, Russia
Nizhny Novgorod state
architecture and civil
engineering university

Aesthetics of the interaction of the objective world and living nature in the formation of winter gardens and the art of gardening of interiors

For creation of winter gardens, natural science is needed to understand the processes of interaction between wildlife and the objective world. In the new information state of the training of architects and designers, a new discipline is needed, in which this knowledge is given in a condensed form in a language "understandable" to them. The methods of forming scientific knowledge in the preparation of architects and designers are the goal of this work.

Keywords: eco-space, art of landscaping of interiors, winter garden, balance aesthetics, functional comfort.

В настоящее время развитие концепции ноосферы академика В.И. Вернадского становится всё более актуальным во всём мире. Ноосферный разумный дизайн — это будущее человечества, которое поможет избежать конфликтов с природой и экологических катастроф. Экологическое образование и воспитание во всех сферах деятельности человека становится ключевым фактором устойчивого развития общества. Особенно актуальна данная тема в формировании профессионального становления архитекторов и дизайнеров как носителей современного инновационного проектно-художественного мышления. Ноосферный, разумный дизайн — это будущее человечества, которое поможет избежать конфликтов с природой и экологических катастроф. Архитектура и дизайн сегодня рассматриваются как инструмент гармонизации среды человеческого обитания, как особая сфера социально-культурного проектирования. Идёт формирование направлений и концепций, связанных с экологией, таких как органичная архитектура, экожильё, зелёная архитектура, биоархитектура и так далее.

«Уже к середине девятнадцатого столетия в распоряжении ландшафтных архитекторов появилось такое количество растений, что потребовалось нечто большее, чем мозаичность эклектики или строгость научного подхода, механически группировавшего растения по видам и месту произрастания. Одним из основных направлений садово-паркового искусства стали эксперименты с материалом: внимание привлек облик растений» [1], а с ним и понимание, что внешняя красота и привлекательность растения напрямую зависит от условий содержания скрытой в темноте его части, то есть корневой системы. Всё то огромное разнообразие форм, цвета и фактур растений является дизайнерским творением природы, человек может лишь корректировать это в соответствии с эстетическими установками. А вот насколько будут гармонично, технологично и интересно смотреться в интерьере те объёмы, в которые будет помещена корневая система растений, зависит от творчества архитектора и дизайнера, а природа лишь установит свои правила и пожелания. Такое соавторство возникло при создании первых зимних садов в эпоху итальянского ренессанса и французского барокко. Ёмкости для каждого растения в конкретной оранжерее изготавливались вручную, причём на них изображался герб хозяина. Формы многих горшков, кашпо, фрагольер, джар, ящиков, кувшинов и т.д. применяются и в настоящее время при оформлении интерьеров. Материалы, традиционно наиболее широко применяемые для изготовления горшков и цветочниц, это керамика, древесина и камень. Они и по сей день остаются материалами, лучше всего сочетающимися с обстановкой зимних садов. Создавая ёмкости для определённого вида растения, нужно в первую очередь учитывать место его произрастания, то есть знать, что это растение наземное, водное или эпифит.

Наземные растения имеют хорошо развитую корневую систему, которой необходимы достаточно большие объёмы ёмкостей для почвосмесей. А растительное сообщество эпифитов хорошо укореняется в специальном полимерном войлоке, размещённом на стене и поддерживаемом гидропоникой.

В конце XIX – начале XX в. бурное развитие биологии и небывалые по сравнению с предыдущим периодом успехи строительной техники пробудили стремление не только интерпретировать формы живой природы в архитектуре, но и рассматривать саму природу как элемент градостроительства. Природа присутствует в городской среде как часть благоустройства парков, скверов, садов на крыше, в озеленении улиц, площадей, придомовых территорий, встраивается в здания и сооружения в виде зимних садов и оранжерей, присутствует в озеленении интерьеров. Эта «станковизированная» Природа, заключённая в «рамы» градостроительста, становится частью садово-паркового искусства. Она и связана с внешним миром, и обособлена. Произведения садово-паркового искусства создаются по тем же универсальным приёмам и правилам, единым для всех видов искусства. Но чтобы творить в области ландшафтного искусства, необходимы дополнительно естественнонаучные знания для понимания этого мира, так как сценарий пишет сама природа. Нужны не просто метапредметные знания в области ботаники и других естественных наук, а понимание того, что они являются в совокупности законами природы этого мира, «...явления жизни и явления мёртвой природы, взятые с геологической, то есть планетарной точки зрения, являются проявлениями единого процесса», - констатировал Вернадский [2]. Если внимательно рассмотреть творчество российских зодчих на рубеже XIX-XX вв., то можно заметить подобное восприятие этого мира. «В эпоху модерна мастера архитектуры умело использовали как традиционные приёмы, так и новаторские. Даже на примерах курсовых и дипломных работ студентов архитектурно-строительных специальностей можно видеть проекты с зимними садами... Здесь важно отметить, что опыт подобного проектирования приобретается уже на уровне учебных заданий, в процессе постижения специальности» [3]. В зимних садах эпохи модерна присутствует гармоничное взаимодействие всех элементов. Это и планировка самого зимнего сада, и замечательные ремесленные изделия, и произведения прикладного искусства, и садовая скульптура, и ассортимент зелёных насаждений, и гармоничное соответствие стилю архитектуры. Всё это в совокупности является основой эстетики взаимодействия предметного мира и живой природы. Русская живопись сохранила нам изображения замечательных ремесленных изделий и произведений декоративно-прикладного искусства, специально предназначенных для создания зимних садов. Это цветочные горшки, кадки, кашпо, а порой лейки, секаторы и т.д. Они встречаются и в натюрмортах, и в портретах владельцев оранжерей и зимних садов. Также предметный мир зимнего сада можно увидеть в домах-музеях и усадебных ансамблях. Это разнообразная, специально изготовленная мебель, подставки, этажерки, боскетные ящики,

светильники, печи для обогрева, камины, фонтаны, скульптуры и т.д. Для их изготовления, как и сегодня, использовались различные материалы: керамика, металл, дерево, мрамор и т.д. Для декоративной отделки жардиньер, кашпо, боскетных ящиков, фонтанов и других предметов порой использовались дорогие материалы: позолота, бронза, серебро, смальтовая и каменная мозаика. В собрании музея подмосковной усадьбы Архангельское сохранился стол-жардиньер, сложное декоративное сооружение соединяет аквариум, клетку для птиц и подставку под растения, нижняя часть украшена живописными вставками, опоры - разными фигурами грифонов. Аналогично знаменитые часы «Павлин», которые являются экспонатом Государственного Эрмитажа, первоначально украшали зимний сад Таврического дворца.

Взаимосвязь человека и природы, изначальная и вечная, с течением времени меняла своё содержание и формы. С уходом эпохи модерна изменялся и облик предметного мира зимнего сада. Замечательные ремесленные изделия и произведения прикладного искусства уступили место новым технологиям и синтетическим материалам [4]. Это изменило возможности использования и расширило функции зимних садов. Предметный мир зимнего сада встроился в конструкцию зданий и сооружений, а современные материалы и технологии позволяют поддерживать жизнь растений в крупных мегаполисах, далеко от места их естественного произрастания. Например, жилой небоскрёб Life Reef («Риф жизни») в Гвадалахаре архитектор Жак-Мари Массо спроектировал так, что в каждой квартире разбит сад, и у её обитателей есть собственный живой «риф». В настоящее время современные технологии и конструкции зданий позволяют располагать растения не только в устройстве зимних садов, а вкраплять их практически в любые интерьеры и использовать как декоративно-отделочный материал, моделировать из цветов и растений вертикальные живые поверхности.

Человеческий разум в большей степени формируется под влиянием процессов, происходящим в природе. Внимательное и бережное отношение к природе и понимание как законов формообразования в искусстве, так и законов, объединяющих весь мир в единое материальное целое, должно лежать в основе подготовки архитекторов и дизайнеров в новом информационном состоянии [5]. Поэтому нужна новая дисциплина, в которой эти знания даны в сжатом, но не в кратком виде на «понятном» им языке. Краткость предполагает сокращение, выбрасывание чего-то, может быть и существенного. Сжатость сжимает без потерь, отсекая то, что мешает сосредоточиться на смыслах. Цель краткости - уменьшение объёма. Цель сжатости - чистота сути. Методическая архитектура новой дисциплины должна быть наиболее согласована с психолого-генетическими законами и формами развития интеллекта с образным мышлением. Преподавательская практика показывает, что почти все студенты архитектурных и дизайнерских специальностей - визуалы, то есть в основном получают информацию с помощью зрения. Таким образом, уместно организовать учебный процесс по принципу

Аристотелевской Перипаты. Нужна новая организация образовательной дизайн-среды, то есть создание биотопов в искусственном микроклимате, имитирующем огромное разнообразие жизни на планете Земля. Эффективность проведения занятий в подобных аудиториях подтвердилась на практике при посещении студентами кафедры «Дизайн проектирования и изобразительных искусств» ННГАСУ оранжереи ботанического сада ННГУ им. Н.И. Лобачевского. Перемещаясь по территории с искусственным микроклиматом, они попадали в зоны, имитирующие пустыню, тропики, субтропики и так далее. Студенты ощущали, что изменяется освещение, температура и влажность воздуха, появляются различные запахи, осторожно прикасаясь к растениям чувствовали жёсткие, колючие листья растений пустыни и нежные вайи папоротников тропического леса, замечали, как и почему меняется ассортимент растений. Сразу и наглядно было показано - насколько зависит облик растений от экологических параметров интерьера. Будущие дизайнеры получали не просто информацию, а знания, то что сопровождается чувством узнавания, понимания и что они могут применить. Это позволило грамотно и уверенно будущим дизайнерам работать с таким сложным элементом интерьера, как живые растения, а флора универсальна. Она позволяет менять язык архитектурных форм и приёмов. Зелёные покровы — метафора живой жизни в архитектуре. Как элемент они подходят к любому проекту. Сейчас можно не только разбивать зимние сады, но моделировать из цветов и растений вертикальные живые поверхности, сопоставляя в архитектуре буйные заросли, бетон и стеклянную поверхность, в которой отражается природа. Здания и интерьеры с живым зелёным оформлением и покровом уникальны тем, что они постоянно меняются, оставаясь при этом вечно молодыми и новыми. Соприкасаясь с живой природой, намного легче понять законы естествознания и расставить приоритеты в сохранении условий жизни человека на планете Земля. Например, самый жизненно важный элемент атмосферы — кислород имеет полностью биогенное происхождение.

Список литературы

1. Парки. Сады / вед. ред. Е. Ананьева; отв. ред. Т. Евсеева. — М.: Аванта+, 2004. — 183 с.: ил.

2. *Вернадский, В. И.* // Успехи современной биологии. — 1944. — № 18. Вып. 2. — С. 113-120.

3. *Веселова, С. С.* Искусство озеленения интерьеров и создания зимних садов: от Древней Руси до эпохи модерна / С. С. Веселова. — М.: Фитон+, 2012. — 240 с.: ил.

4. *Гущина, Н. В.* Ландшафтная архитектура как форма организации обучения в сфере экологического воспитания архитекторов и дизайнеров / Н. В. Гущина // Великие реки'2014: 16-й Международный научно-промышленный форум. Т. 2. — Н. Новгород: ННГАСУ, 2014. — С. 95-98.

5. *Гущина, Н. В.* Методы ландшафтной архитектуры в организации дизайн-среды образовательных учреждений / Н. В. Гущина // Великие реки' 2015: труды научного конгресса международного научно-промышленного форума. Т. 2. — Н. Новгород: ННГАСУ, 2015. — С. 135-137.

УДК
069.013"1898/1958"
Russkij muzej
О. А. Туминская
Санкт-Петербург, Россия
Государственный
Русский музей

Изменение экспозиционного пространства Русского музея (1898–1958)

Интересным, но малоизученным представляется затронутая в статье тема развития и эволюционирования экспозиционного пространства Русского музея в зависимости от поставленных задач. 1898 г. — открытие Русского музея б. императора Александра III; 1918 г. — изменение статуса музея, в связи с чем происходит переориентация просветительской работы; 1928 г. — создание Бюро просветительской службы, 1938 г. — произведена реэкспозиция музея и открыта экспозиция советского искусства; 1958 г. — документальное учреждение Лектория. Эти даты проливают свет на изменение характера работы с посетителями в зависимости от открытия новых или перестройки прежних экспозиций. Основная задача, решаемая в статье, — предъявление зрителю выставочного интерьера в русле заданной временем типологии экскурсии.

Ключевые слова: экспозиция, просветительская работа, типы экскурсий, типы оформление выставок

Olga A. Tuminskaya
Saint-Petersburg, Russia
State Russian museum

Change the exhibition space of Russian museum (1898–1958)

Interesting, but little studied, is the topic of development and evolution of the exposition space of the Russian Museum, discussed in the article, depending on the tasks assigned. 1898 — the opening of the Russian Museum b. Emperor Alexander III, 1918 — the change in the status of the museum, in connection with which there is

a reorientation of educational work; 1928 — the creation of the Bureau of the enlightenment service, in 1938 — the museum was reexposed and an exposition of Soviet art was opened; 1958 — documentary institution Lecture. These dates shed light on the change in the nature of the work with visitors, depending on the opening of new ones or the restructuring of former expositions. The main task, solved in the article, is presentation of the exhibition interior in the course of a given excursion typology.

Keywords: exposition, educational work, types of excursions, types design of exhibitions

В феврале 1917 г. уходит в отставку Августейший управляющий Русского музея Императора Александра III великий князь Георгий Михайлович и на его место назначается комиссар Временного правительства М. В. Челноков. Руководство комиссара было номинальным, музей сохранял автономию. Власть в музее осуществлял Исполнительный комитет. В 1918 г. на пост комиссара Русского музея Наркомпроса РСФСР был назначен Н. Н. Пунин.

В 1918 г. Русский музей из императорского стал народным. Изменение статуса музея повлияло и на специфику его работы. Кардинально претерпели изменения задачи экскурсионного обслуживания из-за качественной смены состава зрительской публики. Началась «всеобщая ликвидация музейной безграмотности». Следует указать, что необходимость просветительской работы во вновь созданном музее встала сразу же после его открытия. Методы пропаганды изобразительного наследия, демонстрируемого в залах Музея Императора Александра III, обозначились в первые годы его открытия. Это «объяснения», «экскурсии» и «образовательные экскурсии», т. е. консультации, экскурсии и лекции. В дальнейшем эти направления работы со зрителями лишь конкретизировались, принципиально не меняя своей идейно-гуманистической направленности.

К 1919 г. приезжих зрителей стало меньше и несколько изменился видовой состав посетителей: отошли заявки от епархиальных духовных и Реальных училищ и вошло в практику повседневной работы экскурсоводов общение с воспитанниками Трудовых школ, курсантов курсов Командного Состава Флота, детских колоний, Советских школ, основанных на базе гимназий. Эти сведения были получены в результате анализа журналов посещений, которые велись на протяжении 1898–1920-х гг. Журналы находятся в Рукописном отделе Ведомственного Архива Русского музея [2, л. 51–57].

Пропаганда искусства в музее — это не только отдача накопленных ценностей, раздача их «страждущим» искусства. Это общение музея с тем, что в мире самое живое, — с человеком. Очень важно, какими глазами посетители художественных музеев смотрят на их богатства. Это должны быть глаза не любопытствующие, а глаза знающие. Наверное, исходя из

этого, можно сформулировать основную цель существования музея, — помочь людям вступить в мир искусства не как его пассивный наблюдатель, а как его полноправный участник.

История Эрмитажного Лектория началась в конце 20-х гг. XX в., когда в музее была развернута широкая просветительская работа. Сотрудники музея не прекращали читать лекции и во время Великой отечественной войны. На протяжении долгого времени для многих слушателей Лекторий был подлинным окном в мировую культуру. Повышает мировую значимость Эрмитажа и его просветительская работа. Ежегодно более 3-х с половиной миллионов посетителей музея знакомятся с высокими достижениями духовной культуры человечества, получая радость от общения с творениями мастеров прошлого. Занятия для детей, экскурсии для взрослых, группы для иностранцев, лекции, читаемые в лекториях музея, на предприятиях Санкт-Петербурга, в других городах и даже странах, помогают людям приобщиться к миру прекрасного.

Из архивных документов узнаем, что «Государственный Эрмитаж и Музей Революции открывают ко дню работницы Детскую Комнату, где посетители на время своего пребывания в Музеях, могут оставлять детей в возрасте от 1 до 3-х лет. Организация комнаты проводится как опыт, который должен лечь в основу предполагаемой в будущем организации детской комнаты в самом широком масштабе с привлечением детей других возрастов» [1, л. 9].

Перевод этикеток с французского на русский язык подо всеми памятниками Эрмитажа занял некоторое время. В результате появилась часть зрителей, самостоятельно ориентирующихся в Эрмитаже. Знаниями они вооружились благодаря изучению путеводителей и сопоставлении текстовой информации с музейными предметами в реальном пространстве. Самостоятельный зрительский «всеобуч» стал отправной точкой для создания курсов Любителей искусства.

История Лектория Русского музея начинается с 1935 г. и продолжается оформлением документации на открытие Отдела музейной и внемузейной пропаганды в 1956–1958 гг.

В 20-е гг. XX в. новой рекомендацией стали бумажные экспозиции. Обилие плакатов, стендов, этикеток затмевало сами экспонаты. Да и к экспонатам стали относить копии и макеты. В 1930-е гг. в результате осмотров музеев с точки зрения идеологической информации такие экспозиции стали сходить на «нет». Вместе с необычным посылом для зрителей была предоставлена уникальная возможность самостоятельного рассматривания произведений искусства. Уделяя больше внимания «одиночному посетителю», музеи стали открывать различного рода читальни, комнаты отдыха для посетителей, бюро индивидуальных консультаций. Так, в садовом вестибюле Русского музея в 1930-е гг. была создана экспозиция-читальня. Превалировал самостоятельный проход-обучение.

В 1938 г. открыта экспозиция советского искусства и в объем «обзорной» экскурсии должна была войти информация о достижениях художников современного указанному году времени.

Русский музей по праву может считаться первопроходцем в обновлении лекционно-популяризаторской деятельности в 1960 – 1970-е гг., оформляя в этой области поиски и устремления других музеев страны. На многих конференциях и совещаниях того времени рассматривались вопросы эстетического воспитания, обсуждались исследования в области художественного восприятия и новые формы работы, анализировались проблемы контактов смежных наук (педагогики, социологии, психологии) [3].

Формирование музейной экскурсии и выделение ее в основную форму работы с аудиторией было достаточно сложным и длительным процессом. В научный оборот понятие «экскурсия» вошло в XIX в. и закрепилось в образовательной среде преимущественно в связи с реализацией принципа наглядности в обучении. Экскурсия как форма учебно-воспитательного процесса была закреплена еще в «Школьном уставе», принятом в России в 1804 г., в котором указывалось на необходимость прогулок на природу, в ремесленные мастерские и т. п., и с тех пор она активно использовалась в отечественной школе как одна из самых демократичных форм обучения, помогающих обретению новых знаний и впечатлений.

Музейная экскурсия всегда привязана к специально организованному пространству — к музейным помещениям и территории. В ней сочетается показ предметов с рассказом о них. Зрительные впечатления формируются за счет возможности осмотреть предмет с разных точек зрения, с различных расстояний, в процессе перемещения по музейному помещению. Рассказ экскурсовода включает увиденные предметы в более широкий информационный контекст, передаваемый вербально. В свою очередь, вербальная информация усиливается за счет формирования особого предметного образа тех феноменов, которым посвящена экскурсия [6, с. 219–221].

Усилению воздействия материалов экспозиции способствует и коллективный характер экскурсии, порождающий общность переживаний, дающий возможность обменяться мнениями об увиденном и услышанном. Экскурсии все чаще рассматривают как особый вид коммуникации, предмет которого — ценности истории, культуры, природы, имеющие значимость для всех участников экскурсии — экскурсантов и экскурсовода.

Целая плеяда петербургских ученых работает над улучшением музейно-педагогического климата на современном этапе. Ставятся вопросы более тесного взаимодействия музеев художественного профиля с союзом учителей петербургских школ, исконно заинтересованных в расширении именно эстетических знаний подрастающего поколения [7, с. 30–37]. В тоже время изучаются проблемы общего музееведения, результатом которого становится включение педагогических сил школьного звена в сотрудничество с

профессорско-преподавательским составом петербургских вузов [4; 5]. Выступление на конференции «Дизайн и художественное творчество: теория, методика, практика» (2016 г.) в секции «Актуальные вопросы изобразительного искусства и художественного творчества и их преподавания».

«Технологическая методология музееведения представляет собой набор процедур, обеспечивающих получение материала и его обработку в процессе музейного документирования и музейной коммуникации. Это тоже методология, но методология своеобразная, ею не исчерпывается круг методологических проблем науки, напротив, она скорее ориентирована на практическую деятельность в музее, этот уровень связан с техникой музейной работы», — пишет О. С. Сапанжа [4, с. 337]. Техника музейной работы подразумевает и экскурсионную деятельность, но организованную таким способом, чтобы она предоставлялась посетителю как технология, т. е. как продукт «высшей пробы». Это должна быть система экскурсий, связанных с темами школьного обучения, затрагивающая волнующие современного зрителя темы, но всегда имеющие выход в сверхзадачу, побуждать зрителя к размышлению, создавать условия для его саморазвития. Пространство художественного музея должно представляться своеобразной лабораторией гуманитарных знаний, местом для получения духовного импульса, площадкой для диалога. Экскурсовод, музейный педагог лишь проводник знаний. Роль школьного учителя заключается в подтверждении полученных знаний, в повторении пройденного на экскурсии материала. Однако, множество учителей-практиков не довольствуются ролью пассивных проверяющих, они вовлечены в процесс духовного роста ребенка не меньше, чем их родители и музейные педагоги. Именно поэтому стойкая убежденность в единстве целей и методов приводит к союзу учителей и музейных педагогов. Так, автор статьи на протяжении нескольких лет приводит детей своего класса на ежемесячные цикловые занятия в классы эстетического воспитания ГРМ. Общность методических приемов (эмоциональность рассказа, основанная на профессиональном знании своего предмета) позволяют достичь положительных результатов — учащиеся не только испытывают желание посещать художественные экспозиции Санкт-Петербурга или других городов, но и научаются мыслить об искусстве.

1922 г. — первая хронологически выверенная экспозиция Русского музея, принадлежащая авторству хранителю Русского музея П. И. Нерадовскому. Переход от выставки «по коллекциям» к исторической экспозиции сформировал новые подходы в экскурсии — историко-искусствоведческий, монографический и тематический. Появилась возможность сравнительного анализа произведений одной эпохи, следовательно, возникает проблемно-стилистический анализ художественных памятников.

Поставив вопрос о такой форме дополнения преподавания эстетических дисциплин в начальной школе, как посещение музея в виде цикловых

занятий, автор статьи констатирует прямую зависимость целей и задач экспозиции от экскурсионной методики и наоборот, форма экскурсионной демонстрации выстраивается в зависимости от организации выставочного пространства. Роль оформления выставок (дизайна экспозиций) очень важна.

Список литературы

1. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 920. [По оборудованию Детской комнаты. 04.02–05.10.1929 г.]. 29 л.

2. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 482. [Журналы посещений музея императора Александра III. 1912 г.]. 60 л.

3. *Лазуко, А. К.* От именного указа императора до сегодняшнего дня: (просветительская деятельность в Русском музее). URL: http://refdb.ru/look/2800345.html (дата обращения: 29.02.2016).

4. *Сапанажа, О. С.* Технология и методология в современном музееведении: к вопросу о методе науки / О. С. Сапанжа // Известия РГПУ им. Герцена. — 2009. — № 117. — С. 335–340.

5. *Сапанжа, О. С.* Методология теоретического музееведения: монография / О. С. Сапанжа. — СПб.: РГПУ, 2008. — 115 с.

6. *Туминская, О. А.* Из опыта работы сектора эстетического воспитания в научно-просветительской структуре Русского музея / О. А. Туминская // Музей и образование в новом социокультурном измерении: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. — СПб.: ГРМ, 2010. — С. 217–221.

7. *Шляхтина, Л. М.* Детский музей в глобальном мире / Л. М. Шляхтина // Воспитание патриотизма, гражданственности и политической культуры средствами музейной коммуникации: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф.: (к 10-летию Детского исторического музея), 12 – 14 апреля 2004 г. — СПб., 2004. — С. 30–37.

УДК 745.522(4)"653"
Е. А. Карпова
Москва, Россия
Российский государственный
университет
имени А. Н. Косыгина

Ковер из Байе как прототип произведений шпалерного ткачества в убранстве западноевропейского средневекового интерьера

Ковер из Байе — это уникальный образец нормандского искусства периода Средневековья. Ковер из Байе фактически является многометровой вышивкой, но напрямую связан с возникновением и развитием шпалерного ткачества в Западной Европе. Выбор темы и сюжета, подобная композиционная структура, характер и стилистика изображений стали в дальнейшем широко применяться при создании шпалер, которые в средние века были важным компонентом убранства интерьера.

Ключевые слова: средние века, убранство интерьера, декоративное искусство, шпалера, ткачество, вышивка.

Elena A. Karpova
Moscow, Russia
Russian state university
of A. N. Kosygin

The Bayeux tapestry as a prototype of the works of tapestry weaving in the decoration of the West European medieval interior

The Bayeux tapestry is a unique example of Norman art of the middle Ages. The Bayeux tapestry is actually a multi-meter embroidery, but is directly related to the emergence and development of tapestry weaving in Western Europe. The choice of theme and plot, such a compositional structure, character and style of images were later widely used in the creation of tapestries, which in the middle ages were an important component of interior decoration.

Keywords: middle ages, interior decoration, decorative art, tapestry, weaving, embroidery

Эпоха европейского средневековья оставила нам великолепные произведения искусств. Одно из них — так называемый Ковер из Байе (Франция), на котором изображено подлинное историческое событие — завоевание Англии норманнами под предводительством Вильгельма-Завоевателя (или Гийома-Завоевателя во французской транскрипции). Время создания ковра датируется второй половиной XI века. Несмотря на то, что его принято называть ковром, фактически это вышивка шерстяными нитями на восьми узких льняных полотнищах. Она служила для декорирования интерьера собора, по периметру которого в праздничные дни развешивалась в нефах. Размеры ковра 70 метров в длину и около 50 см в высоту. При вышивании использовалась пряжа восьми цветов. Предположительно в XVIII веке весь ковер был продублирован более новой льняной тканью. За 900 лет существования вышивка почти не выцвела и имеет минимальные утраты. Так сцены отступления английских войск считаются довольно грубой подделкой и, вероятно, отсутствует часть финальных фрагментов. Представляет интерес история самого ковра. Впервые в описи он упоминается в 1563г., из этих записей следовало, что он находился в соборе города Байе на протяжении 400 лет. В 1724 г. был обнаружен рисунок, который посчитали изображением фрагмента каменного или деревянного фриза. Сначала пытались найти архитектурное сооружение с таким декором, но затем выяснилось, что это рисунок ковра. С 1750 г. ковер начали изучать англичане. Во время Великой французской революции он находился в хранилище. Но в 1803 г. по приказу Наполеона ковер из Байе стал собственностью гражданских властей и был доставлен в Национальный музей, чтобы служить идеологическим обоснованием планов императора по вторжению в Англию. Позже ковер вернули городу Байе. В честь победы над Германией в 1945 г. он выставлялся в Лувре. После реставрации ковер находится в «Центре Вильгельма Завоевателя» в Байе.

На сегодняшний день существует две версии создания ковра. Вероятнее всего, его заказчиком стал Одо, епископ города Байе, брат по матери Вильгельма Завоевателя. Поскольку ковер предназначался для украшения интерьера городского кафедрального собора, возможно, он создавался в процессе его строительства. На ковре в некоторых сценах изображен сам Одо и его приближенные. Если ковер действительно был вышит по заказу епископа, то изготовить его могли монахи-англичане из монастыря Святого Августина в городе Кентербери, так как епископские земли находились в английском графстве Кент. Подтверждением этой версии служат использованные при изготовлении ковра нити, окрашенные красителями, распространенными именно в Англии. Не исключено также, что автором композиции и рисунка ковра из Байе вполне мог быть участник событий норманнского завоевания, знаток тонкостей военного дела. Центрами учености в романский период являлись монастыри. Не вызывает сомнений, что создатели ковра были людьми образованными, знакомыми с науками (например, с астрономией: в

верхней полосе ковра есть изображение кометы Галлея, которая наблюдалась на небе в XI в.) и с античным литературным наследием (в нижней части ковра есть сцены из басен Эзопа). Характер написания поясняющих надписей так же подтверждает версию изготовления ковра англичанами.

В XVIII в. распространилась и просуществовала довольно долгое время версия-предание о том, что ковер вышит вышивальщицами и придворными дамами по воле королевы Матильды, в знак почтения к своему супругу Вильгельму Завоевателю. Согласно этой романтической версии, «каждая из благородных дам вышивала на ковре свою историю, у каждой из них на войне побывал возлюбленный, муж, отец, брат» [5, с. 203] Поэтому в некоторых источниках ковер из Байе упоминается как ковер королевы Матильды.

В XI в. шпалерное ткачество в Западной Европе только начинает формироваться. Именно к данному периоду относятся первые, дошедшие до нас произведения в этой технике. В то время как вышивки в виде различных занавесей, покрывал существовали в убранстве культовых и светских интерьеров гораздо раньше и были довольно распространены. Популярностью пользовались религиозные и исторические сюжеты по заказу церкви и светских персон. Вышитые ковры стилистически близки книжной миниатюре и фресковым росписям романского периода. Подобная взаимосвязь объясняется быстрым распространением каролингских, оттоновских и византийских рукописных манускриптов, повлиявших на искусство Германии и Франции, и попавших через центральную Европу в Англию. Создатели вышитых ковров часто копировали композиции и мотивы книжных миниатюр [3, с. 406]. Изображения на них отличаются монументальными качествами, отсутствием перспективы, уплощенностью форм, декоративностью и условностью в трактовке фигур, ограничением цветовой палитры, располагались они по ковровому принципу заполнения всей поверхности [4, с. 10]. Всеми вышеперечисленными качествами обладали и первые шпалеры, для которых образцами тоже являлись как рукописные манускрипты, стенопись, так и вышитые ковры, в частности, ковер из Байе.

Композиционная структура ковра из Байе подчинена его сильно вытянутым по горизонтали пропорциям. По всей длине он разделен на три полосы. В центральной, наиболее широкой, расположен основной сюжет. Он строится как череда идущих друг за другом сцен. Всего сцен 58. Действие разворачивается в хронологической последовательности, начиная с событий 1064 года, предшествующих конфликту между норманнами и англичанами и заканчивая кульминационным моментом — битвой при Гастингсе и гибелью английского короля Гарольда. Помимо реальных исторических персонажей на ковре есть несколько мифических фигур. Каждая сцена на центральной полосе имеет свое пояснение на латыни. Над головами главных действующих лиц написаны их имена. В дальнейшем включение в композиционную

схему надписей, содержащих поясняющий, назидательный или аллегорический смысл стало характерной особенностью многих шпалер. На французских стенных коврах надписи, как правило, располагались над головами персонажей, шли блоками в верхней или нижней части композиции. Отличительной чертой немецких шпалер являлись надписи на узких извивающихся лентах-бандеролях.

Использование форм архитектурных конструкций и архитектурного декора дополняет композицию ковра из Байе. Следует отметить, что ковер является основным источником информации об оборонительных укреплениях некоторых областей и городов: Бретани, Байе и Гастингса. Изображение конкретных культовых построек и фортификационных сооружений не только служит документальным подтверждением происходящих событий, но и выполняет определенные функции в композиционной структуре. С одной стороны, архитектурные деталей становятся интересным декоративным мотивом. С другой стороны, постройки помогают акцентировать отдельные эпизоды, выделяя участников действия. В дальнейшем подобный прием будет часто использоваться в средневековых шпалерах. Например, в цикле из семи шпалер "Анжерский Апокалипсис" французского мастера Никола Батайля (ок. 1380 г.), фигура Иоанна-Богослова отделяется от происходящего на ковре тем, что находится в архитектурном обрамлении. Следует учитывать, что законы перспективы и правила пропорционирования не соблюдались, поэтому люди могли быть одного роста с постройками. Фризовая композиция ковра из Байе чисто зрительно требует остановок, вертикальных ритмов в противовес непрерывному горизонтальному движению. Наиболее подходящим элементом для таких визуальных пауз служат декоративно решенные вертикальные башни. Кроме того, в некоторых местах они отделяют одну сцену от другой. В одном месте на ковре роль такого разделителя играют развернутые вертикально фигуры трех коней. Помимо башен и животных, еще одним важным ритмическим элементом на всем протяжении ковра становятся деревья, по своей трактовке явно заимствованные из рукописей. Их изображение условно, стилизованно, носит орнаментальный характер. Но уже на готических шпалерах мы видим все многообразие растительного мира. В XV веке на коврах-мильфлерах растения приобретают узнаваемые реалистические черты. Верхняя и нижняя узкие полосы отделены от середины непрерывными линиями. Они выполняют функцию каймы, подчеркивая ковровый характер композиции произведения. В них между наклонными цветными полосами помещаются попарно расположенные изображения зверей и птиц, стилизованные растительные элементы и орнаментальные мотивы. Кроме того, в нижней полосе есть бытовые зарисовки и уже упомянутые ранее сцены из басен Эзопа. Когда на основном поле ковра разворачивается сражение при Гастингсе, чтобы подчеркнуть всю важность и размах события, со-

здатели ковра выносят отдельных персонажей в нижнюю полосу. В ней появляются фигурки лучников, тела убитых воинов, мародёры, снимающие с них оружие и одежду.

На ковре вышито в общей сложности 626 человеческих фигур, 202 лошади, 55 собак, 505 других различных животных, 41 корабль, 37 домов и 49 деревьев. Благодаря такому обилию информации, которую содержит ковёр из Байе, он представляет несомненный интерес для анализа и изучения, несмотря на условность трактовки изображений и ограниченные технические возможности данной вышивки (например, небольшая палитра цветов). Он даёт развернутое представление обо всех аспектах жизни в XI веке: о придворных церемониях, рыцарских традициях, о быте того времени. Благодаря вышивке можно составить представление о ведении войны во времена раннего средневековья, о видах вооружений воинов, о кораблестроении в тот исторический период. Подобную столь масштабную многофигурную батальную композицию мы можем увидеть позднее, уже в XV веке. Это серия из четырех шпалер «История Цезаря» (вытканы в 1465-70 гг. в Турне, находятся в историческом музее г.Берна, Швейцария).

Ковер из Байе интересен не только как исторический документ, зафиксировавший с почти документальной точностью всю хронологию событий развития политического конфликта и захвата Англии норманнами, не только дает представление об укладе жизни населения в романский период. Он сам является памятником материальной культуры той эпохи. Значение ковра из Байе также заключается в том, что он считается прототипом для первых средневековых шпалер. В его композиционном построении заложены все основные черты, которые в дальнейшем будут характерны для композиций шпалер: фризовое расположение сюжета, развитие событий в хронологической последовательности, разномасштабность фигур в зависимости от их значимости; отделение эпизодов друг о друга при помощи архитектурных деталей и деревьев; использование орнамента из стилизованных флоральных форм; включение текста — это и надписи, поясняющие события, и имена главных героев над их головами. Ковер из Байе стал важной вехой в развитии художественного текстиля.

Список литературы

1. *Мак-Коркодейл, Ч.* Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл. — М.: Искусство, 1990. — 247 с.: ил.

2. *Нессельштраус, Ц. Г.* Искусство раннего средневековья / Ц. Г. Нессельштраус. — СПб.: Азбука, 2000. — 384 с.: ил.

3. Романское искусство: архитектура, скульптура, живопись / ред. Р. Томан. — Кёльн: Konemann, 2001. — 481 с.: ил.

4. *Савицкая, В. И.* Превращения шпалеры / В. И. Савицкая. — М.: Галарт, 1995. — 136 с.: ил.

5. Candee, H. The tapestry book / H. Candee. — New York: Tudor Publishing Co, 1935. — 427 p.: ill.
6. Гобелен Байе. URL: http://kraeved1147.ru/bayeux-tapestry/ (дата обращения: 12. 06. 2018).

УДК 72.036
П. С. Ануфриева,
Е. Ю. Лобанов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Функционализм и органическая архитектура: опыт сравнения на примерах проектов Ле Корбюзье и Фрэнка Ллойда Райта

В статье сравниваются два архитектурных направления: функционализм и органическая архитектура. Статья знакомит с проектными методами двух архитекторов, основоположников этих направлений - Ле Корбюзье и Фрэнка Ллойда Райта. Рассмотрены примеры архитектурных построек и интерьеров каждого архитектора, сформулированы основные характеристики дизайнерских подходов.

Ключевые слова: геометрическая форма, материал, функционализм, пропорция, пространство, ландшафт, органическая архитектура, интерьер.

Polina S. Anufrieva,
Evgeniy Yu. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Functionalism and Organic Architecture: A Comparison Experience on Examples of Projects by Le Corbusier and Frank Lloyd Wright

The article compares two architectural trends: functionalism and organic architecture. The article introduces the design methods of two architects, the founders of these areas - Le Corbusier and Frank Lloyd Wright. Examples of architectural constructions and interiors of each architect are considered, basic characteristics of design approaches are formulated.

Keywords: geometric form, material, functionalism, proportion, space, landscape, organic architecture, interior.

На протяжении всей истории архитектуры существуют две разные тенденции: одна, развивающаяся в сторону рационального, другая — в сторону эмоционального и органического восприятия окружающей среды. С начала цивилизации имелись города, которые планировались по правильно разработанной схеме, и другие, которые разрастались органически, подобно деревьям. Разница между органическим и геометрическим восприятием существует даже в современной живописи.

Ле Корбюзье выступал за геометрическое восприятие в архитектуре и пропагандировал метод - функционализм.

Проектный метод на примере функционализма Ле Корбюзье.

Ле Корбюзье вывел «Пять отправных точек архитектуры»:

-столбы-опоры. Дом приподнимается над землей на железобетонных столбах-опорах, при этом освобождается место под жилыми помещениями — для сада или стоянки автомобиля;

-плоские крыши-террасы вместо традиционной наклонной крыши с чердаком, на которой можно было бы развести небольшой сад или создать место для отдыха;

-свободная планировка. Поскольку несущие стены заменяются железобетонным каркасом, внутреннее пространство полностью от них освобождается. Вместо капитальных стен - мембраны. Это позволит с гораздо большей эффективностью организовать внутреннее пространство;

-ленточные окна. Каркасная конструкция позволяет сделать окна практически любой величины и конфигурации, в том числе свободно протянуть их лентой вдоль всего фасада, при этом улучшается освещение здания и формируется геометрический рисунок фасада;

-свободный фасад. Опоры устанавливаются вне плоскости фасада, они свободно расположены внутри дома. Фасад выносится вперед от несущей конструкции, теряя несущие свойства, и окна могут тянуться на любую длину без прямого отношения к внутреннему членению здания. Наружные стены могут при этом быть из любого материала — легкого, хрупкого или прозрачного, и принимать любые формы [1].

Вилла Савой. Вилла Савой в Пуасси, Франция, являет собой пример использования этих принципов, а именно: свободная планировка, обеспеченная возможностями каркаса, ленточные окна, не прерывающиеся простенками, контакт с природой, эксплуатируемая плоская кровля [2].

Ле Корбюзье считал, что органичная красота архитектуры и интерьера, как их части, состоит в рациональном преобразовании жилого пространства. Размеры стен, перегородок, высота потолков должны находиться в гармоничном соотношении не только друг с другом, но и со всем зданием, с каждой его частью. Архитектор видел будущее интерьера в создании универсальной жилой среды, ориентированной на современного человека и его потребности. В интерьере можно почувствовать лёгкость, свободу, равновесие, насыщенность воздухом.

В противоположность функционализму, органическая архитектура видит свою задачу в создании зданий и сооружений, раскрывающих свойства природных материалов и органично вписанных в окружающее пространство. Фрэнк Ллойд Райт выступал за органическое восприятие в архитектуре и пропагандировал органическую архитектуру [3].

Проектный метод на примере органической архитектуры Фрэнка Ллойда Райта. Основные принципы органической архитектуры, сформулированные Райтом:

-уменьшать до минимума число необходимых частей здания и число отдельных комнат в доме, образуя замкнутое пространство, подразделенное таким образом, чтобы целиком оно было пронизано воздухом и свободно просматривалось, давая ощущение единства;

-воедино связывать здание с его участком путем придания ему горизонтальной протяженности и подчеркивания плоскостей, параллельных земле, но не занимать зданием лучшей части участка, оставляя эту часть для пользования ею, для функций, связанных с жизнью дома; она является продолжением горизонтальных плоскостей полов дома, выходящих за его пределы;

-не делать комнату коробкой, а дом — другой коробкой, для чего превращать стены в ширмы, ограждающие пространство; ограждающие элементы должны переливаться друг в друга, образуя одно общее ограждение пространства, имеющего минимум подразделений. Пропорции дома должны быть приближены к человеческим, конструктивное решение – с наименьшим расходом объема и наиболее соответствующее примененным материалам, а дом в целом — наиболее подходящим для жизни в нем. Применять прямые линии и обтекаемые формы;

-поместить подвал полностью над землей, превратив его в низкий цоколь для жилой части дома, сделав фундамент в виде низкой каменной платформы;

-все необходимые проемы, ведущие наружу или внутрь, привести в соответствие с человеческими пропорциями и размещать их в схеме всего здания естественно - либо в единичном виде, либо группами. Внутреннее помещение теперь приобретает существенное архитектурное выражение, и не должно быть отверстий, прорезаемых в стенах, подобно дыркам, вырезаемым в стенках коробки. «Дырявить стены — это насилие» [4].

-стремиться к применению одного материала в постройке, исключая комбинирование его с другими; не применять украшений, не вытекающих из природы материала, чтобы здание яснее выражало собою место, в котором живут. Прямые линии и геометрические формы соответствуют работе машины в строительстве, так что и интерьер естественно принимает характер машинного производства.

-отопление, освещение, водоснабжение вместе со строительными конструкциями должны органично соединяться и стать составной частью самого здания. Развитие идеала органической архитектуры проявляется также и в элементах оборудования;

-совмещать предметы обстановки с элементами здания как элементы органической архитектуры, делая их едиными со зданием и придавая им простые формы;

-исключить работу декоратора. Если он не привлечет на помощь стили, то уж обязательно будет применять «завитушки и цветочки» [5].

Дом над водопадом. Дом над водопадом находится на юго-западе американского штата Пенсильвания, в лесистой местности, которую называют «Медвежий ручей». Участок находится в скалистой местности. Когда Райт увидел водопад и живописные окрестности «Медвежьего ручья», он захотел создать дом, который бы не просто вписался в окружающий ландшафт, но стал бы буквально естественным его продолжением. При постройке «Дома над водопадом» он хотел сохранить все деревья и не сдвинуть ни одного валуна. Для этого была сделана топографическая съемка с указанием всех растущих деревьев и расположением всех камней, скал и ручьев.

Дом над водопадом олицетворяет собой главные принципы органической архитектуры Райта: прямые линии и обтекаемые формы; комнаты в доме пронизаны воздухом и свободно просматриваются; протяженность по горизонтали и подчеркивание плоскости, параллельной земле; окружающий ландшафт нетронут; все соответствует пропорциям человека [6].

Райт придумал дизайн мебели в доме. Интерьер спроектирован так, чтобы он был продолжением окружающего ландшафта: стены и полы сделаны из местного песчаника; очаг гостиной находится на обнажённом горном основании; каждая спальня имеет собственную террасу; окна открываются наружу. На полу основного уровня есть стеклянный люк, который открывается на лестницу, ведущую вниз к ручью. В отделке интерьера обширно применена обшивка из дерева [7].

В оформлении внутреннего убранства Фрэнк Ллойд Райт соединил искусственные и естественные элементы. Например, там, где стекла окон встречаются с каменной стеной, нет металлического каркаса. Оконные рамы установлены не в рамы, а прямо в каменную кладку, создавая впечатление естественного нахождения в ней оконного стекла. А благодаря широкому остеклению, множеству балконов и панорамных окон, а также «прозрачным ширмам», из любой точки дома открывается вид на окружающую природу [8].

Список литературы

1. *Ле Корбюзье*. Новый дух в архитектуре / Ле Корбюзье. — М.: Strelka Press, 2017. — 120 с.

2. *Коэн, Л.* Ле Корбюзье / Л. Коэн. — М.: Арт-Родник, 2009. — 96 с.: ил.

3. *Ле Корбюзье.* Когда соборы были белыми: путешествие в край нерешительных людей / Ле Корбюзье. — М.: Ад Маргинем, 2018. — 230 с.

4. *Райт, Ф. Л.* Исчезающий город / Ф. Л. Райт. — М.: Strelka Press, 2018. — 103 с.

5. *Прак, Н. Л.* Язык архитектуры: очерки архитектурной теории / Н. Л. Прак. — М.: Дело, 2017. — 288 с.: ил.

6. *Глинтерник, Э. М.* Влияние выставочного пространства на эксподизайн современного искусства (на примере выставки «Образ и Форма») / Э. М. Глинтерник // Дни науки - 2010. URL: http://dninauki.ucoz.ru/publ/katalog_statey/vlijanie_vystavochnogo_prostranstva_na_ehkspodizajn_sovremennogo_iskusstva_na_primere_vystavki/1-1-0-73 (дата обращения: 27.06.18).

7. *Зима, Е.* Что такое органическая архитектура или Дом над водопадом. URL: http://blog.postel-deluxe.ru/eksperty/chto-takoe-organicheskaya-arkhitektura-ili-dom-nad-vodopadom/ (дата обращения: 27.06.18).

8. *Френк Ллойд Райт.* Органическая архитектура. URL: https://stud-files.net/preview/6130771/ (дата обращения: 27.06.18).

УДК 72.036:747
Д. А. Ганова
Е. Ю. Лобанов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Сравнение проектных методов Вальтера Гропиуса и Арата Исодзаки

Статья посвящена творчеству двух архитекторов: Вальтера Гропиуса и Арата Исодзаки. Анализируется их творческий путь, формулируются принципы и методы проектирования. Помимо этого, в статье рассматриваются особенности дизайна интерьера в таких архитектурных направлениях, как постмодернизм, функционализм, интернациональный стиль.
Ключевые слова: Баухаус, функционализм, интернациональный стиль, постмодернизм, методика проектирования.

Dariya A. Ganova
Evgeniy Yu. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
University of industrial
technologies and design

Comparison of the design methods of Walter Gropius and Arata Isozaki

The article is devoted to the work of two architects: Walter Gropius and Arata Isozaki. Their creative way is analyzed, principles and methods of designing are formulated. In addition, the article examines the features of interior design in such architectural directions as postmodernism, functionalism, international style.
Keywords: Bauhaus, functionalism, international style, postmodernism, design methodology.

Функционализм появился в начале прошлого века как один из основных элементов модернизма. Основой концепции функционализма в архитектуре стало создание форм, которые обеспечивали бы наилучшее функционирование объекта. Процессы, ради реализации которых создан объект,

должны получить наиболее удобную и технологичную оболочку. «Форма должна соответствовать функции» - лозунг функционализма.

Анализируя идеологию Вальтера Гропиуса, стоит обратить внимание на его подход в воспитании молодых специалистов. Гропиус считал, что важнее разработать метод, который позволял бы начинающим архитекторам браться за решения архитектурных проблем вне зависимости от обстоятельств. Одной из главных задач в обучении молодых специалистов, по его мнению, было не научить хитростям и тонкостям проектирования, а обучить пониманию окружающей действительности. "Я хочу, чтобы они могли самостоятельно создавать подлинные, оригинальные формы в тех технических, экономических и социальных условиях, в которые попадают" [1].

В основе подготовки стояла не "специальность", а "человек" с его готовностью воспринимать жизнь как единое целое. Такое всеобъемлющее обучение воспитывало бы цельную личность, способную привести к единству самые разные направления человеческой деятельности.

Эти же принципы отразились и в творчестве самого архитектора. Основа творческого метода Гропиуса – это использование в полной мере возможностей современной техники с учетом потребностей человека. "Цель организации хорошего плана: правильное использование ориентации по солнцу; короткие, экономящие время, коммуникации; ясное расчленение отдельных частей организма; возможность вариаций в последовательности пространств при необходимых организационных изменениях" [2].

Одним из выдающихся проектов Вальтера Гропиуса является здание Школы Баухауса в Дессау. При проектировании здания назначение будущих помещений определило его форму. Школа Баухауса в плане образует букву "Г", тем самым делится на три части. Комплекс состоит из коллективных мастерских, мастерских художников, крытого перехода, в котором располагается администрация и архитектурное бюро и сама школа Баухаус. В проекте использовались элементы, которые в последствие стали отражением стиля. Структурой корпуса является стальной каркас. Несущие стальные элементы, кирпичные перегородки и плоская крыша позволили отказаться от усиления углов здания. Остекление и балконы заменили "открытые углы", создав тем самым эффект легкости здания [3].

Внешне все части комплекса сливаются в динамичную композицию за счет баланса горизонтальных и вертикальных элементов, а также, равновесия закрытых зон и прозрачных застекленных поверхностей. В качестве террасы служит плоская кровля.

Новаторский подход был продемонстрирован в корпусе мастерских и лабораторий. Корпус построен по принципу стены-экрана. Внутри здания скрыта железобетонная конструкция, к которой подвешены стеклянные стены за счет консольных выносов. Этот прием был применен для наибольшего освещения помещений.

Ярким примером воплощения концепций Вальтера Гропиуса является дом, построенный для себя и своей семьи в Линкольне, штат Массачусетс. Этот дом стал одним из самых влиятельных произведений архитектуры середины 20 века.

По своему строению, дом является концентратом идей Баухауса. Каждый аспект дома и окружающего его ландшафта был спроектирован с максимальной эффективностью. Большое внимание Гропиус уделил месторасположению дома на участке – оно сохраняет обширный вид на юг, восток и запад. Каменные стены дома окружают зеленый газон в традициях Новой Англии и фруктовые сад, расширяющийся на юге у террасы. Терраса расположена таким образом, что разделяет участок вокруг дома на несколько зон, соответствующих комнатам дома.

Конструкция дома состоит из традиционного деревянного каркаса стоек и балок. Обшивка отвечает практической функции в качестве галереи. Дом состоит из гостиной со свободной планировкой, столовой, кухней, кабинетом, швейной комнаты, трех спален и четырех ванных комнат. Отличительной особенностью дома является плоская крыша. Она спроектирована с легким уклоном в центре для стока воды. Планировка дома на уровне земли представляет собой геометрическую проекцию пространственной идеи Гропиуса как организационный план перемещений внутри дома. Результатом этого плана являются фасады. Дом был спроектирован в два уровня: первый – публичный, второй предназначен для приватной жизни. Свободное функциональное расположение последовательности комнат четкое разделение жилой, спальной и хозяйственной зон, правильное использование участка, особое внимание уделено инсоляции. Спальни расположены с восточной стороны, в жилых комнатах юго-западный свет, северная сторона отдана для кухни, ванных комнат, кладовых и лестниц. На втором этаже создано автономное пространство для дочери. Спальня связана с внутренним двором открытой винтовой лестницей [4].

В архитектуре дома удачно соединились как традиционные материалы Новой Англии – вертикальная вагонка в отделке комнат, пробковое покрытие пола комнат, кирпич и валуны, так и новейшие материалы того времени –стеклянные блоки, акустическая штукатурка из пористого материала, хромированные перила. Так же к дому прилегает терраса американского типа с оригинальной обшивкой – расположение досок не горизонтальное, как обычно, а вертикальное.

Дом задуман как часть органичного ландшафта, где Гропиус использовал внутреннее и внешнее пространство для акцентирования отношений между конструкцией дома и участком.

Сам Гропиус говорил, что этот дом является апогеем его собственной концепции, он стал результатом слияния современного подхода и тра-

диционных, характерных черт архитектуры Новой Англии: «Такой дом я никогда бы не построил в Европе с ее совершенно другим климатическим, техническим и психологическим фоном».

Многие причисляют Вальтера Гропиуса к основоположникам "функционализма", "интернационального стиля", "стиля Баухаус", хотя сам он всегда был против подобной классификации движений. "Я чувствую себя так, как будто весь оклеен ярлыками – быть может, до полной неузнаваемости. Определениям вроде "стиль Баухауса", "интернациональный стиль", "функциональный стиль" практически удалось скрыть таящееся во всем этом человеческое начало, и потому мне так хочется произвести несколько трещин в оболочке, которой облепили меня некомпетентные люди".

В середине XX в. в одном из крупнейших архитектурных центров – Японии – происходят попытки создания нового подхода в архитектуре. Его основой является подчинение простейшей единице зданий и городов, благодаря ее повторению на всех уровнях всех структур. И хотя метаболизм проявил себя не так ярко в архитектурных постройках, для градостроительства он и сегодня остается актуален.

Ведущие архитекторы стремились к идее об объединении конструктивистской западной базы с традиционным японским восприятием пространства. На этом фоне выделяется творчество Арата Исодзаки, изначально близкого к метаболистическому направлению, но в последствие пришедшего к постмодернизму [5].

Одним из ранних архитектурных проектов отражающим идеи метаболизма является нереализованный проект "Город в воздухе". Проект выражает общую концепцию нового города, направленную на решение таких глобальных проблем, как загрязнение окружающей среды, недостаток жилых площадей, пробки и т.п.

Одним из первых ярких проектов автора становится Музей современного искусства в Японии, в городе Гунма, возведенный в 1971-1974 годах. Именно в нем он проявил себя как "маньерист", разделив здание на кубические блоки. С внешней стороны все объемы покрыты алюминиевыми и стеклянными панелями в форме квадрата. В этой работе объединены традиционная японская утонченность и черты западного постмодернизма. В будущем это сочетание стало характерной чертой фирменного стиля Исодзаки.

Новые черты творчества Арата Исодзаки проявились в постройках 1970-х гг. Характерными особенностями работ в 1980-е гг. становятся сочетание простых геометрических объемов с классическими формами и общей идеей, исходящей из функционального назначения постройки и ее ландшафта. К концу 1980-х гг. Арата Исодзаки перешел к использованию чистых форм без упоминания каких-либо исторических стилей.

К более поздним его работам относится Концертный холл в Киото. Здание состоит из трех основных блоков: главный холл, групповой зал и

фойе. Внешне здание отделано панелями с текстурой черепицы. В этом проекте Арата Исодзаки старался использовать максимально долговечные материалы [6].

Подход к зданию характеризуется как «длинный и изгибающийся». Такая техника, по словам Исодзаки, позволяет сделать маленькое пространство более просторным. Ко входу в цилиндрический объем ведет мост над водой. Этот элемент задуман как дань традиции японской архитектуры.

Фойе обрамляют полупрозрачные стеклянные панели, которые приглушают прямые лучи солнца. Главный зал спроектирован как типичный концертный зал с двумя балконами, окружающими сцену и основную публику. Групповой зал создан в форме шестиугольника внутри цилиндра. В потолке расположена световая платформа на сетке из треугольников, вмонтированных в металлический эллипс. Исодзаки назвал ее "звездным созвездием" [6].

Стены цилиндрического объема не вертикальны, а наклонены в обратном направлении, образуя конус. В центре конуса расположены 12 колонн, которые соответствуют 12 знакам зодиака из древней восточной астрологии. Потолок представляет собой треугольную сетку с расходящимися лучами [7].

В 1985 г. Исодзаки написал: «Первые 20 лет моей профессиональной карьеры я верил, что архитектура не может существовать без иронии… Это давало возможность создавать архитектуру как критику. Это позволяло принимать вульгарность вместо снобизма, светское вместо сакрального без стыда… Это было невыполнимым желанием, трауром по потерянному – Хиросима, геноцид; для преодоления этой пропасти был избран стиль разума, чувства юмора и парадокса. После 20 лет практики я собираюсь найти метод создания архитектуры без иронии».

В своем творчестве Арата Исодзаки стремился к объединению присущего Японии метаболизма и западного постмодернизма. Важно отметить, что архитектурные движения - это направления в искусстве, которые не отражают конкретного социально-политического подтекста. Так, модернистские постройки не являются только лишь символом общественного развития. Это отдельное течение, которое со временем изменяется и впитывает в себя уже другие идеи.

Список литературы

1. *Гропиус, В.* Границы архитектуры / В. Гропиус. — М: Искусство, 1971. — 287 с.

2. *Гропиус, В.* Круг тотальной архитектуры / В. Гропиус. — М: Ад Маргинем Пресс, 2017.

3. Bauhaus Building Dessau 2011 - 2018. // ARCHINFORM. URL: https://www.archinform.net/projekte/3084.htm (дата обращения: 27.06.18).

4. W. Gropius House Gropius House 2011 – 2018 // ARCHINFORM. URL: https://www.archinform.net/projekte/3108.htm (дата обращения: 27.06.18).

5. Постмодернизм // FORMA, 2002-2014. URL: http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_016/postmodern.shtml (дата обращения: 27.06.18).

6. Arata Isozaki: Kyoto Concert Hall // MY ARCHITECTURAL MOLESKINE. URL: http://architecturalmoleskine.blogspot.com/2010/01/arata-isozaki-kyoto-concert-hall.html (дата обращения: 27.06.18).

7. Арата Исодзаки // PERFECT BUILDING. URL: http://perfectbuilding.ru/persons/897-arata-isodzaki.html (дата обращения: 27.06.18).

УДК 721.012.8:72.03:7.038.6
В. К. Иванова,
Е. Ю. Лобанов
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Сравнительный анализ разных подходов к архитектурному проектированию на примере работ Виктора Орта и Роберта Вентури

В статье рассматриваются разные подходы к архитектурному проектированию двух архитекторов, представителей стиля модерн и постмодернизма. Также произведен анализ влияния различных факторов на формирование принципов организации пространства в интерьере зданий каждого архитектора.

Ключевые слова: модерн, Виктор Орта, архитектура, пространство, время, направление, Роберт Вентури, постмодернизм.

Victoria K. Ivanova,
Evgeniy Yu. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The comparative analysis of different approaches to architectural design in projects of Victor's Horta and Robert Venturi

The article examines different approaches to architectural design of two architects, representatives of modern style and postmodernism. Also, an analysis of the influence of various factors on the formation of the principles of space organization in the interior of each architect's buildings was made.

Keywords: modern, Victor Horta, architecture, space, time, style, Robert Venturi, postmodernism.

Для каждого отдельно взятого промежутка времени характерны определенные узнаваемые черты того или иного направления. Совокупность

художественных приемов, технических возможностей, а также подходов к архитектурному проектированию подразделяют на стили. Духовная жизнь людей, нравы и образ жизни формируют определенные запросы и требования к материальному миру, причем это проявляется во всем. В музыке, живописи, одежде и даже в манере письма и разговора. Надо отметить, что здесь речь идет не об элитарных проявлениях искусства, а о массовых течениях, заполняющих собой повседневную жизнь общества. Например, если проследить то, в какую сторону происходили перемены в жизни людей, начиная с эпохи Возрождения XVII века по настоящее время, то можно с уверенностью сказать, что человечество, так или иначе, стремится к простоте. Дух времени в наибольшей своей степени проявлен в архитектуре. Можно увидеть, как в здании отражаются не только современные для того или иного времени материалы, техника, но также и история, культура разных народов. Архитектура неразрывно связана с укладом жизни человека, а значит и с его духом, который находит свое выражение через архитектора.

Принципы проектирования, характерные для XVIII - XIX веков, которые предполагали движение от внешнего вида здания к внутренней структуре, при этом наибольшее значение уделялось первому, модерн ставит под сомнение. Теперь архитекторы стремятся к развитию пространства изнутри наружу, к поискам наиболее оптимальной планировки здания, которая определяет его объемно-пространственное решение и формирует фасад здания. Новое направление влечет за собой отказ от симметричных и необдуманных форм, появление новых элементов здания, таких как лоджии, балконы, эркеры [1].

Рассмотрим примеры работ двух авторов с разным подходом к работе и осмыслением формы.

Виктор Орта является одним из родоначальников стиля модерн. Для данного направления характерны растительные мотивы, криволинейные формы и линии, более свободная, не симметричная планировка, которая стала возможна благодаря применению новых материалов, таких как бетон, железобетон, сталь. Модерн являлся переходным этапом между классическими направлениями и постмодернизмом. Это был уход от устоявшихся канонов и традиций, свежий взгляд и переосмысление предыдущего опыта. Появление новых образов было напрямую связано с развитием техники и материалов. Новые технические возможности позволили расширить оконные и дверные проемы, увеличить пролеты несущих конструкций, сделать конструкции более легкими и изящными. Как следствие этого изменилась внутренняя структура и внешний вид сооружений.

Собственный дом архитектора был построен в 1898 г. Планировочные решения стали более свободными и открытыми к свету, отсутствует строгая симметрия помещений. Личные помещения расположены на первом этаже в глубине дома, общесемейные на втором этаже, что предоставило архитектору возможность использовать верхний фронт освещения. Виктор

Орта также уводит лестничные колодцы внутрь дома, что позволяет дополнительно создавать залитые светом фонари в глубине строения. Также следует обратить внимание на то, что архитектор разделяет движение слуг и хозяев дома, создавая дополнительную лестницу, менее значимую по своему размеру, что видно на чертежах.

Хорошо видно, как растительные мотивы находят свое проявление во всем художественном замысле, от дверных ручек до фасадных ограждений дома.

Таким образом, можно сделать вывод, что стиль Модерн и сам Виктор Орта олицетворяют собой уход от классического образа мышления. Но все еще живы в работах мастера символы предыдущего опыта. Растительный мотив находит свое выражения во внешних образах, но уже в совершенно другой интерпретации, более изящной и легкой, чем, например, в коринфском ордере.

Архитекторы эпохи классицизма ставили перед собой задачу обращения к античным формам и символам. Античное наследие воспринималось как норма и образец для слепого подражания. К сожалению, иногда это происходит и в настоящее время. Модерн олицетворяет луч света, архитектор стал просыпаться после долгого сна. Новые технические средства и материалы, а также переосмысление архитектором накопленного опыта, использование современных для того времени инструментов, позволили создавать более светлые и развитые по своей структуре и форме сооружения.

Испокон веков люди обращались к символам и использовали их в качестве оберегов. Издревле существовала необходимость в защите своего жилья, архитектурные знаки и надписи применялись перед входом в пространство. Например, в дверных проемах храмов или оконных проемах, являющихся границами между внутренним и наружным пространством. Человек вешал перед входом в жилище череп животного или недруга, что должно было отпугивать врага, защищать свое жизненное пространство. Различные знаки и обереги помогали человеку ограждать свой дом или общественное пространство от негативного влияния внешнего мира. Эти символы перетерпели большой эволюционный путь от примитивно-натуральной к условной форме, нашедшей свое выражение, например, в стиле барокко или классицизма.

В стиле модерн присутствует обращение к символам природы, которые проявляются в криволинейных элементах интерьера и экстерьера здания. Это обращение к материальному миру. Далее архитектор обращается к символам мира духовного, не материального. Для того чтобы стало более понятно, рассмотрим некоторые примеры работ архитектора Роберта Вентури.

Роберт Вентури является ярким представителем постмодернизма. Архитектор включает в свои работы знаки массового (поп) языка, обычно в

ироничном виде, выражая, таким образом, отношение к американскому образу жизни [2].

Первым проектом Роберта Вентури стал дом Чеснат Хилл Хаус (Chestnut Hill House) в Пенсильвании для родителей Вентури.

Архитектор продумывает планировочные решения в соответствии с движением человека. Это видно по тому, как архитектор разворачивает входное пространство в приемную зону. Сосредотачивает хозяйственные блоки и санузлы у лестницы, раскрывая личные и общесемейные пространства с широким остеклением в сад. Дом раскрывается в соответствии с внутренней структурой наружу. Расположение внутренних пространств можно прочитать снаружи. Лестничный узел выделен объемным высоким блоком.

Вентури заложил теоретические основы течения постмодернизма, который берет свое начало в “архитектурных иллюзиях”, биллбордах и неоновой рекламе американских городов. Он подчеркнул разрыв между декорацией, символикой внешней формы постройки, ее функциональным назначением и конструктивным решением.

Развивая свою теорию, Р. Вентури проводит интересные и иногда неожиданные сравнения, чтобы пояснить свое определение архитектуры и показать, как именно он к нему пришел. Для этого он сравнивает Рим и Лас-Вегас, абстрактный экспрессионизм и поп-арт, Витрувия и Гропиуса, Мис ван дер Роэ и «Макдоналдс», Скарлатти и Битлз [3].

Роберт Вентури подразделяет дома на две условные группы:

- Дома «утки» — здания, в которых функциональная и объемно-пространственная композиция подчинены символической форме;
- «декорированные сараи» — дома, спроектированные в соответствии функциональной программой без оглядки на эстетику, все символическое привнесено в них извне, в виде накладных элементов [4].

Архитектор ставит задачу создания в своих проектах гибридных, традиционных, противоречивых, двусмысленных форм, он стремится найти богатство значений и говорит о том, что «меньше — это скука» (ср. Мис ван дер Роэ: «меньше — это больше»). Архитектуру модернизма он упрекает в банальности и простоте, прямолинейности, ясности, безликости и скучности. Но, несмотря на это, некоторые из его построек не выглядят эклектично.

Если посмотреть на другой из домов Роберта Вентури - Brant House, можно сказать, что он выглядит очень просто без каких-либо символов и украшений. Планировка выглядит весьма живой и развитой.

Большинство из метафор Вентури – неявные и смешанные. Метафора же, проявленная в работах современных архитекторов – ясна и ярко выражена, она заимствует некоторые символы у стиля модерн и очень тесно связана с образом тела и родством человека с природой. Используются прямые сравнения, такие как симметрия человеческого тела или животный мир.

Значимым для творчества Вентури стал теоретический труд «Сложность и противоречие в архитектуре», изданный в 1966 г. Архитектор выступает против доктрины ортодоксального модернизма. По мнению автора, он не соответствовал современному состоянию общества. Вентури закладывает основные подходы и принципы проектирования в постиндустриальной эпохе. Архитектура, по мнению автора, сложная и противоречивая, это – явления самоорганизующееся и хаотичное, развивающееся по аналогии со сложной и противоречивой реальностью современного мира.

Роберт Вентури использует в своих работах наиболее простые элементы архитектурного сооружения, такие как окна, крыша, и двери, утрируя их до архетипа, максимально усиливая те образы, которые традиционно связаны с этими конструкциями. Особый интерес представляют решения портала, которые по праву могут считаться первым примером иронического классицизма. Автор применяет метафору к главному входу, используя, наиболее распространенный символ этого значения – полукруглую арку, усиленную диагональными раскосами. Образ арки, венчающей простую стеклянную дверь, максимально утрирован и подчеркнуто неконструктивен, при этом она полностью оправдывает свое применение, как символического элемента [5].

Ироничность проектов Вентури – это не просто провокационный жест, но творческая категория, философское осмысление культурного состояния постиндустриального общества. Приветствуя возрождение традиции, Вентури призывает использовать классицизм иронически, и только в этом ключе исторический элемент получает для архитектора смысл и обоснование. Ретроспективный подход отвергается им как недостаточно гибкий, не адекватный культурной реальности и, более того, элитарный [6].

Заимствование основных элементов классической архитектуры стало прямым развитием символического подхода к историческому наследию. Роберт Вентури использует образы, наиболее прочно укоренившиеся в сознании людей. Колонна, арка, фронтон – данные элементы архитектуры читаются однозначно и понятно, именно они получили дальнейшее развитие в проектной деятельности Вентури.

Таким образом, проанализировав два разных стилистических направления в архитектуре на примере конкретных работ, можно увидеть прямую зависимость времени, технических средств, материалов от идейных устремлений человека с развитием мысли и подхода к организации пространства жизнедеятельности. Хотелось бы обратить внимание на то, что, если архитектор не будет чуток и внимателен к своему времени и к изменениям, связанных с открытиями в области материально-технических средств, это наложит существенные ограничения на его ум, а значит на восприятие действительности, и как следствие, здания и сооружения не будут отвечать запросам текущего времени, места, людей.

Список литературы

1. *Кириллов, В. В.* Архитектура русского модерна: опыт формологического анализа / В. В. Кириллов. — М.: МГУ, 1979. — 213 с.: ил.

2. Robert Venturi // Architime. URL: http://architime.ru/architects/a_robert_venturi.htm (дата обращения: 29.06.18).

3. Archi.ru: [информационно-образовательный ресурс]. URL: https://archi.ru/ (дата обращения: 29.06.18).

4. Venturi, R. Complexity and contradiction in architecture / R. Venturi. — New York: The Museum Art, 1992. — 136 p.: ill.

5. *Дженкс, Ч. А.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. А. Дженкс. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.: ил.

6. *Грабовенко, А. Ю.* Творчество Роберта Вентури и символический потенциал классического языка в архитектуре 1970–1990 гг. / А. Ю. Грабовенко // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2010. — № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-roberta-venturi-i-simvolicheskiy-potentsial-klassicheskogo-yazyka-v-arhitekture-1970-1990-gg (дата обращения: 12.08.2018).

УДК
72.03:7.012:747.012:7.038.6
Ю. И. Татаринцева
Е. Ю. Лобанов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Сравнение проектных методов Людвига Мис ван дер Роэ и Роберта Стерна

В статье происходит разбор методов проектирования ведущих архитекторов эпохи постмодернизма и интернационального стиля. Проводится анализ уникальных подходов, принципов и взглядов на архитектуру каждого зодчего. Помимо этого, рассматриваются особенности проектирования частного жилья, в том числе дизайна интерьера. Рассматриваются модели мебели, созданные архитекторами.

Ключевые слова: интернациональный стиль, Мис ван дер Роэ, частные дома, постмодернизм, Роберт Стерн.

Julia I. Tatarintseva
Evgeniy Y. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
University of industrial
technologies and design

Comparison of the design methods of Ludwig Mies van der Rohe and Robert Stern

The article analyzes the methods of designing leading architects of the postmodern and internationalist style. An analysis of unique approaches, principles and views on the architecture of every architect is conducted. In addition, the features of private housing design, including interior design, are considered. The models of furniture created by architects are considered.

Keywords: international style, Mies van der Rohe, private houses, postmodernism, Robert Stern.

Архитектура первой половины XX века нуждалась в абсолютно новом подходе, который бы не относился к тому или иному историческому

стилю, а являлся художественно-композиционной системой, заложенной в основу нового искусства. Интернациональный стиль — течение в архитектуре XX в., отказавшееся от национальных культурных особенностей и исторического декора в пользу прямых линий и чистых геометрических форм. Основными материалами считались железобетон, сталь и стекло, а пропорции имели решающее значение. Интерьер в свою очередь представлял собой широкое открытое пространство с подвижными элементами интерьера. Стиль воплотил в себе значимые принципы школы Баухауз, четкие конструкции, гладкие поверхности, прямолинейный горизонтальный дизайн, минимальное количество деталей и возможность промышленного воспроизводства. Следовательно, абстрактность форм стиля вывела его на универсальный, общемировой уровень, позволила свободно интегрироваться практически в любую культуру, именно поэтому его стали называть «интернациональным стилем». Однако, есть и критики данного направления. Например, Никос А. Салингарос в одной из своих статей утверждал, что «негуманная, бессодержательная, настроенная на произвол современная архитектура подавляет естественные реакции человека на физическую окружающую среду, что приводит к бесчувственной готовности делать все, что нам велят, каким бы разрушительным это ни было. Мы становимся орудиями в руках власть имущих и перестаем жить собственной жизнью» [1]. Именно в русле интернационального стиля будет развиваться зрелое творчество Людвига Миса Ван дер Роэ, который провозгласил лозунг данного направления «The less is more» («меньше — значит больше»).

В своих первых проектах Мис Ван дер Роэ с самого начала проповедует «принцип кожи и костей» — отделение несущего каркаса сооружения от его заполнения. Еще один ключевой момент в решении им интерьерных пространств — это «свободный план». Здесь отсутствует деление жилья на изолированные комнаты. При помощи отдельно стоящих перегородок пространство разделяется на функциональные зоны. Таким образом образуется связь интерьера с окружающей средой. Нужно отметить, что в своих проектах Мис применяет исключительно самые лучшие отделочные материалы. Более того, взамен обычным, вставленным в стены окнам использует сплошные остекленные поверхности, выделяющиеся на фоне глухих участков стен. В отличие от коллег Мис Ван дер Роэ оставался сторонником выразительности натуральных материалов. За время ученичества у Беренса архитектор заимствовал его подход к конструкциям как сущности архитектуры, и отношение к технике как части современной культуры, непосредственному источнику новой эстетики.

Первым проектом Миса был дом Риля в Потсдаме. Внешне выдержанный в местных традициях дом, по стилистике совершенно не отличавшийся от частного строительства того времени. Однако интернациональный стиль четко прослеживается в последующих проектах архитектора. Например, в «Фарнсуорт Хаус» Мис ван дер Роэ воплотил самые смелые идеи.

При помощи стальных вертикальных стоек сооружение будто парит над землей на высоте 1,2 метра. План раскрывает идею абсолютной прозрачности сооружения и его видимой связи с ландшафтом. Дом состоит из трех основных зон: приподнятой над землей открытой площадки, затененной кровлей террасы и жилой части с ленточным остеклением. В самом центре жилого пространства расположены: кухня, кладовки, две ванные комнаты и камин, все выше перечисленные помещения закрыты от других зон перегородками. Нужно отметить, что все инженерные сети так же скрыты внутри здания, именно поэтому сохраняется чистота фасада. Особенно внимательно архитектор подошел к вопросу расположения ванных комнат и хозяйственного блока, переместив их в центр дома. Тем самым соорудив темную закрытую зону из тонких перегородок. Остальные помещения как бы перетекают одно в другое.

Элегантность стальных конструкций и остекления достигнута путем тщательной обработки каждой детали строения. Панели сплошного остекления помещены между стальными стойками каркаса и прочно установлены в стальных пазах.

Приемы, которые выработал архитектор быстро вошли в обиход массовой культуры, они оказались наиболее удобны для тиражирования, нежели исходные формы. Мис в одном из поздних интервью сказал: «[Моя] концепция не выйдет из моды по двум причинам. Она прогрессивна, и она консервативна — в одно и то же время. Она прогрессивна, так как использует научные и технические достижения и основные возможности нашего времени. Она имеет научный характер, но она — не наука. Она использует технологические средства, но она — не технология. Она консервативна, так как сосредоточена не только на пользе, но связана и со смысловым значением, сосредоточена не только на функции, но и на выражении. Она консервативна, так как основана на вечных законах архитектуры: порядок, пространство, пропорции» [2].

Непростым этапом в жизни Мис Ван дер Роэ стало строительство в 1929 году немецкого павильона на международной выставке в Барселоне. Всего лишь за год удалось возвести совершенно новую архитектуру, представляющую собой свободную планировку и тесную связь интерьера с экстерьером. Прообразом для Миса служили работы Райта и Лисицкого. В павильоне отсутствуют замкнутые пространства, композиции вертикальных и горизонтальных линий беспрерывно перетекают из одной формы в другую, направляя посетителей своим постоянным движением. Здесь использованы самые различные материалы: оникс, итальянский травертин, зеленый мрамор. Именно за счет красоты природного камня происходит игра фактуры и цвета. Панели из мрамора отражаются в стеклянных экранах, а в водной глади бассейна можно разглядеть горизонтальные поверхности стен. Центром композиции стала установленная над зеркальной гладью бассейна

скульптура Георга Колбе «Утро». Волнообразный силуэт статуи подчеркивает строгую геометрию общего пространства.

По замыслу архитектора данный павильон мог служить местом для отдыха по пути в королевский дворец. Опираясь на это, в своем проекте Мис использовал единственный предмет мебели, созданный специально для этого места, - кресла «Барселона», которые являлись прообразами трона для короля и королевы. У кресел достаточной простой дизайн: Х-образные металлические ножки и кожаные сидения со спинкой. Ширина и глубина сиденья и высота задней спинки равны, а кривые линии опор являются производными от комбинации трех пересекающихся кругов. Спинку сидения поддерживает металлический каркас с прочными усиленными кожаными ремнями. Об этом предмете мебели архитектор пишет: «Кресло очень сложный предмет. Все, кто когда-либо пытался сделать кресло, знают это. Существуют бесконечные возможности и уйма сложностей - кресло должно быть легким, крепким и удобным. Построить небоскреб чуть ли не проще, чем сделать кресло» [2].

Работа над проектом виллы Тугендхат шла одновременно с работой над выставочным павильоном в Барселоне. В вилле Мис применил те же идеи, что и в павильоне, но приспособил их непосредственно для жилья. Трехэтажное здание с необычным планом с улицы выглядит достаточно своеобразно: одноэтажный, вытянутым по горизонтали дом с довольно строгим фасадом. Первый этаж несет в себе функцию массивного цоколя, второй-это стеклянная оболочка с панорамным видом на сад, третий этаж представляет собой большую открытую террасу с отдельно стоящими жилыми помещениями. С помощью новаторского подхода к конструкциям стала осуществима достаточно оригинальная идея остекления здания с открытыми террасами. Хозяйственный блок вместе с кухней спрятаны внутри основного объема виллы, более того, в кухне был оборудован лифт для еды, который мгновенно поднимал еду в детские комнаты. Нужно отметить, что дом был снабжен самыми последними изобретениями того времени. Также применялась электрическая система сигнализации и система охлаждения, нагрева и очищения воздуха, прототип современных кондиционеров.

За остеклением второго этажа в единое пространство сформировались: гостиная, столовая, музыкальная зона, зимний сад и библиотека. Полукруглая стена из натурального оникса изолирует гостиную на отдельные функциональные зоны. Вторая полукруглая стена из темного дерева отделяет столовую зону от зоны отдыха. В гостиной пол застелен линолеумом из коры пробкового дуба, он такого же белого цвета, как и потолок, что подчеркивает пластическую ясность лаконичной мебели.

Специально для виллы Мис разработал собственный текстиль и мебель. Прежде всего, это кресла «Брно» и «Тугендхат», выполненные в современном дизайне. Кресла изготовлены в дорогой кожаной отделке, одно из

них с уже полюбившимися декоративными стяжками. Также тщательно продумана расстановка мебели в доме: в столовой зоне стоял большой круглый стол грушевого дерева, вмонтированный в пол, чтобы его нельзя было передвинуть.

В конце 20-го века появилось новое направление в архитектуре, которое получило название - постмодернизм. Основой течения являлось стремление преодолеть недостатки, свойственные модернизму. Постмодернисты позволяют архитекторам работу с историческими формами — только использовать их следует не непосредственно, а, например, саркастически обыгрывать. Не зря одна из книг Роберта Вентури «Сложности и противоречия в архитектуре» (1966), написана на сведениях исторической архитектуры, с примерами проектов автора. Особенность книги в том, что именно в ней Вентури противопоставил лозунгу Мис ван дер Роэ «Less is more» свой слоган: «Less is a bore» ("Меньше – это скука") [3]. Если говорить о особенностях внешней отделки сооружений, здесь постмодернисты стремились к идеальным пропорциям и симметрии. Всеми способами добивались выразительности образа зданий. Помимо этого, активно использовались такие приемы, как декорирование, роспись стен и барельефы. За основу постмодернисты взяли эстетику, поэтому совершенно не стеснялись заимствовать целые элементы из архитектурных традиций прошлого, а иногда и принципы построения композиции.

Роберт Стерн, пожалуй, самый популярный архитектор США и выдающийся представитель постмодернизма, сформировал три принципа постмодернизма:

- контекстуальность подчиняла здание окружению;
- орнаментальность восстановила несущие смысловую нагрузку элементы декора, но не участвующие в работе конструкции;
- иллюзионизм позволял вводить исторические ассоциации в диапазоне от прямого цитирования до намеков. «Я верю в преемственность традиций и пытаюсь противостоять хаосу настоящего, вступив в диалог с прошлым, с традицией. Глубина этого диалога определяет сущность архитектуры и культуры общества в целом» [4].

Архитектурная фирма Стерна «RAMSA» (Robert A. M. Stern Architects) являлась лидером в сфере проектирования частного жилья. Стиль Стерна легко узнаваем: скатные крыши; высокие кирпичные трубы; крупные детали; живописное распределение объемов и масс; тщательно выверенные планировки; сочетание элементов ордера с местным колоритом. При создании генеральных планов архитектор применяет криволинейную трассировку улиц, что позволяет уйти от неоправданных сравнений и обеспечить разнообразие видовых точек, избегая тем самым расположения сооружений окно в окно. Нужно отметить, что Стерн разбавляет формы классическими элементами даже при проектировании частного жилья. В качестве примера можно

привести проект коттеджа в пос. Колфакс, Нью-Джерси. Однако самой привлекательной чертой постмодернизма по праву можно считать привлечение внимания заказчика к сотворчеству, проявление в нем заинтересованности. Он становится не благодарно принимающим архитектуру потребителем, а полноценно вовлеченным в процесс соавтором.

Жилой дом в штате Массачусетс по праву можно считать одним из самых выдающихся строений Стерна. Дом стоит на краю полуострова, что простирается на две с половиной мили в бухту Баззардс. С каждой комнаты открывается необычайно живописный вид. Вдоль фасадов тянутся широкие крытые веранды, а завершает композицию своеобразная башня-маяк в западной части здания.

Ядром композиции в доме является центральный зал, соединяющий основные комнаты: длинную просторную гостиную, имеющую свет с двух сторон, восьмиугольную столовую и куполообразную лестницу. Кухня, комната для завтраков и семейная комната занимают восточный конец дома. В западном крыле башни расположилась круглая библиотека со сводчатым потолком. Нижний уровень дома предназначен для развлечения. Здесь расположилась игровая комната с боулингом, тренажерный зал и бар. На втором этаже разместились спальни, выходящие на юг и восток. Над гостиной -главная спальня, которая включает в себя более половины второго этажа и имеет «беспрепятственный вид на воду» [4].

Еще одной не менее известной работой Стерна является вилла в Вестчестере. Сооружение, площадью 604 м^2 спроектировано на плоской части местности, что самое интересное-пространства виллы формируются параллельно рельефу, тем самым образуя разделенные между собой террасы. Появляется ярко выраженная основная ось движения, подчеркнутая криволинейными направляющими перегородками. С одной стороны, ось проходит через личную зону хозяев дома с просторной спальней, с другой через кабинет и выход к бассейну. В доме тщательно продумано освещение, большие плоскости остекления и световые люки помогают максимизировать естественный свет, а также приближают жильцов к природе. За счет высоких потолков, достигающих 7.6 м, вилла наполняется пространством. Помимо этого, архитектор хорошо продумал функциональное зонирование участка: входы в виллу, приемные пространства, гостевые спальни размещены в первой половине дома. В противоположной половине сформированы перетекающие друг в друга общесемейные пространства. Криволинейные контуры здания ведут в сад и организуют небольшие зеленые зоны перед личными помещениями и гостевыми комнатами [5].

Нужно отметить, что все частные дома архитектора выдержаны в единой «американской» стилистике. Принцип Стерна - максимум площади для жилья, эффективное зонирование, много света и отсутствие лишних деталей. Все дома имеют большую светлую гостиную, которая занимает центральное место в доме. Обязательный атрибут жилья – это, конечно же,

камин. Отдельным блоком архитектор проектирует игровые помещения, а также живописные сады с небольшим бассейном. Стерн продумывает каждую деталь здания, каждую частичку интерьера, тщательно выверяет планировки. Он проживает жизнь абсолютно всех заказчиков для того, чтобы спроектировать действительно комфортное жилье. Именно поэтому его проекты частных домов так популярны в родной стране.

Таким образом, мы рассмотрели два крупных течения прошлого столетия – интернациональный стиль и постмодернизм. Нужно отметить, что течения имеют схожие черты:

1. Архитекторы двух направлений стремятся к пропорциональности архитектуры.

2. И функционалисты, и постмодернисты особое внимание уделяют поиску видовых точек на проектируемый объект. Для них немаловажно, под каким углом откроется здание для человека, пусть даже в убыток бюджету.

3. Представители обоих течений стремятся привлечь заказчиков к заинтересованности и сотворчеству.

4. И функционалисты, и постмодернисты тщательно работают над четко выверенной планировкой сооружения, однако добиваются этого разными способами. Постмодернисты разделяют пространство на отдельные комнаты, в то время, как функционалисты используют более гибкий «свободный план».

5. И те, и другие с особым трепетом относятся к мебельному наполнению пространства, архитекторы занимаются разработкой новой, комфортной мебели.

С другой стороны, данные стили весьма противоречивы и резко отличаются друг от друга:

1. Функционалисты отказываются от национальных и исторических особенностей, в то время, как постмодернисты разрешают работу с историческими формами. Более того, это и есть неотъемлемая особенность стиля.

2. Постмодернисты активно используют декорирование, заимствуя детали у исторических стилей вплоть до принципов построения композиции. Функционалисты напротив отрицают любой декор. В книге «Сложности и противоречия в архитектуре» Вентури противопоставил лозунгу Мис ван дер Роэ «Less is more» свой собственный: «Less is a bore» (“Меньше – это скука”).

Список литературы

1. *Салингарос, Н. А.* Антиархитектура и деконструкция: триумф нигилизма / Никос А. Салингарос. — Solingen: Umbau-Verlag, 2010. — С. 152.

2. *Русева, В.* Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 – 1969) / В. Русева. — М.: Директ-Медиа, 2015. — С. 72.

3. *Айзенман, П.* Десять канонических зданий: [отрывок из книги]. URL: https://beta.strelkamag.com/ru/article/excerpt-ten-canonical-buildings (дата обращения: 27.06.2018).

4. *Stern, R. A. M.* Crafts a Striking Shingle-Style Home in Massachusetts / R. A. M. Stern // Architectural Digest. — 2008. — №10. URL: https://www.architecturaldigest.com/story/stern-article-102008 (дата обращения: 27.06.18)

5. *Фешина, Л. К.* Пространственные концепции XX века: учеб. пособие / Л. К. Фешина. — СПб.: СПГУТД, 2015. — 95 с.: ил. URL: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=2176 (дата обращения: 08.07.2018).

УДК 747:7.05:75.051
Т. Ю. Чужанова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Знаковые объекты истории искусства – объекты-бренды для современного интерьера

Для оформления современного интерьера многие покупатели стремятся иметь произведения, принадлежность которых к известным стилям европейского искусства ясно читалась бы. Благодаря различным технологиям: роспись в технике аутентичной фрески на раме, печать в технике жикле по холсту (сериграфия), классические образы выходят из узких рамок истории искусства и занимают все больше место в современном интерьере. В результате уникальные знаковые объекты из истории искусства — становятся объектами-брендами для современного мегаполиса.

Ключевые слова: история искусства, фреска, скульптура, Микеланджело, декорирование, интерьер, принт.

Tatiana Yu. Chuzhanova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Signed objects of the history of art – objects-brands for a modern interior

For the decoration of a modern interior, many buyers seek to have works that belong to the known styles of European art would be clearly read. Thanks to various technologies: painting in the technique of authentic frescoes on the frame, printing in the technique of giclee on canvas (serigraphy), classical images come out of the narrow framework of the history of art and take up an increasing place in the modern interior. As a result, unique iconic objects from the history of art - become objects-brands for a modern metropolis.

Keywords: art history, fresco, sculpture, Michelangelo, decoration, interior, print.

В современном декорировании интерьера доминирует тенденция создания уникальной атмосферы жилого пространства при помощи текстур, материалов и игры света. В процессе изучения аксессуаров для декора интерьера, исследовательское внимание привлекли работы мастерской Mariani Affreschi (Италия). Художники Mariani Affreschi создают произведения в технике фреска, а затем оригиналы фресок печатаются в технике жикле по холсту (сериграфия) для распространения и реализации работ мастерской Mariani в области декорирования интерьеров. В статье «New art forms: the Giclée» делается акцент на том, что все репродукции Mariani Giclée являются высококачественными художественными копиями, которые воспроизводят на ценном холсте оригинальные цвета и мельчайшие детали и обязательно нумеруются [1].

Компьютерное репродуцирование оригинальной фрески успешно идет за счет того, что в технике жикле по холсту (сериграфия) идеально передается манера письма крупными мазками. Большая толщина красочного слоя позволяют добиться яркого контраста, трехмерности и фактуры не только мазков, но и холста, на который они нанесены. Многослойная печать черно-белого изображения осуществляется 9-12 красками и полностью исключает растр.

Техника «жикле» максимально соответствуют живописному оригиналу и высококачественно воспроизводит художественное произведение на настоящем холсте с полной имитацией оригинала вплоть до мельчайших деталей, цветов, теней и фактуры мазка. В статье «Что такое жикле?» воспроизводится метод изготовления картин в технике «жикле»: художник делает цифровой снимок шедевра с большой четкостью каждого пикселя. Далее изображение переносится на дорогостоящее и крайне чувствительное к малейшему изменению цвета или фактуры компьютерное оборудование. Такое оборудование имеет в своем арсенале большое количество цветов и оттенков, что позволяет с помощью капельного разбрызгивания наносить на холст даже самые мелкие штрихи с оригинала. Заключительным этапом техники является придание холсту точного рельефа краски или выделение каждого мазка согласно оригиналу. Допускается нанесение мазков краски ручным способом, что дает картине еще большее сходство с оригиналом [2].

В разделе «Аксессуары» салона американской дизайнерской мебели премиум-класса DECORUM особое внимание уделяется принтам в технике жикле. В технике жикле изображение переносится с отсканированных оригиналов на холст или бумагу при помощи струйного принтера и чернил архивного качества. Процесс жикле обеспечивает гораздо более высокое качество цветопередачи, чем другие способы печати. Принты жикле точно передают все детали оригинальной работы. Как правило, печать жикле используется художниками, которые хотят издать репродукции своих произведений небольшим тиражом. Качество жикле можно назвать музейным. Сегодня

принты giclee есть во многих музеях, арт- и фото-галереях, частных коллекциях [3].

Обратимся к работам, которые предлагает мастерская Mariani в области аксессуаров декорирования интерьера. Произведение «Давид» с артикулом 2433 [4] привлекает внимание в рамках нашего исследования. Интересно то, что живописная мастерская Mariani предлагает черно-белое изображение по мотивам скульптуры «Давида» Микеланджело. В зависимости от пожеланий заказчика на сайте живописной мастерской Mariani Affreschi возможны различные техники исполнения «Давида»: David (art. 2433) Authentic Fresco on a Frame -это Аутентичная фреска на раме; Giclee on a Frame (serigraphy) – это техника жикле на раме (сериграфия); Giclee Wallpaper (adhesive) - обои Giclee (клей) [4].

В данном случае речь идет не о полном воспроизведении на холсте мраморной скульптуры «Давид» (1501-1504) великого мастера эпохи Высокого Возрождения Микеланджело Буонаротти (1475-1564), где статуя ветхозаветного царя Давида - эталон изображения человеческого тела, а свободная поза Давида - пример классического контрапоста. В этой скульптуре Давида Микеланджело показал человеческое тело в максимуме его естественной пластической выразительности.

В отличие от оригинала, находящегося во Флорентийской Академии изящных искусств, художники живописной мастерской воспроизводят в черно-белом цвете только фрагмент скульптуры – портрет Давида, который готовится к бою с превосходящим его по силе врагом - Голиафом. Давид сосредоточен на предстоящей схватке. В художественной реплике «Давида» наблюдается свобода автора создавать, переосмысливая произведение уже со своих позиций, используя по собственному усмотрению в качестве арсенала всю предшествующую художественную историю. Безусловно интерпретация «Давида» Микеланджело посвящена утонченной аудитории и любителям искусства. Процитируем идею яркого мыслителя современного искусства – Т. Е. Шехтер: «В условиях современной культурной ситуации художественное наследие и современное искусство открыты любой интерпретации [5, с. 292].

Фрески Mariani по мотивам произведения Микеланджело включены в классический интерьер от дизайнерской коллекции Fratelli Bianchini (Верона), специализирующейся на производстве мебели и интерьерных аксессуаров ручной работы. Кроме того, черно-белое изображение по мотивам скульптуры «Давида» Микеланджело из коллекции Mariani благополучно вписывается в современный стиль городской квартиры на примере интерьера от мебельной фабрики Alf Italia Arredamenti, и в интерьер гостиной солидного частного дома от фабрики Fratelli Bianchini. Черно-белое изображение, вдохновленное скульптурой Микеланджело - «Давид», нанесено на серебряную поталь - оригинальная разработка мастерской Mariani и его художников. В статье «Искусство в серебряной потали» раскрывается технология

изготовления ценного холста для печати: «Подготовка холста сусальным серебром производится вручную мастерами лаборатории Mariani. <...> Работы в технике жикле по серебряной потали высоко ценятся, - комментируют братья Mariani - это современные украшения интерьера, жизнь в которые вдыхается руками мастеров нашей лаборатории. Произведения, на самом деле реализуются по холсту в серебряной потали, подготовленному вручную» [6]. Печатные репродукции в технике Giclée с ручной доработкой по серебряной потали исполненные ограниченным тиражом (Exclusive Limited Edition), где каждому принту присвоен номер, зафиксированный в соответствующем сертификате подлинности и эксклюзивности изделия.

Пронумерованные, высококачественные художественные репродукции из коллекции Arte Mariani на примере «Давида» [4], созданные художниками Mariani, - это новая и современная интерпретация исторических произведений. Привлекают внимание сами работы, стиль изображения фрагментов скульптуры на холсте, игра черных и белых тонов. Эти интерьерные аксессуары делают жилое пространство особенным в результате сложного сочетания: истории искусства, интерпретации скульптурных шедевров Ренессанса и классической красоты, специального внимания к деталям декора интерьера и рождают новые идеи для декорирования интерьеров.

В результате видно, что предметы современного декора классические образы (изображение по мотивам скульптуры «Давида» Микеланджело) - настенные панно - берут свои истоки из прошлого, а история искусства воплощается в новых формах. Важно подчеркнуть, что классические образы выходят из узких рамок истории искусства и занимают все больше место в современном интерьере. Многие покупатели стремятся иметь произведения, принадлежность которых к известным стилям европейского искусства ясно читалась бы. Закономерно, что новое звучание приобретает история искусства. Современный покупатель готов довольствоваться работой, выполненной «в духе» предпочитаемого художественного стиля. Традиционные художественные критерии, свойственные искусству времен четких художественных школ и стилей дополняются требованиями покупателя. Поэтому в сфере развивающегося рынка возникает потребность в постоянном цитировании, эклектике. Логично, что в XXI веке художник обобщает опыт предшествующих веков, поскольку отказ от реализма в изобразительном искусстве XX создает только иллюзию креативности и является конфликтогенным фактором в искусстве вообще. В результате поиска «человекосохранного» критерия – одного из важнейших в историческом реалистическом творчестве - привело постепенно на новый уровень современное мировосприятие, основанного на Ренессансе вечных ценностей.

Интерпретация стала важнейшим фактором для изменения критериев на рынке искусства. Теперь действуют критерии, сформированные в соответствии с предпочтениями покупателя. На рынке искусства сохраняется интерес к качественным работам, которые предполагают профессиональные

методы анализа и выбора. Необходимость осуществления продаж ставит условия коммерческого свойства (мода, престиж). В результате уникальные знаковые объекты, из истории искусства — становятся объекты-бренды для современного мегаполиса.

Список литературы

1. New art forms: the giclée. URL: http://www.italian-frescos.com/nuove-forme-d'arte-il-giclee/?lang=ru (дата обращения: 09.07.2018).

2. *Ин, П.* Что такое жикле? URL: http://www.artcontext.info/articles-about-art/1968-jik.html (дата обращения: 13.05.2018).

3. Принты gicleé // DECORUM: сайт салона американской дизайнерской мебели премиум-класса: [раздел «Аксессуары»]. URL: http://www.decorumdesign.ru/accessories/giclee-prints.html (дата обращения: 14.05.2018).

4. David // Mariani Affreschi: официальный сайт. URL: https://shop.marianiaffreschi.com/en/shop/david/ (дата обращения: 13.05.2018).

5. *Шехтер, Т. Е.* Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории искусства / Т. Е. Шехтер; С.-Петерб. гуманит. ун-т профсоюзов. — СПб.: СПГУП, 2012. — 390 с.: ил.

6. Искусство в серебряной потали. URL: http://www.italian-frescos.com/arte-in-foglia-argento/?lang=ru (дата обращения: 13.05.2018).

УДК 747:7.036Ar-deko
М. Е. Балашов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Феномен стиля Ар Деко в контексте технологии современного маркетинга интерьерной компании

Статья посвящена проблеме стиля в современном искусстве интерьера. Феномен стиля рассматривается как в художественно-эстетическом аспекте, так и в технологическом аспекте разработки стратегий маркетинга дизайн-компаний. Образные решения и художественные приёмы организации интерьерной среды представлены на примере ретроспективных аналогий со стилем прикладного искусства эпохи "между двумя Мировыми войнами" - стилем Ар Деко. В статье исследуются причины востребованности интерпретаций стиля Ар Деко в современной практике дизайна интерьера.

Ключевые слова: стиль эпохи, интерьерная среда, арт – деко, ретроспекция, стайлинг, уникальное художественное изделие, большой стиль.

Michail E. Balashov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

The phenomenon of Art Deco style in the context of modern marketing technology of interior company

The article is devoted to the problem of style in the modern art of interior. The phenomenon of style is considered both in the artistic and aesthetic aspect and in the technological aspect of the development of marketing strategies of design companies. Figurative solutions and artistic techniques of the interior environment organization are presented on the example of retrospective analogies with the style of applied art of the era "between the two world wars" - the Art Deco style. The article examines the reasons for the demand for interpretations of the Art Deco style in the modern practice of interior design.

Keywords: era style, interior environment, Art Deco, retrospection, styling, unique artwork, great style.

Проблема стиля в архитектуре и дизайне приобрела сегодня необычайную актуальность. Стиль целостного продукта проектной деятельности выступает сегодня как показатель и выражение художественно-эстетического плюрализма современной культуры, определяет широкий спектр пластических, колористических, конструкторских и композиционных решений, освоенных практикой проектирования. В тоже время, рефлексия творцов в сфере стилистического поиска демонстрирует их уровень профессиональной и общей культуры, меру освоения мирового художественного наследия и способность к формированию методического идеала, как основы собственного замысла. Через формирование индивидуального стиля, как индивидуального почерка в проектировании, в той или иной мере выражается свобода и творческая самостоятельность архитектора или дизайнера, система его образного космоса. Среди различных аспектов проявления проблемы стиля в современном проектировании оказывается актуальным и коммерческий аспект: "стиль" становится едва ли не ключевым понятием в организации коммуникации между производителем и потребителем продукции дизайна. В этом качестве проблема "стиля" выражается как в технологиях брендинга в дизайне, так и в укреплении авторитета устоявшихся, "классических" брендов, а также выражает бессознательные устремления потребителя к самовыражению посредством пластических форм, приобретаемых изделий и их образов.

Однако, феномен стиля имеет сегодня в теории и практике архитектуры и дизайна и другую интерпретацию. Следование образцам, внешним формальным нормативам, пластическим клише и рецептам в формировании образов на основе расхожих исторических аналогий - свидетельство творческой несамостоятельности проектировщиков, эстетического эпигонства и энтропии смысла дизайна в их сознании. Установка на следование визуальной аутентичности, ретроспективной "красивой картинке", воссоздающей антураж овеянного романтикой прошлого, смещает акцент дизайн - деятельности от проектирования к декорированию, уводит результаты дизайнерского творчества от ценностей "реального мира" [1]. Подобные примеры в создании архитектурных (интерьерных) объектов обостряют проблему дифференциации собственно проектной деятельности и стайлинга, как формально-имитационной практики. Вообще сам интерес к копированию исторических образцов, имитация, использование готовых формальных решений в композициях, элементах структуры объектов и в их декоре свидетельствует, по мнению Д. В. Сарабьянова, об отсутствии крупных пластических идей в ту или иную эпоху, смысловом разрыве между философией исторической формы и её пластическом выражении в художественной практике использования стилевых направлений [2, с. 21].

Проблема стиля находит отражение и в сфере маркетинга. Ведь стиль как формальная категория, помогает закрепить в запоминающихся ви-

зуальных характеристиках образы предметного мира и способствует психологическому перекодированию в сознании потребителей художественных форм артефактов прикладного искусства и дизайна в актуальные вещи, наделённые знаками соответствующей эстетики и социальной символикой. Стилистические характеристики вещей формируют контент коммерческой коммуникации, а разнообразие "посланий", под потребности различных сегментов потребительской аудитории обуславливается узнаваемыми формальными свойствами вещей, представленными как товар на рынке дизайн - услуг. Таким образом "стиль" участвует в формировании бренда, понимаемого как отражение и превращение в клише (тавро) синтеза понятий: качества, престижа, моды, культуры. В наслоении смыслов, заложенных производителями и разработчиками в свой продукт, подчас трудно рассмотреть истинную суть подлинных свойств, предлагаемых в упаковке того или иного стиля вещей. Более столетия назад Ле Корбюзье отмечал: "...в мире искусства, в который так часто вторгается мир моды, есть спекулянты и очковтиратели... Крикунам-рекламистам противостоят люди безмятежные и бессознательные." [3, с. 7]. Мастер предвидел, что в сфере маркетинга чувство исторического стиля, как пластического выражения времени будет заменено стилизаторством и копированием визуального образа в русле технологии моды.

В последнее время, как в искусстве зарубежного интерьера, так и в российском опыте интерьерных проектов обозначен большой интерес к образам и декоративным выразительным средствам оформления пространства в эстетике искусства между "двумя Мировыми войнами", получивший в 60-е гг. XX в. название art deco [4, с. 7-9]. Пластическая идея интерьеров в стиле art deco опирается на изучение аутентичных примеров декоративно-прикладного искусства 20-х - 30-х гг. XX в. Основными художественными средствами этого искусства стали природные формы в их статической интерпретации, тяготение декоративных форм к синтезу, условность трактовок фигур людей и животных, подчиненность композиции плоскости (стены, настенного панно, потолка, дверного полотна, столешниц, межоконных проёмов и проч.). Актуальной для эстетики art deco становится тема "застывших" стихий: воды, огня, солнечных излучений, движения стремительно бегущих быстроходных животных (лани, пантеры, гепарды, борзые), а также энергии действующего, динамично "осваивающего" пространство и картинную плоскость человека. Фоном для движущихся фигур в этом стиле служат экзотические растения, цветы или геометризованные образы урбанистической среды, мотивы высотных зданий, машин, кораблей, образы технического прогресса. "Эклектизм ар деко... показал переплетение различных корней этого стиля, который обязан своим появлением на свет как кубизму, так и моде на экзотику, а также современному искусству Австрии, Германии, Голландии, Италии, Чехословакии, Скандинавских стран и самой Франции. Новый стиль разработал свой декоративный язык, который продолжал расширяться и совершенствоваться во всех уголках планеты, - язык, ставший символом динамики

и масштабности современного мира", -отмечают исследователи искусства этой эпохи Бивис Хиллер и Стивен Эскритт [4, с. 55].

В более ранних публикациях автор касался проблемы художественной выразительности стиля art deco в связи с технологией маркетинга и мифодизайна [5, стр. 609-610]. Пластические черты стиля art deco несут в себе архетипы культуры, черты социального мифа, полноценные психологические переживания визуальных форм своего времени. Так в образ стиля включаются смысл образующие концепты: эпоха «между Мировыми войнами», дух эпохи, стиль эпохи, ресторанно-парковая культурная традиция 20-х - 30-х годов XX века, путешествия, скитания, прогресс, органическая форма, экзотика, новые ритмы жизни, геометрические формы орнамента. Исторические реалии таким образом отражаются в пластических символах.

Эпоха между двумя Мировыми войнами ассоциируется с изменениями социального и культурного бытия, с противоречивыми отношениями между техникой, научным прогрессом с одной стороны и культом природы, ценностью органических форм, интересом к тайнам духовного мира человека, к его импульсивным проявлениям и рефлексивной практике - с другой. Эта эпоха породила интересную двойственность в эстетических потребностях людей. Концептуальные теории о функциональной и конструктивной форме в искусстве переплелись в это время с практикой создания прихотливой, утонченной и репрезентативной предметно-пространственной средой, избыточно декоративной по своему характеру [5, с. 611-612].

Дух эпохи оказался выражен в образах экзотики, орнаментики, воспроизводящей органические формы, в ретроспективных интерпретациях. В то же время городскую и интерьерную среду формировали и реалии технического прогресса - фабрики, универмаги, машины, современные поезда, трансатлантические лайнеры, иллюзионы синема, расцвеченные электричеством эстрадные шоу, шумная жизнь баров, дансингов и ресторанов. Стиль art deco отразил бессознательные устремления человека, обреченного в эту полную социальных и культурных катаклизмов эпоху на скитания и поиск лучшей доли, к благополучию, беззаботности, гедонизму и открытой демонстрации роскоши, к высокому уровню потребления. Визуальный образ стиля art deco пережил эволюцию от утверждения новых ритмов эпохи джаза, пряной неги востока, воссоздания художественных форм древних цивилизаций к демонстрации более интеллектуального, рассудочного и респектабельного буржуазного шика [5, с. 612].

Формы стиля art deco оказались интересны и нынешнему времени. Они позволяют противопоставить рационализму цифровой культуры яркие, эмоциональные, изысканные образы, столь ценные в приватном пространстве апартаментов, коттеджей, клубов и ресторанов.

Обращение архитекторов и декораторов к образам эпохи art deco в последнее время может быть рассмотрено в различных аспектах: эстетиче-

ском, культурологическом, искусствоведческом и проч. Велика степень интеграции содержания этих аспектов, порождающая целостное восприятие художественного явления. Среди этого многообразия генетических причин формальных заимствований отметим некоторые, складывающиеся в систему, значимую в контексте настоящего исследования.

Во- первых, подобная ретроспекция даёт возможность для создания композиционного микса, в котором художественным смыслом и эстетической ценностью наделяется каждая вещь и отдельные предметные группы, причем приметы стиля создают код для прочтения декоративного замысла. В самих же вещах, составляющих композицию, главным свойством выступает их уникальность, ручное исполнение, оригинальная интерпретация связей единичного с целым.

Во-вторых, обращение к богатому наследию материальной культуры эпохи "между Мировыми войнами", создаёт широкое поле для художественных цитаций и эстетической рефлексии в области прикладного искусства, декоративных приёмов решений предметно-пространственной среды, сопоставлений и аналогий в презентации прикладной вещи как художественного объекта, артефакта культуры, изделия определённого автора, продукции того или иного производства и проч. А это уже путь к формированию идеологии маркетинга, делающего ставку на утверждение добротных брендов "с историей" и на некий "hommage" известным творцам.

А в-третьих, сами образы art deco относят и творца, и зрителя к определяющим стиль концептам культуры, утверждавшим "большой стиль", "престижное потребление", "шик повседневной жизни". В этих концептах есть возможность обнаружить не только персонажей 20-х - 30-х гг., но и "вневременного" человека в идеальном своём бытовании - на палубах и в салонах трансатлантических лайнеров, в холлах Гранд-Отелей, в фойе помпезных кинотеатров и концертных залах, за столами фешенебельных ресторанов, а может быть на улочках Монмартра или на мостах Венеции. Интерпретация и трансляция этих образов, как "обещания и предоставление впечатлений", становится содержанием маркетинговой коммуникации в сфере дизайна и декорирования [6, с. 30].

Данный комплекс образов позволяет раскрыть характер стиля, который можно представить в маркетинговой коммуникации как свойства конкретного человека - культурного героя эпохи: интеллектуальный, интеллигентный, предприимчивый, фаталист, изысканный, авантюрный, артистичный, пикантный, фривольный, утонченный, блестящий, ироничный, остроумный, чарующий, тщеславный.

На этой психологической основе интерьерный продукт в стиле art deco приобретает своё ценностное стилевое содержание: "трансатлантический" размах, космополитизм в идеологии и пластических формах (тут проявляется альтернатива интернациональному стилю, сформированного искусством авангарда); энергия путешествия - скитания, как образ жизни многих

людей эпохи; игра, как смысл жизни и тип поведения (театральная, танцевальная, карточная, шахматная, рулетка и проч.); культ экзотической природы (декоративно преображенные формы растений, птиц, животных, потоков воды, излучений света, фактур камней и проч.) [5, с. 612].

Каждая эпоха создаёт собственное прочтение художественной формы. В том или ином стилистическом направлении находят отражение эстетические потребности своего времени. Аутентичные образцы art deco демонстрировали в разных региональных версиях потребность утвердить новый образ жизни, сохранить художественное мастерство в тонко исполненных уникальных изделиях декоративно - прикладного искусства, выразить, насколько это было возможно в социальном плане эстетику "большого стиля", последнего ориентированного на образы прошлого, представить синтез декоративных приемов и пластических выразительных средств [7, с. 236-237]. Сегодня обращения к приёмам art deco связаны с технологиями визуальной культуры, с демонстрацией компетентности в области материальной культуры и промышленного производства, с признанием престижа ручного изготовления вещей, составляющих предметно - пространственную среду с историческим контекстом. Такая позиция занимает своё заметное место в практике современного дизайна интерьера и поддерживается как ретроспективной эстетикой постмодернизма, так и технологиями маркетинга. Искусствоведческие исследования феномена стилистических интерпретаций в дизайне позволит обогатить теорию и практику искусства интерьера, архитектуры, ДПИ.

Список литературы

1. *Папанек, В.* Дизайн для реального мира / В. Папанек. — М.: Д. Аронов, 2004. — 416 с.: ил.

2. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.: ил.

3. *Ле Корбюзье.* Путешествие на восток / Ле Корбюзье. — М.: Стройиздат, 1991. — 116 с.

4. *Хиллер, Б.* Ар Деко / Б. Хиллер, С. Эскритт. — М.: Искусство- XXI век, 2005. — 240 с.: ил.

5. *Балашов, М. Е.* Приемы "мифодизайна" в создании легенды бренда лепного декора в интерьерной компании / М. Е. Балашов // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: мат-лы XXI междунар. науч. конф. — СПб.: СПбГУПТД, 2018. — С. 609-614.

6. *Оконкво, У.* Брендинг в моде класса "люкс": мастерство создания и управления / У. Оконкво. — Минск: Гревцов Букс, 2010. — 408 с.: ил.

7. *Мак-Коркодейл, Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл. — М.: Сварог и К, 2006. — 248 с.: ил.

УДК 72.035
И. В. Белинцева
Москва, Россия
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства

Интерьеры Восточной Пруссии эпохи историзма: усадебный дворец в Байнунен (совр. Ульяновское, Калининградской области)

Усадебная культура Восточной Пруссии остается малоизученной. Большинство господских домов на территории Калининградской области разрушено, безвозвратно исчезло их внутреннее убранство. Несохранившиеся интерьеры дворца, построенного в середине XIX в. графом Ф. фон Фаренхайдом, подробно зафиксированы в первоисточниках. Интерьеры поместного дома, коллекция слепков с античных скульптур и живописных подлинников XVI - XIX вв. демонстрировали особенности оформления дворцовых помещений эпохи историзма.

Ключевые слова: Восточная Пруссия, архитектура, усадьба Байнунен, коллекция античных слепков, специфика интерьеров эпохи историзма.

Irina V. Belintseva
Moscow, Russia
Institute of theory and history of architecture and urban development

Interiors of East Prussia of the era of historicism: the manor palace in Baynuhnen (modern Ulyanovskoe, Kaliningrad region)

Manor culture of East Prussia remains poorly understood. Most of the mansion houses on the territory of the Kaliningrad region are destroyed; their interior decoration has irretrievably disappeared. The uninterrupted interiors of the palace, built in the middle of the XIX century. Count F. von Fahrenheid, are detailed in the original sources. Interiors of the local house, a collection of casts from antique sculptures and paintings of the original XVI - XIX centuries demonstrated the peculiarities of decoration of the palace premises of the era of historicism.

Keywords: East Prussia, architecture, Baynuhnen manor, collection of antique casts, specificity of interiors of the era of historicism.

Восточная Пруссия – отдаленная сельскохозяйственная провинция Германии, снабжавшая страну продовольствием, до Второй мировой войны славилась как «край поместных домов и дворцов». На территории Калининградской области - бывшей северо-восточной части Восточной Пруссии, после окончания военных действий существовало более 400 усадебных комплексов, включавших господский дом, парк с павильонами, хозяйственный двор с многочисленными постройками. Расцвет строительства местных дворцов пришелся на первую половину XVIII в.

Во второй половине XIX - начале XX вв. наблюдается массовая перестройка и расширение старинных поместных жилых домов в соответствии с изменившимися художественными предпочтениями и новыми представлениями о комфорте, включавшими достижения тогдашней техники (водопровод, канализация, газовое и электрическое освещение, телефон и т.д.). Отличительным признаком сельских дворцов эпохи историзма стало увеличение их размеров, включение большого количества значительных по площади и высоте внутренних помещений. Происходила перепланировка древних зданий (усадьба Трунтлак, совр. Шевцово и др.), или вместо обветшавших строений возводили новые (Лаукишкен, совр. Саранское; Байнунен, совр. Ульяновское и др.) [1].

Имение Байнунен (ныне поселок Ульяновское, Озерский район) получило в XIX в. широкую известность не только в Восточной Пруссии, но по всей Германии. Богатый землевладелец и известный собиратель античных древностей – подлинников и копий, Фриц фон Фаренхайд (1815-1888 гг.) построил взамен скромного одноэтажного барочного усадебного дома XVIII в. с двумя флигелями, огромный дворец, который современники сравнивали с дворцом Сан-Суси в Потсдаме [2]. Он разместил в залах нового поместного дворца собранную им большую художественную коллекцию античных слепков, а также подлинников и копий скульптур и картин эпохи Возрождения, барокко, классицизма и произведения своих современников [4, 5, 6, 7]. Собирательство Ф. фон Фаренхайда было знаковым для того времени, тем более что с самого начала он задумался над возможностью публичной демонстрации своей постоянно пополнявшейся коллекции. Для коллекционеров XIX столетия важнее было иметь повторение знаменитого произведения искусства, нежели малоценный подлинник. Эстетическая ценность копий - гипсовых, бронзовых, глиняных, живописных и т.д., снятых с оригиналов с математической точностью, в век историзма не подвергалась сомнению. В это время понимали неизбежную необходимость муляжей и имитаций многочисленных памятников древности, рассеянных по разным странам и музеям, их просветительскую роль. В определенные дни летних месяцев в залы дворца

в Байнунен был открыт доступ для всех желающих ознакомиться с повторениями прославленных памятников искусства. Посещение Байнунен как в XIX – начале XX вв., так и теперь, довольно затруднено. Прежде к имению существовало движение по железной дороге Гумбиннен (совр. Гусев) - Даркемен (совр. Озерск). Кёнигсбержцы могли попасть в Байнунен по базарным дням по средам и субботам, когда ходили поезда до имения. Путь в одну сторону занимал 3 часа 15 минут [8, S. 2]. Тем не менее, усадьба и ее коллекция пользовались успехом среди жителей Восточной Пруссии.

Интерьеры дворца Байнунен отражали основные принципы убранства помещений второй половины XIX в., характерные для европейской культуры эпохи историзма, предполагавшей соединение приемов и мотивов разных стилей. Внутреннее оформление той поры характеризовалось измельчением архитектурно-художественных форм, обилием резной мебели, сплошным заполнением поверхностей стен картинами, фотографиями, декоративными панно. Потолки украшались тяжеловесной и дробной лепниной, дополнялись огромными светильниками. Залы дворца в Байнунен представляли собой типичный пример внутреннего оформления в духе эклектики, а богатство владельца позволило выдержать и сохранить «чистоту стиля».

В 1862-1866 гг. устаревший барочный дом разобрали и на его месте построили большой дворец по проекту берлинского архитектора Х. Августа Ханеманна (1800-1874), позднего представителя архитектурной школы К.Ф. Шинкеля. Пышное здание в стиле неогрек было необычно для Восточной Пруссии, где предпочитали строить просто, экономично, без особых архитектурных затей. Ф. фон Фаренхайд выразил в облике дворца свое восхищение перед античными классическими формами, заказав здание с многочисленными портиками и ордерными деталями. Их обилие свидетельствовало об отходе от античной строгости, соблюдаемой в культуре классицизма начала XIX столетия. Но современники были восхищены домом и писали о сооружении, обладавшем «южной красотой под северным небом, представляющим образ античного совершенства, которому нет подобного в Восточной Пруссии». [3, p. 22] Левый угол западного флигеля украшал портик кариатид, восходящий к древнему образцу – южному портику храма Эрехтейон в Афинах и представлявший наиболее примечательную частью внешнего облика дворца. Четыре восточно-прусские кариатиды, украшавшие дворец Байнунен, были выполнены из шамота. В отличие от шести кариатид греческого Эрехтейона, идентичных друг другу, новые девы различались своими атрибутами. Кариатиды Байнунена олицетворяли сельское хозяйство, медицину, историю (и вообще науку), искусство. Фигура Сельского хозяйства держала в руке часы, медицины – змею, истории – свиток. Искусство обозначала статуя, державшая пучок кисточек и молоток скульптора. Автором кариатид был скульптор Альберт Вольф (1814-1892 гг.), активно помогавший своему другу - владельцу усадьбы при возведении и оформлении главного дома.

Вытянутое с запада на восток здание представляло в плане букву Н, завершающееся короткими боковыми флигелями. Анфилада залов восточной половины предназначалась для размещения обширной коллекции Ф. фон Фаренхайда, западное крыло и верхний этаж служили приватной зоной владельца, где хранились наиболее ценные предметы. Залы с основной коллекцией начинались большим входным вестибюлем, к которому вел небольшая лестница. Стены вестибюля с пилястровыми членениями были выкрашены в сдержанные цвета, пилястры и антаблемент были матово-желтыми, обрамления дверей - белыми, сами двери имели темный цвет. Полы были выложены из плиток черного бельгийского и белого каррарского мрамора. Две скульптуры - большие копии статуй задумчивого Антиноя и архаической Цереры, оригиналы которых находятся в Берлине [7, p. 8], расположенные по сторонам дверей, ведущих в соседний праздничный зал, подчеркивали серьезность и великолепие выставочных помещений.

Из вестибюля высокие двери открывались в парадный зал, в зал Портика и на лестницу, ведущую на верхний этаж. Ее стены украшали копии персонажей недавно открытого знаменитого грандиозного алтаря Зевса в малоазийском святилище античного Пергама. Здесь же разместили рельеф, на котором Ясон с помощью Медеи крадет у уснувшего дракона золотое руно.

Вход, расположенный напротив лестницы, вел в зал Портика. 50 копий с известных произведений античности, среди них 10 статуй, были организованы по высоте и размеру и выделялись на фоне коричнево-красных стен. Перед парными канелированными колоннами, увенчанными дорическими капителями, несущими антаблемент с розетками фриза, стояло гипсовое повторение известной статуи императора Августа в рельефном панцире (1 в. н.э.). В правом углу зала Портика стоял бюст Ахилла, в левом разместили бюст Венеры из Капуи. Неподалеку грустно склонил голову Антиной. Женские головы Венеры из Арля, украшенная венком голова Ники с Парфенона, Эйрена с Плутосом, Геркуланка, Софокл из Латерана, одна из дочерей несчастной Ниобеи и другие изображения тесно заполняли небольшое помещение.

Своеобразным культовым центром дворца был античный зал, построенный еще до слома старого дома в 1847 г. и включенный в структуру нового здания. Он имел в длину 23 м, 12 метров в ширину. Высота потолков достигала 7,5 м [7, p. 12]. Согласно пожеланиям Ф. фон Фаренхайда, зал походил на интерьер дворца Вильгельма фон Гумбольдта в Тегеле (Берлин), спроектированного прославленным архитектором Карлом Фридрихом Шинкелем (1781-1841 гг.). Пристройка с залом была создана по проекту близкого друга владельца поместья художника Ульриха фон Сальпиуса при участии архитектора и археолога Иоганна Генриха Штрака (1805-1880 гг.), знатока античности и ученика К.Ф. Шинкеля [5, p. 97]. Но, в отличие от шинкелевского

классицистического интерьера в Потсдаме – просторного, хорошо освещенного, с минимумом предметов и декоративного антуража, античный зал в Байнунен был перегружен многочисленными копиями, расположенными в три яруса вдоль стен, часть скульптур были установлены в центре зала на полу, выложенном желтоватыми мраморными плитками. На узкой стороне зала были сделаны большие окна, расположенные в верхней части стены, чтобы обеспечить выгодное верхнее освещение [3, p. 15]. Пространство было специально приспособлено для экспонирования слепков: серо-зеленая окраска стен и глубоко кассетированный потолок служили фоном для выставленной коллекции слепков.

Помещение античного зала замыкало центральную анфиладу дворца, его замкнутость усиливала ощущение тяжеловесности и гнетущей «музейности». Собранные здесь копии были подобраны не по стилевым или хронологическим признакам, а по величине. Первый ярус состоял из полномерных скульптур или крупных бюстов на массивных подставках в виде обрезанных каннелированных колонн или квадратных постаментов с рельефными нишами. Второй ярус в виде полок на консолях был нагружен относительно небольшими бюстами. Верхнюю часть стены украшали копии панафинейского шествия Парфенона в Афинах. Всего здесь находилось 170 изображений, из них 20 статуй, представлявших едва ли не весь древнегреческий Олимп [7, p. 12]. Над этим античным великолепием нависал тяжелый лепной потолок.

Стены остальных выставочных помещений были выкрашены в разные цвета, имели паркетный пол и освещались низко нависавшими роскошными позолоченными бронзовыми люстрами, обычно украшенными хрустальными подвесками. В этих помещениях, названных по цвету окраски стен, царили живопись, графика, скульптура, вперемежку соседствовали копии и подлинники. Среди 270 живописных картин, собранных коллекционером было только 60 подлинников, частично староитальянских мастеров, которые Ф. фон Фаренхайд купил во время поездок в Италию, например, четыре оригинала работы художника Гвидо Рени [7, p. 19].

Угловое помещение восточного флигеля называлось Красный зал, представлявший собой самое роскошное помещение дворца. 24 картины в золоченых рамах и 10 мраморных бюстов, стоявших на красно-коричневых деревянных дорических колоннах, расставленные вдоль стен многочисленные диваны, кресла, стулья, круглые столики словно вращались вокруг центрального мягкого круглого красного дивана, спинку которого венчало изображение кружащегося «рыбака, танцующего тарантеллу» (копия скульптуры 1833 г. Франциска Дюре, 18004-1865 гг. Оригинал – в Лувре, Париж). Центричность помещения подчеркивала многоярусная бронзовая люстра, расположенная над головой винтообразно закрученной фигурки танцовщика.

С Красного зала начиналась анфилада выставочных комнат, параллельная античной экспозиции. Эти помещения были организованы владельцем как жилые интерьеры. Мраморный бюст создателя и владельца Байнунен стоял на высоком постаменте (скульптор А. Вольф) в так называемой Серой комнате среди многочисленных живописных и скульптурных копий [7, p. 16]. Следующий за ним зал был посвящен графической коллекции. В Гравюрном кабинете на фоне фиолетовых стен было выставлено 66 изображений в желтых рамах: копии работ Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса и т.д. Огромное количество фотографий и гравюр лежали в огромных папках. Здесь же стояли мраморные копии фигурок девочки и мальчика римской работы, слепок купающейся Афродиты, присевшей на корточки. Вдоль стен плотно стояли мягкие диваны и кресла, перед ними стояли круглые и овальные столы с резными ножками и мраморными столешницами. На покрытых деревянной резьбой низких комодах у торцевой стены размещались уменьшенные копии фигур Дня и Ночи с известных флорентийских надгробий работы Микеланджело.

Многочисленные предметы богатой коллекции заполняли интерьер так называемой «рабочей комнаты» - кабинета Ф. фон Фаренхайда. Собиратель и знаток античной культуры, он издал подробный каталог слепков, находившихся в его дворце, сопровождающийся описанием религии и этики древних греков [6]. В его коллекции были и древние оригиналы, в основном позднеримского времени, но они были недоступны широкой публике, размещаясь в жилых помещениях владельца, куда из зала Портика могли попасть лишь избранные гости (это были статуэтки, изображавшие Цереру, Юнону, фигурки смеющегося фавна и Вертумна, а также античный торс, бюсты римских цезарей Калигулы, Адриана, Марка Аврелия и Юлия Цезаря). Низкие книжные шкафы кабинета служили подставкой для тесно расставленных мраморных бюстов, бронзовых фигурок. Картины в широких резных рамах полностью скрыли поверхности стен, наряду с полками, сплошь заставленными копиями греческих и римских голов. В кабинете вдоль стен вперемежку стояло 8 типов стульев.

Интерьеры дворца в Байнунен оставляют ощущение переизбыточности, перенасыщенности. Но и сам владелец страдал от пресыщения – к концу жизни его вес достиг 150 кг [5, с. 93], он откровенно нуждался в заполнивших его дворец многочисленных обширных, прочных диванах и массивных креслах, устойчивых столиках, могущих послужить опорой при ходьбе. При анализе залов можно заметить своеобразную «боязнь пустоты». Каждый уголок помещений, стены, полы, потолки и окна заполнялись и завешивались разнообразными предметами. Тесно перемежались подлинники и копии, живопись и графика, мелкие статуэтки и крупные бюсты, бронза и белый мрамор, тяжеловесные предметы мебели и хрупкие декоративные вазы и блюда, сверкали хрусталем бронзовые люстры и канделябры и т.д. Древнеримские и греческие копии соседствовали с произведениями современников Ф. фон

Фаренхайда. Венчали помещения потолки, украшенные лепными меандрами, пальметтами и другими античными декоративными мотивами. Окна и двери, завешенные портьерами с фестонами, бахромой, многочисленными складками, довершали замкнутые пространства комнат. Облицованные блестящим кафелем печи воспроизводили облик древнегреческих надгробий, усиливая несколько гнетущее впечатление от царящего изобилия. Следует учитывать, что все это богатство было разноцветным, с включением позолоты картинных обрамлений, люстр, канделябров и других деталей. К сожалению, цветные изображения внутреннего убранства дворцовых помещений в Байнунен встречаются довольно редко. Но и немногие сохранившиеся открытки и фотографии дают представление о необычайной пестроте и насыщенности комнат дворца.

Контрастом затесненным комнатам выглядел парадный, так называемый Белый зал, отличавшийся классицистической простотой. Светлые каннелированные пилястры, доходившие высотой лишь до середины стены и завершенные позолоченными коринфскими капителями, были увенчаны многочисленными статуями. Беломраморные изображения древнегреческих божеств, таких как Венера, Аполлон, Гера, Адонис, Бахус повторялись на всех четырех стенах. Четыре бюста из каррарского мрамора стояли на специальных мраморных постаментах, представляя копии Юноны из собрания Людовизи в уменьшенном масштабе, Юноны скульптора Фидия (V в. до н.э.), Гермеса Праксителя (IV в. до н.э.), и тут же, рядом - Виктория работы скульптора А. Вольфа, друга и помощника хозяина усадьбы. Стоявшие здесь печи, как и во всем дворце - в форме архитектурных древнегреческих надгробий с треугольными фронтонами, увенчанные акротериями и антефиксами, подчеркивали огромность пустынного зального пространства.

После смерти Ф. фон Фаренхайда, не имевшего наследников, имение частично перешло в руки государства. В завещании графа было указано, чтобы господский дом, собрание скульптур и картин, парк и зоосад были бы доступными для людей всех сословий в течение четырех месяцев в году. Владелец позаботился о выделении значительных денежных средств для покупки новых экспонатов, поддержания в порядке дворца и парка, для оплаты сотрудников музея и т.д. В 1888 г. архитектурный комплекс дворца Байнунен и его коллекция вошли в перечень достопримечательностей Восточной Пруссии, а позднее и всей Германии. В 1929 г. был создан фонд «Фаренхайдовское художественное собрание дворец Байнунен», который содержался за счет доходов от деятельности хозяйственной части имения. Дворец пережил Вторую мировую войну, и был разрушен уже после окончания боевых действий. В настоящее время судьба большей части коллекции дворца, мебели, внутреннего убранства неизвестна.

Список литературы

1. *Белинцева, И. В.* Архитектурный комплекс бывшей усадьбы Байнунен в Калининградской области: к проблеме восстановления / И. В. Белинцева // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 8. — М.; СПб.: Коло, 2016. — С. 123-134.

2. *Овсянов, А.* Сан-Суси на востоке. URL: http://www.klgd.ru/city/history/almanac/a9_31.php?print=Y (дата обращения: 18.06.2018).

3. Bujak-Ramberg, Ph. von. Fritz von Farenheid-Beynuhnen, Ehrenmidglied der Königliche Akademie der Künste zu Berlin, Ehrendoctor der Universität Königsberg: eine Lebensskizze / Ph. von Bujak-Ramberg. — Königsberg: Hartung, 1890. — 27 s.

4. *Clasen, K. H.* Schloss Beynuhnen und seine Kunstsammlungen / K. H. Clasen. — Insterburg: Sturmverlag GmbH, 1939. — 23 s.: ill.

5. *Faensen, B.* Antikensammlungen in Ostpreussen / Bertram Faensen. — Möhnesee: Bibliopolis, 2011. — S. 81-154.

6. *Farenheid, Fritz von.* Beschreibendes Verzeichnis der Abgüsse nach Antiken im Schlosse zu Beynuhnen nebst einleitendem Aufsatz über die Grundideen griechischer Religion und Ethik / Fritz von Farenheid. — Königsberg i. Pr.: Verlag Wilhelm Koch, 1877. — 110 s.: ill.

7. *Hecht, M.* Führer durch Beynunen, eine Kunstschöpfung in Litauen / Max Hecht. — Königsberg: Druck von Krauseneck, 1892.

8. *Hecht, M.* Führer durch Beynunen: die Kunstschöpfung Fritz von Farenheids / Max Hecht. — Königsberg: Selbstverlag, 1930.

УДК
738.1:747.023.7(47+57)"1950/1960"
Е. В. Иванова
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Музей-заповедник «Царское Село»

Фарфоровая пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий и ее место в советском жилом интерьере в 1950-1960-е гг.

Новые хрущевские установки, ориентированные на увеличение строительства жилых и общественных сооружений, приводят к активному применению принципов художественного проектирования предметно-пространственной среды советского человека. В процесс разработки дизайна малогабаритного жилого интерьера начинают активно привлекаться все отрасли декоративно-прикладной промышленности. На примере массового производства мелкой пластики Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-1960-е годы анализируется роль и место фарфоровой промышленности в процессе организации советского жилого интерьера.

Ключевые слова: советский дизайн, художественное конструирование, ЛЗФИ, Опытный завод «Фарфор», жилой интерьер, фарфоровая пластика.

Ekaterina V. Ivanova
Saint-Petersburg, Russia
State Museum-reserve «Tsarskoe Selo»

Porcelain of the Leningrad factory of porcelain and its place in the Soviet inhabited interior in the 1950-1960-th years

The new Khruschev's installations focused on increase in construction of inhabited and public buildings leaded to active use of the art design principles of the subject and spatial circle of the Soviet men. All the branches of the art and craft industry are actively involved into development of the design of a small-sized residential interior. The role and place of the porcelain industry in the process of organizing the Soviet inhabited interior is analyzed on the example products, provided by Leningrad porcelain factory in range of 1950s-1960s.

Keywords: soviet design, art designing, LFOP, Experimental factory, inhabited interior, porcelain.

Наметившийся в первые послевоенные годы острый жилищный кризис обусловил необходимость поиска новых практических решения социальной проблемы. С середины 1950-х годов в КПСС начинают озвучиваться, а в последствии и реализовываться идеи перехода к строительству общественных и жилых сооружений индустриальными методами на основе серийного производства. Масштабная строительная программа, развернувшаяся в период правления Н. С. Хрущева, предполагала в кратчайшие сроки восполнить жилищный фонд СССР типовыми постройками и обеспечить советских граждан малогабаритным и доступным жильем [3, с. 239]. Для реализации данной задачи в 1950-е годы делается акцент на развитие железобетонной промышленности с целью замены изжившего себя по, мнению Н. С. Хрущева, кирпича, использование которого тормозило процесс общесоюзной застройки [2, С. 74].

Помимо резкого увеличения объема строительства жилых и общественных сооружений, решением XXI съезда КПСС в рамках строительной программы было обозначено главное направление деятельности художественной промышленности. В условиях масштабного заселения малогабаритных зданий перед заводами и фабриками встает задача расширения выпуска изделий культурного и домашнего обихода для удовлетворения новых запросов граждан [4, с. 16].

Новые задачи, поставленные перед художественной промышленностью, повышают роль декоративно-прикладного искусства в формировании предметно-пространственной среды советского человека. Помимо этого, подчеркивается важность творческого взаимодействия архитекторов, конструкторов, художников и мастеров-прикладников при организации внутреннего убранства малогабаритного жилого пространства. Основным направлением деятельности заводов и фабрик в 1950-60-е гг. становится создание с одной стороны высокохудожественных предметов быта для дальнейшего массового тиражирования, а с другой – разработка форм и моделей, удобных для интеграции в малогабаритную советскую квартиру [16, с. 1].

Активное пополнение жилищного фонда типовыми и однообразными застройками привело к оскудению выразительных средств архитектуры и внутреннего убранства. Необходимость оживления жилого интерьера спровоцировала развитие в 1950-60-е годы службы советского дизайна и формирование системы художественного конструирования, принципы которого в дальнейшем начинают распространяться на различные области техники и хозяйства (приборостроение, машиностроение, электронная промышленность и т.д.) [13, с. 4].

Именно в этот период времени меняется роль художника в процессе создания новой современной материальной культуры. Если раньше художник работал над оформлением исключительно готового произведения, то теперь он принимает участие на всех этапах разработки технически оправданной формы предмета.

Переосмысление роли декоративно-прикладного искусства в формировании советского жилого интерьера было подчеркнуто организацией в Москве и Ленинграде в 1960 году двух смотровых выставок изделий художественных промыслов «Советская Россия». В специально отведенных помещениях Центрального выставочного зала Москвы демонстрировалось около трех тысяч произведений, простых и удобных по форме, целесообразных по назначению и отвечающих требованиям «советского стиля». Особое внимание на выставке уделялось презентации комплексного решения художественных ансамблей жилых интерьеров, в оформлении которых принимали участие предметы декоративно-прикладного искусства [4, с. 16].

В Ленинграде в выставочных залах Академии Художеств впервые за долгие годы была нарушена традиция игнорирования декоративно-прикладного искусства на смотровых выставках. Теперь в специально отведенных помещениях Академии предметы демонстрировались как самостоятельные достижения художественной промышленности, а не как дополнение и украшение залов, предназначенных ранее для живописи, графики и скульптуры. Данное решение и выделение двух отдельных залов позволило в полной мере оценить закономерность развития данного вида искусства в условиях современных политических установок [8, с. 2].

В 1961 году на очередной выставке «Искусство – в быт» был подведен своеобразный итог советской художественной промышленности за период 1945-1960 годов. Как и на выставке годом ранее в залах Манежа были представлены целые секции, демонстрирующие готовые решения жилого интерьера [10, с. 70]. Среди витрин с образцами для дальнейшего массового производства наиболее обширно был представлен раздел фарфора, позволяющий проанализировать стилистические изменения в данной области художественной промышленности. Отказ от пышной орнаментации в пользу лаконизма и функциональности формы, присущий советскому фарфору рубежа 1950-60-х годов, был характерен и для других видов декоративно-прикладного искусства [17, с. 113].

Так, например, установки советской власти на улучшение жилищных условий повлекли за собой закономерный пересмотр ассортимента мебельной промышленности. При разработке мебельных гарнитуров и отдельных предметов приоритет отдавался лаконичным и освобожденным от излишнего декорирования формам. Небольшая высота потолков компенсировалась уменьшением размеров мебельной продукции, использованием в отделке светлой фанеровки и горизонтальным расположением предметов вдоль стен. Данные приемы позволяли визуально расширить пространство

комнаты [19, с. 125]. Теперь преимущество отдавалось удобству и практичности мебели, а увеличенное количество открытых поверхностей открывало перспективу дополнения пространства предметами фарфоровой и стеклянной пластики.

Наиболее сложная задача в условиях утилитарного характера декоративно-прикладного искусства стояла перед мастерами фарфоровой пластики. При разработке изделий, ориентированных на дальнейшее массовое тиражирование, мастерами начинает учитываться помещение предмета в контекст нового жилого пространства. Теперь, при разработке формы и художественного оформления предмета встает задача с одной стороны сохранить смысловое значение пластики как самостоятельного произведения искусства, а с другой – создать предмет, гармонично соседствующий в рамках пространства комнаты с другими произведений декоративно-прикладного искусства (мебель, ткани, стекло и т.д.) [11, с. 189].

Помимо этого, развитие того или иного вида декоративно-прикладного искусства определялось способностью к обновлению или расширению технологий производства, изменению структуры материала и совершенствованию фактур. Такого рода изменения в фарфоровой промышленности были крайне затруднительны в условиях консервативности фарфора в своей материальной основе [1, с. 213].

Одним из возможных способов сокращения общего отставания фарфорового производства в 1950-60-е годы от текстильной и стекольной промышленности того же времени являлась модернизация фарфоровых предприятий. В Ленинграде технологическим усовершенствованием фарфоровых заводов занимался Государственный исследовательский керамический институт (ГИКИ), созданный на основании постановления Коллегии народного Комиссариата просвещения РСФСР от 18 марта 1919 года. Помимо исследования сырых материалов и их месторождений одним из приоритетных направлений деятельности института была научно-исследовательская работа по внедрению и разработке новых режимов обжига фарфоровых изделий и усовершенствование качества фарфоровой и керамической массы [18, с. 1].

В 1952 году при Государственном исследовательском керамическом институте был создан Опытный завод «Фарфор»[1], активно поддержавший советские установки на массовый и утилитарный характер декоративно-прикладного искусства [12, с. 172]. Долгие годы в процессе формирования предметно-пространственной среды советского жилого интерьера игнорировалась роль художников и скульпторов, работающих в цехах завода. Неоднократно на страницах искусствоведческой периодики специалистами де-

[1] Название завода неоднократно менялось на протяжении всей истории его существования.

коративно-прикладного искусства отмечалось отсутствие собственного художественного профиля завода, а также соседство лаконичных и выразительных изделий с отсталыми и бессодержательными работами [15, с. 17]. При этом анализ ассортимента массово выпускаемой на заводе продукции показал отражение основных образов и тематик, а также стилистических веяний, характерных для фарфоровой пластики хрущевской «оттепели».

Среди мастеров-многотиражников Опытного завода «Фарфор», чьи произведения были наиболее популярны у советского покупателя, можно выделить А. А. Киселева, Л. Н. Сморгона, А. В. Дегтярева, Т. А. Федорову, В. И. Сычева, С. М. Орлова, В. П. Щукину [9]. В их фарфоровых скульптурах воплотились популярные и понятные всем сказочные и народные сюжеты, образы счастливого детства и советского человека, герои культуры, искусства и спорта, а также анималистка, которая не являлась приоритетным направлением завода [5, с. 34-40].

Неиссякаемая для творческой интерпретации сказочная тема становится одной из широко представленных в скульптурных работах А. А. Киселева. «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Иван-царевич и Жар-птица», «Князь Гвидон и Царевна-Лебедь», «Конек-Горбунок», «Гуси-лебеди», «Елисей», «Огневушка-поскакушка» по мотивам сказок П. П. Бажова и другие герои А. А. Киселева отличаются красочной прорисовкой элементов одежды, абстрактными и обтекаемыми формами сказочных животных, а также постаментами, дополнительно подчеркивающими иллюстративность сказочной сценки [14, с. 133-134]. Именно сказочные образы А. А. Киселева станут наиболее популярными среди фарфоровой пластики завода, формирующей и оформляющей жилой интерьер рядового советского человека.

В том же тематическом направлении были выполнены скульптурные группы Л. Н. Сморгона «Голый король» и Т. А. Федоровой «Золушка», состоящие из нескольких отдельных фигурок. Несмотря на разное авторство произведений, в композиционном и цветовом решении пластики прослеживается взаимное влияние мастеров завода [6].

Уникальным авторским почерком обладают работы Т. А. Федоровой, которая неоднократно при создании росписи скульптурок работала в связке с художницей Л. Н. Павловой—Кошман. Динамичным фигуркам Т. А. Федоровой присущ отход от стереотипного построения композиции в пользу повествовательной трактовки фарфоровых героев. Излюбленным решением оформления белоснежных фигурок детей, модниц, представительниц разных национальностей в исполнении мастера становится абстрактный геометрический орнамент, а также выбор контрастного сочетания черной и оранжевой краски, позволяющий без труда определить авторство работы [20, с. 87-88].

Процесс взаимодействия театрального и декоративно-прикладного искусства, характерный для XX века, также находит свое отражение в творчестве мастеров завода. Триптих по балету «Бахчисарайский фонтан» А.

А. Киселева, знаменитый балетный цикл В. И. Сычева, а также представители циркового искусства в исполнении А. В. Дегтярева («Клоун Вяткин с собакой Манюней») и С. М. Орлова («Клоун») украшали в 1950-60-е гг. жилые комнаты советских граждан. Создавая фарфоровые образы театральных и цирковых героев, мастера завода придерживались принципа портретного сходства

В 1950-е гг. Л. Н. Сморгон и А. В. Дегтярев работают в цехах завода над еще одной популярной среди советских граждан фарфоровой группой – серия покачивающихся из стороны в сторону женских фигурок под названием «Сплетницы» [20, с. 92]. Стилистическим продолжением фарфоровых модниц в пышных юбках стала созданная мастерами уже имеющая непосредственно утилитарное назначение «Пудреница» в виде женской фигуры в народном костюме со съемной крышкой и емкостью для косметического продукта в нижней части сарафана [7].

Анималистка, не получившая широкого распространения в ассортименте завода, находит свое отражение в творчестве художников и скульпторов завода. Следует отметить, что во второй половине XX века в фарфоровой традиции изображения животных существовало два популярных подхода: максимально точное анатомическое воспроизведение образов и отход от детальной проработки в пользу символического решения фигурок. Мастера завода отдают предпочтение обтекаемой форме и лаконичной росписи животных, что в некоторой степени сближает скульптуры лис, эму, пингвинов, снегирей, воробьев и медведей с мультипликационными и игрушечными героями своего времени. Такого рода сходство было абсолютно не случайным, так как некоторые мастера завода (Л. Н. Сморгон и Л. С. Разумовский) помимо работы над фарфоровой пластикой активно реализовывали себя в качестве художников детской игрушки [21].

Приоритетная ориентация Ленинградского завода фарфоровых изделий на быт советского человека определила формирование широкого по тематике ассортимента фарфоровой пластики, которая была предназначена для украшения нового типа интерьера советской квартиры. На базе множественных сомнений экспертного сообщества о художественной значимости производимой продукции за ЛЗФИ на долгие годы закрепился статус предприятия «второго эшелона». Несмотря на это, в 1950-60-е гг., в цехах завода сложился определенный круг мастеров-многотиражников, чьи работы украшали стеллажи, полки и серванты практически каждого советского человека. Отсутствие признания за продукцией завода собственного художественного почерка специалистами декоративно-прикладного искусства компенсировалось увеличенным потребительским спросом фарфоровых изделий мастеров со стороны советских граждан. К сожалению, отсутствие архивных материалов завода не дает возможность установить максимально точные данные о тираже тех или иных произведений. Единственным ориентиром массового характера пластики и ее популярности среди советского населения является

относительно невысокая стоимость изделий, выставляемых на продажу в антикварных магазинах и лавках.

В настоящее же время исключительно утилитарное отношение к фарфоровой продукции завода 1950-60-х годов сменилось интересом музейных специалистов и частных коллекционеров к изделиям ЛЗФИ, как к свидетелям и участникам процесса формирования повседневной культуры и предметно-пространственной среды советского человека. Фарфоровые работы мастеров завода, ранее попадавшие под критику специалистов декоративно-прикладного искусства, теперь трактуются как образцы, отражающие процесс стилистических изменений в художественной промышленности периода хрущевской «оттепели», о чем свидетельствует активизация в последние годы выставочной деятельности с участием в проектах скульптурной пластики Ленинградского завода форовых изделий.

Список литературы

1. *Андреева, Л.* О русском фарфоре 60-х годов / Л. Андреева // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. — М: Советский художник, 1973. — С. 213.

2. *Горлов, В. Н.* Н. С. Хрущев и переход к массовому жилищному строительству в советском союзе / В. Н. Горлов // Вестник МГОУ. История и политические науки. — 2017. — № 1. — С. 74.

3. *Григорьева, А. Г.* Решение жилищной проблемы советских граждан в годы «оттепели» / А. Г. Григорьева // Теория и практика общественного развития. — 2010. — № 4. — С. 239.

4. Для нашего быта // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 5 (30). — С. 16.

5. *Иванова, Е. В.* Развитие фарфоровой пластики в 1950-1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева / Е. В. Иванова // Культура и искусство. — 2018. — № 05. — С. 34-40.

6. Из собрания Музея шахмат и авторского фарфора. URL: http://porcelainchessmuseum.ru/muzej-farfora-i-shahmat/ (дата обращения: 14.07.2018).

7. Из собрания Государственного музея история города Санкт-Петербурга. URL: http://www.spbmuseum.ru (дата обращения: 14.07.2018).

8. *Каган, М. С.* Поиск современного образа / М. С. Каган // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 6 (31). — С. 2.

9. Кадровый архив Опытно-экспериментального завода.

10. *Крамаренко, Л. Г.* Художник. Материал. Форма: отечественное декоративное искусство XX – начала XXI века: учебно-методическое пособие / Л. Г. Крамаренко. — М.: МГХПА, 2009. — С. 70.

11. *Крюкова, И.* Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм / И. Крюкова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. — М.: Советский художник, 1973. — С. 189.

12. *Насонова, И. С.* Марки советского фарфора, фаянса и майолики: 1917 – 1991 / И. С. Насонова, С. М. Насонов, С. М. Гольский. — М.: Среди коллекционеров, 2009. — Т. 2. — С. 172.

13. Советский дизайн: 1962-1965: альманах / сост.: Р.О. Антонов, Н. Н. Кольцова, Е. Г. Рачук. — М.: [б. и.], 1968. — С. 4.

14. Советский фарфор: 1930-1980: прайс-каталог / сост. С. Н. Белоглазов. — СПб.: Деан, 2006. — 133-134 с.

15. Совещание по фарфору // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 6 (31). — С. 17.

16. *Сокольников, М.* О декоративном искусстве Российской Федерации / М. Сокольников // Декоративное искусство СССР. — 1960. — № 5 (30). — С. 1.

17. *Суслов, И. М.* Фарфор / И. М. Суслов // Советское декоративное искусство: 1945-1975: очерки истории. — М.: Искусство, 1989. — С. 113.

18. Центральный государственный архив научно-технической документации Санкт-Петербурга. Ф. 194. О. 1-2. Л. 1.

19. *Цехмистер, Т. И.* Особенности формирования жилого интерьера в России 1960-1980-х гг. / Т. И. Цехмистер // Альманах современной науки и образования. — 2010. — № 1 (32). Ч. 2. — С. 125.

20. Хрупкий мир Бориса Алексеевича Иванова: коллекция фарфора и фаянса из фондов Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII-XX веков: каталог выставки. — СПб: Лайка, 2014. — С. 87-88; 92.

21. Лев Самсонович Разумовский. URL: http://lev-razumovsky.org/rus/biography.htm (дата обращения: 25.06.2018).

УДК 747: 728.8(460.35)"15"
Н. М. Сим
Г. Н. Стогова
Москва, Россия
Школа живописи
«Мир искусств»
Московский государственный
университет имени
М. В. Ломоносова

Дворцы Севильи эпохи Ренессанса. Декоративные приемы оформления интерьеров

В докладе рассматриваются проблемы формирования и развития национального стиля и его вариаций в декоративно прикладном искусстве Андалусии XVI в. Автор анализирует два памятника архитектуры: Королевский Алькасар и частный дворец Дом Пилата в Севилье.
Архитектурный стуковый декор, асулехос (цветные изразцы на стенах), как неотъемлемый элемент декоративного оформления севильских интерьеров, фресковая роспись на аллегорические сюжеты, организация двориков и проходных галерей дворцовых ансамблей – материал, который наглядно демонстрирует переходный период от средневекового стиля «мудехар» с его конструктивными элементами мавританской архитектуры к испанскому Ренессансу, который назовут стиль «платереско».

Ключевые слова: асулехос, мудехар, платереско, Алькасар, Дом Пилата, Севилья.

Nadezhda M. Sim
Galina N. Stogova
Moscow, Russia
School of Painting
"World of Arts"
Moscow state university
of M. V. Lomonosov

The Palaces of Seville in the Renaissance Period. Interior design decoration principles

The problems of the formation and development of the 16th century Andalusĕan national style and it's variations found in the arts and crafts are examined in the report. The author analyses/examines two architectural monuments - the Royal Alcazar and the Pilat's House (La Casa de Pilatos). The architectural stucco mouldings,

Azulejos(color tiled walls) as a preeminent example of Seville interior decorations, allegorical subject frescoes, loggias, porticos in the Palace Ensemble-all these visually demonstrate the transitional period from the medieval Mudéjar architecture with its renowned elements of Moorish architecture to the Spanish Renaissance later known as the Plateresque style.

Keywords: asulejos, mudejar, plateresque, Alcázar, Pilate's House, Seville.

Королевский Алькасар и Дом Пилата, нынешний Дворец герцогов Мединацели являются основополагающими примерами гражданской архитектуры Севильи в переходный период стилевой эволюции от мавританской традиций к наступающей эпохе испанского Ренессанса. Алькасар, начало строительства которого уходит в глубь веков, во времена династии Альмохадов (XI в), создавался как часть оборонительных сооружений города. В последующие столетия преобразуется в королевскую резиденцию Испании [6, С. 254 – 257].

Дом Пилата начинает свою историю с 1483 года, когда губернатор Андалусии Педро Энрикес, имеющий родственные связи с Католическими королями и его жена Каталина де Рибера, не менее знатного происхождения, выкупили в еврейском квартале несколько домов, конфискованных трибуналом инквизиции, под свои частные владения [1, С. 60 -62]**.**

К началу XVI века эти дворцы выражали традиции андалузской культуры и придворной архитектуры в стиле севильского мудехар. При кажущейся на первый взгляд однотипности в организации внутреннего пространства, выраженного в большей мере методами декоративно – прикладного искусства, надо четко понимать существенную разницу в толковании стилевого определения этих архитектурных ансамблей.

Алькасар представляет собой комплекс дворцовых сооружений разных стилей и эпох, в основе которых заложен художественный образ мавританской Андалусии, опосредованно переосмысленный через Альгамбру, резиденцию династии Насридов в Гранаде [11]. Дом Пилата задумывался и строился по образу и подобию Королевской резиденции Алькасар. В первом случае нам представляется придворный стиль мудехар в его становлении и расцвете, как вершина синтеза мусульманской и христианской архитектуры. Дом Пилата следует рассматривать в ином контексте, в его сочетании противоречивых стилей: укоренившийся региональный вариант искусства мудехар и привнесенный извне новый стиль «Romano grande», как основная художественная задача и смысловая нагрузка всего комплекса.

Существуют устоявшиеся определения архитектуры мудехар, в общих чертах характерные для всех средневековых королевств Испании. Название стиля происходит от этнической группы мусульман (mudéjar), принявших испанское подданство [9]. Искусные мастера: каменщики, резчики по

стуку и дереву, мозаичисты, орнаменталисты привнесли в каноны средневековых христианских стилей конструктивные и декоративные материалы традиционной мавританской архитектуры, сформировавшейся на Иберийском полуострове [2, с.171]. За основу брали элементы больших мавританских стилей, характерных для эпохи Омейядского халифата, времен правления династий Альмохадов и Насридов. Наиболее характерные черты выражались в подковообразных арках с многократными делениями и переплетениями, в сотовидных сводах, аркадах «себка» с ажурными сетчатыми экранами в виде ромба, в зубчатых парапетах башен. Здания, построенные в мудехарском стиле, отличались узорчатой кирпичной кладкой, сводчатыми перекрытиями, образующими звезду, обилием глазурованной плитки (асулехос), изысканной резьбой по стуку и алебастру. [6, 254 – 257]

Это было сложное синтетическое явление, в котором сливались элементы мавританского, романского, готического и ренессансного искусства. В отличие от народного стиля мудехар, несущего более скромные бытовые задачи, придворный мудехар отражал стремление светской знати к роскоши и комфорту, источником которых была еще живая восточная традиция. Севилья, как никакой другой город Испании, славилась изысканной роскошью дворцов, возведенных мудехарами [3, С. 397].

Основные этапы создания архитектурного комплекса Королевских дворцов Алькасар растянуты во времени, начиная с эпохи мавританских владычеств, следы которой практически стерты, за исключением сохранившегося фрагмента дворца эмиров династии Альмохадов: Гипсового дворика и Зала Правосудия XII века. Только в этом небольшом фрагменте представлен чистый стиль мавританской архитектуры и ее одновременное исполнение с Хиральдой Кафедрального собора и Золотой башней в Севилье. Это дает основание обратиться к первоисточнику архитектурного орнамента, стилю «себка», как оригинальному приему декорирования, характерному для севильской школы [6, С. 303].

Дворец Кастильских королей (Фердинанда III, Альфонса X, и Педро I) начинает свою историю с момента коронации Альфонса X Мудрого (1252). Сын Фердинанда III Святого, завоевавшего Севилью (1248), при всей привязанности к восточной культуре, в среде которой он рос, тем не менее, приказал возвести дворец в характерном для западного средневековья готическом стиле, как символ победы над исламом. Мастера из Бургоса строили Готический дворец, достойный короля христиан в самом центре мавританского Алькасара. Ребристые крестовые своды, наружные зубчатые стены и угловые башенки – то немногое, что отсылает к этому этапу строительства. Оформление интерьера ренессансным цоколем относится уже к реконструкции XVI века и отвечает вкусам империи Карла V[10].

Дворец, представляющий стиль мудехар, создавался по воле и при непосредственном участии Педро I Жестокого. В 1364 году он созвал лучших мастеров из Гранады, Толедо, Кордовы, Севильи для возведения нового сооружения. Обращение к восточным образцам связано с атмосферой толерантного отношения к мусульманам и евреям в Севилье. Историки утверждают, что король был дружен с эмиром Гранады Мохаммадом V, который предоставил своих лучших мастеров для постройки королевских покоев [6, С. 300 -305]. В шестнадцатом столетии Севилья, как монополия на торговлю с Новым светом переживала свой «Золотой век». Алькасар стал не только резиденцией Католических королей, Карла V и Фелиппа II, но и местом важнейших финансовых сделок мирового масштаба. В Алькасаре разместился Дом коммерции (1503) для регулирования торговли с заморскими колониями. Основные достройки последующих эпох организовывались таким образом, что сохранялся ведущий стилевой акцент дворцов, передающих неповторимый дух востока в христианском представлении этого искусства. Каптерева Т.П., как самый глубокий исследователь искусства Испании и стран Магриба, в определении стиля мудехар, отмечает: «Руками мудехаров восточное начало, подобно сверкающим нитям, вплелось в убранство зданий, в изделия художественного ремесла, в орнаментику…» [3. С.399] Если конструктивные характеристики дворцовой архитектуры как мусульманского периода и эпохи мудехар, так и раннего испанского Ренессанса практически однотипны по всей Андалусии (внутренние дворики, галереи, аркады колонн, помещения, расположенные вокруг двора с лабиринтообразной системой внутренних переходов и т.д.), то их интерьеры представляют своеобразную оригинальную вариативность архитектурного декора, разнообразие которого поддается прочтению только через интерпретацию языка орнамента, художественных предпочтений заказчиков, материала исполнения, характерного для данного региона.ри общем единстве стиля мудехар, как основного направления андалузского зодчества конца XV века, наблюдаются непрерывные заимствования разных региональных школ с одной стороны (Толедо, Кордова, Гранада). С другой стороны, очень важно понимать оттенки этого стиля в преломлении временного пространства, что особенно наглядно демонстрирует орнаментальная декорация из стука и асулехос. Так, например, орнамент из стука «себка», проходит основным лейтмотивом в декоре интерьера дворца Педро I. Первообраз, как уже было отмечено выше, представлен в Гипсовом дворике. Строгая, лишенная всяких витиеватых излишеств ромбовидная форма с простым сетчатым орнаментом, при его бесконечном умножении образует динамичную композицию. Прорезанные узоры орнамента создают эффект ажурной решетки, пластичного белоснежного кружева, просветы которых отражаются контрастными пятнами светотени при ярком солнечном освещении. Себка на поверхности стены или в аркадах галереи производит впечатление беспрерывного объемного коврового узора, который оплетает заданную архитектурную форму, придавая ей таким

образом живую игру материала посредством цветовых бликов, льющихся через мягкий световой поток в завуалированных оконных проемах, отблеском мерцающего золотом свода и активными монохромными сияниями асулехос на цоколях. В Девичьем дворике ромбовидная себка наполняется резным растительным декором с высоким рельефом. В сочетании с мягко выступающими бесконечными плетениями арабесок, плавно скользящих по антаблементу первого яруса галерей, дворику передается созерцательный характер гармонии и покоя. Эту атмосферу не нарушили более поздние перестройки имперской эпохи Карла V. Второй ярус выполнен в классическом стиле, отдаленно напоминая лоджию Оспедале дельи Инноченти во Флоренции. Он оформлен аркадой на тонких мраморных колонах с ионическими капителями, повторяя вертикальный ритм первого яруса. В тимпанах между арками помещены рельефные медальоны с портретами Карла V и Изабеллы Португальской. Орнаментальный фриз повторяет рисунок антамблемента первого яруса, тем самым, как бы замыкает декоративный ритм разностильной композиции в тонком сочетании противоречивых форм, где нет довлеющего перехлеста в ту или иную сторону.

Наряду со стуком, асулехос, как основной декоративный прием андалузской архитектуры широко представлен в интерьерах дворцов Алькасара. Мозаичные цоколи сложены из небольших керамических плиток ручной работы. Историк искусства Балбина Мартинес Кавиро классифицирует техники ремесла асулехос, представленные в Алькасоре. Асулехос, выполненный в технике рельефа, как прием «граней и впадин» он относит к середине XIII в. Прием «Сухой полосы», основанный на предварительной прорисовке контура рисунка до обжига, характерен в следующем столетии [6, 103]. Геометрические рисунки «аликатадо», выражавшие в исламском искусстве высший смысл и божественную красоту, распространенные в пятнадцатом столетии, сменяются полихромными композициями с ренессансными элементами, включающими херувимов, мотив канделябра, листья аканта, корзины с цветами, фрукты, исполненными в ярких сочных красках наподобие узоров итальянских тканей, привозимых в севильский порт. В таком стиле будут оформлены не только дворцы, но и многие монастыри Севильи конца XVI века (Капелла Госпиталя де ла Сангре, цоколь церкви Сан Исидор, клаустро Сан Пауло выполненные Эрнандо де Вальядарес. [5, p.396] За исходный образец такого типа асулехос с аналогичным по стилю рисунком будет взят цоколь в салоне Карла V (1585) в Алькасаре, исполненный Кристобаль де Аугусто. В декоре де Аугусто уже нет геометрических орнаментов, все поле высокого цоколя занимает керамический узор, состоящий либо из мифологических персонажей, либо из фантастических животных с использованием палитры голубого, зеленого и яркого оранжевого цвета на фоне ударных желтых тонов. Декоративный орнамент асулехос, как основной элемент художественной композиции предстанет в садах Алькасара, будет выражать

активный цветовой ритм архитектурным формам, несущим не только зрительный эффект своим жизнеутверждающим колоритом, но и отображать посвятительную программу. Иконография прославления побед «Великой империи» под девизом «Plus ultra» (дальше предела) отмечена в виде барельефов на стенах дворцовых интерьеров, в живописных вставках на сводах, но наиболее содержательно эта тема зазвучит в садах Алькасара. Бывшая мавританская молельня в форме, шатровой постройки «кубба», была переделана в Павильон Карла V, где вся плоскость наружных стен и скамьи по периметру галереи облицованы асулехос, прославляющим империю и императора.

В истории создания дворцового ансамбля Дома Пилата, как частной резиденции знатных грандов, приближенных к королевскому двору, принято отмечать три основных этапа [1, С.60 - 62]. Первый (1483 – 1505) связан с приобретением земель. Будущий дворец встраивается в традиционную плотную застройку узких средневековых улочек. Поэтапно выкупаемые земли в густо заселенном еврейском квартале раздвигают границы застройки, оформляется площадь, позволяющая открыть новый по стилю фасад дома. Формируется основной центр композиции: внутренний дворик, окруженный на этом этапе строительства одноярусной проходной галереей. Одним из главных приобретений на выкупленных землях было наличие акведука, который поставлял воду в Королевскую резиденцию и позволял самим владельцам дворца в дальнейшем устроить такие же пышные сады, подобные маньеристическим садам Алькасара. Первый ярус галерей дворика выполнен в лучших традициях стиля мудехар приглашенными мастерами из Севильи и Гранады. С именем Фадрике Энрикесом де Рибера, сыном и наследником первых владельцев, начинается следующий этап (1526 – 1539) развития дворца. Наследник огромного состояния, блестяще образованный, дон Фадрике был представителем знати нового поколения. Именно с ним связана история паломничества по Святой земле, по возвращению из которого и создается собственно Дом Пилата, как единый концептуальный ансамбль архитектуры раннего испанского Ренессанса. Во время своего путешествие дон Энрикес де Рибера делал длительные остановки в процветающих городах Италии: Милане, Венеции, Риме, Флоренции, Генуи. С этого момента Дворец возводится по типу римской претории [8]. Название дома «Casa de Pilatos» связано с реликвиями, полученными Фадрике Энрикесом от папы Пия VI. Одной из таких реликвий считался столб, у которого бичевали Христа. Так же в этот период в Севилье возникает традиция в организации городских пространств по проведению религиозных шествий, повторяющих Крестный путь Спасителя. Дон Фадрике Энрикес де Рибера привез из путешествия по Святой земле обмеры пути Христа к Голгофе. Точкой отсчета этого пути и стал его дом, который будут называть Каса дель Пилатос.

Третий этап развития дворца (1568 -1571) связан с новым наследником, племянником Фадрике, доном Пер Афан де Рибера, первым герцогом

Алькала и вице – королем Неаполя. При нем была приобретена одна из главных ценностей - коллекция античной скульптуры, которую неаполитанский архитектор Бенвенуто Тортелло разместил во дворце, создав новые ренессансные оттенки в интерьере главного дворика и проходных галерей [1, С. 60 – 62].

К концу шестнадцатого столетия архитектурный ансамбль в стиле раннего испанского Ренессанса был завершен. Первоначальная композиция, задуманная как дворец по подобию Алькасар, приобретает иное прочтение и новый художественные контекст, умело сочетая разные эпохи и стили. В мавританскую часть дворца, сосредоточенную на первом уровне галереи вплетаются элементы классической античности, интерпретируя подобие итальянских дворцов, восхитивших во время итальянского путешествия Фадрике Энрикеса. Ансамбль соединял две концепции: идеологическую программу через передачу дворцу стилистических черт римского здания и традиционного представления частного дворца, по типу дворца лас Дуэньяс, принадлежащих герцогам Альбы или Королевского Алькасара, в которых мавританское орнаментальное содержание сочетается с готическими архитектурными формами. Ансамбль дома Пилата включает в себя: вестибюль, основной двор, зал претории, малый сад, зал отдыха судей, капеллу, кабинет Пилата, большой сад, итальянские лоджии.

Иконографическая программа визуально выражена на парадном портале. Портал в форме триумфальной арки выполнен из мрамора, доставленного из Генуи в 1535 году. Объемно пространственная композиция проста. По высоте объем членится на три части: цоколь, центральная часть и двух уровневый аттик. Цоколь служит основанием ордеру, аттик объединяет объем композиции. На аттике выделена надпись: «Если Господь не возводит твой дом, то напрасно будут работать те, кто его строит». Аттик венчает балюстрада готического рисунка с чередованием щитов, на которых изображены иерусалимские кресты. Связь дома с «Antigua Roma» подчеркнута медальонами с изображением римских императоров, Траяна и Адрина, к историческому прошлому которых отсылает себя Севилья.

Это был первый для средневекового города прием оформления монументального фасада, который нарушает восточный принцип замкнутого, обращенного во внутрь дома, как образ крепости.

Мудехар является первоосновой стиля Дворца и выражен прежде всего в интерьере дворика и галерей. Если формы арок уже тяготеют к ренессансным пропорциям, за исключением вытянутых вверх архивольтов, то декоративный орнамент, плотной тончайшей резьбой рассыпанный по всей плоскости аркад, отсылает к арабескам Альгамбры. Высокий цоколь асулехос цветным узором опоясывает внутренние стены галереи. Такому принципу распределения плитки на четкое деление ковровых прямоугольников, отделенных друг от друга орнаментальной рамой контрастного цвета трудно

дать однозначное определение. В одном ряду по цоколю вперемежку следуют и цветочные композиции, и геометрические, и сложные мозаичные. Керамика, разностильная по технике исполнения, чаще всего производилась уже руками местных мастеров из гончарного района Трианы. Известно, что дон Энрикес отдавал заказы мастерской братьев Полидо, гончаров Трианы, между 1536 и 1538 годами [8]. Таким образом, можно детально определить севильскую школу второй четверти пятнадцатого столетия. С цоколем спорит верхнее поле стен за аркадой галереи, на которых помещены панно с бюстами римских императоров, куда включен и король Карл V, как император Священной Римской империи с 1519 года.

Второй хозяин Дворца слыл истинным меценатом, другом художников и поэтов. Франсиско Пачеко, первый в Андалусии теоретик искусства, создал не только фундаментальный труд «Искусство живописи», но и впервые в Испании сделал попытку сформировать «академическое» сообщество любителей изящных искусств, собиравшихся в Доме Пилата. Это были интеллектуальные собрания, где проходили художественные и литературные диспуты, освящались теоретические проблемы в духе Возрождения. Источники указывают на достаточно широкий круг его единомышленников – художников, писателей, философов: Мигель Сервантес, Эрнандо де Эррера. Арготе де Молино, Ариас Монтано, Пабло де Сеспедес [8].

Иконографическая программа в интерьере второго яруса дворца, выполненная в технике фресковой живописи, обращается к античной мифологии, что стало созвучно духу того времени. Франсиско Пачеко, которого называли «испанским Вазари», было доверено расписать своды помещений второго этажа на тему «Апофеоз Геркулеса». Но, выполненная в маньеристической манере фресковая живопись на плафонах, не оставила такого места в искусстве «Золотого века» Испании, как его искусствоведческие трактаты.

Итак, дворцовая архитектура Севильи на рубеже XV – XVI веков представлена как процесс формирования и развития национальных стилевых тенденций в художественном пространстве раннего южно-испанского Ренессанса. В этой связи необходимо было выделить и проследить общие и особенные признаки выразительных средств и многообразие форм декоративно – прикладного характера, активно трансформирующих восточные и западные традиции, раскрывающие стилевые вариации провинциальной архитектуры на этапе формирования единого государства.

Стуковый орнамент, асулехос, фресковая роспись на аллегорические сюжеты, сложные конструкции сводов, организация двориков и проходных галерей, как неотъемлемые элементы декоративного оформления интерьеров Алькасара и Дома Пилата, представляют переходный период от средневекового стиля «мудехар» с его конструктивными элементами мавританской архитектуры к испанскому Ренессансу, который по выражению Э. Леви – Провансаля, обогащается «новой жизненной эстетикой» [4, С.11].

К середине шестнадцатого столетия произойдет качественный скачек в архитектуре. Будет найден свой оригинальный художественный язык, подлинный испанский Ренессанс, который назовут «платереско».

Список литературы

1. *Каптиков, А. Ю.* Мавританская Архитектура / А. Ю. Каптиков, Д. В. Богданова. — Екатеринбург: Tatlin, 2015. — 184 с.: ил.

2. *Каптерева, Т. П.* Испания: история искусства / Т. П. Каптерева. — М.: Белый город, 2003. — С. 171.

3. *Каптерева, Т. П.* Западное средиземноморье: судьбы искусства / Т. П. Каптерева. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — С. 397.

4. *Леви–Провансаль, Э.* Арабская культура в Испании: общий обзор / Э. Леви-Провансаль. — М.: Наука,1967. — С. 11.

5. *Arenillas, J. A.* Del Classicismo al barroco: Arquitectura sevillana del silo XVII / Juan Antonio Arenillas. — Sevilla, 2005. — P. 396.

6. *Lopez Guzman, R.* Arquitectura mudejar / Rafael Lopez Guzman. — Madrid, 2000. — P. 254 – 257.

7. *Lleó Cañal, V.* La Casa de Pilatos: Biografía de un palacio sevillano / Vicente Lleó Cañal. — Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. — 296 p.: il.

8. *Sánchez González, A.* La Casa de Pilatos, Palacio de San Andrés o de los Adelantados / Antonio Sánchez González. — Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1990.

9. *Gaya Nuño, J. A.* Historia del arte español / J. A. Gaya Nuño. — Madrid, 1957.

10. *Marìn Fidalgo, A.* El Alcàzar de Sevilla en la època de los Austrias: 2 vols / Ana Marìn Fidalgo. — Sevilla, 1990.

11. *Pareja López, E.* Historia del Arte en Andalucía: 7 vols / E. López Pareja. — Sevilla, 1988.

УДК
747:323.328(1-925.11/.16)
О. Н. Судакова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Интерьеры особняков в стиле модерн – модный тренд или рациональный подход сибирского купечества

Художественная культура модерна проявила себя в большинстве видов искусства, включая интерьер. Предметом настоящей работы является модерновый интерьер частных особняков как пространственная форма культуры повседневности сибирского купечества. Автор статьи преследовал цель — выявить причины выбора купеческим сословием стиля модерн.

Ключевые слова: культура повседневности, сибирское купечество, модерновый интерьер, интерьер купеческого особняка, модный тренд.

Olga N. Sudakova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Interiors of mansions of the Siberian merchants in modernist style – a fashionable trend or rational approach

Art Nouveau culture has manifested itself in most types of art, including interior. The subject of this work is the interior of private mansions in the art Nouveau style as a spatial form of culture of everyday Siberian merchants. The author of the article pursued the goal — to reveal the reasons for choosing the modernist style by the merchant class.

Keywords: culture of everyday, Siberian merchants, modern interior, interior of the merchant's mansion, fashion trend.

Кратковременность бытия (не более трёх десятилетий) и национально-региональный характер, эстетический идеал, декларирующий объединение повседневности и искусства, самостоятельность художественного направления, освещённого идеями прогресса и целесообразности, гармоничность художественного языка, преобразовавшего культурно-исторический опыт в жанро-видовом разнообразии искусства — всё это детерминирует обращение отечественных гуманитариев к изучению эпохи модерна в контексте философии, искусствознания, архитектуры и культурологии. Однако анализ научных материалов показывает, что объём исследований, посвящённых вопросам теории русского модерна, истории отдельных видов искусства модерна (архитектура, литература, живопись, декоративно-прикладное искусство) и отдельных элементов культуры повседневности (костюм, предметно-вещное убранство, питание) превалирует над работами об интерьере модерна [9; 11-12 и др.]. Модерновый интерьер купеческих особняков и торгово-промышленных зданий Сибири отчасти представлен в исследованиях об архитектуре сибирских городов [1; 3-5 и др.], но в целом как культурологическая проблема он малоизучен. Трудность исследования интерьера прошлых веков заключается в большей его изменчивости в сравнении с фасадом и объёмами здания, но как культурное явление он присутствует в воспоминаниях очевидцев и архивных материалах, на частных фотографиях и эскизах архитектурных проектов.

Вследствие сказанного, предметом настоящей статьи стал модерновый интерьер частных особняков как пространственная форма культуры повседневности сибирского купечества, а её целью - выявление причин, побудившие предпринимателей Сибири на рубеже XIX-XX вв. избрать стиль «модерн» для оформления интерьеров собственных особняков. Материалом для написания текста статьи послужили монографии и научные статьи о русском модерне в архитектуре и интерьерах, экспозиции музеев с оригинальным или реконструированным внутренним убранством комнат, а также периодические издания и фотоматериалы, размещённые в интернет-сайтах.

Интерьер, по мнению А. И. Долговой, представляет собой синтетическое пространственное искусство, варьирующее сочетания элементов и продуктов пространственных искусств, предметов обстановки и оборудования. По этой причине интерьер, будучи произведением искусства, синтезирует в себе красивое и полезное, согласуясь при этом с интересами владельцев частных домов. Правда искусствовед не даёт определение термину «моде́рновый интерьер», но оговаривает следующие моменты: «интерьер индивидуального дома эпохи модерна — это сложный художественный ансамбль отделки, мебели, предметов убранства и декоративного искусства», «модерн опознаётся в интерьерах петербургских особняков как в отдельных конструктивных решениях, деталях декора и предметах убранства, так и в их совокупности». Однако исследователь особенно подчёркивает нерасторжи-

мость в модерне конструктивного решения интерьера с декором и повседневностью [7, с. 6, 10, 12]. Модерновый интерьер в купеческом варианте, пишет петербургский исследователь, может быть простой эксплуатацией узнаваемых форм стиля, что сближает его с китчем (например, особняк Г. П. и А. В. Петровых, СПб.) или строго выдержан в стилевом отношении (например, дом торгово-промышленного товарищества «Ф.Г. Бажанова и А.П. Чувалдина», СПб.) [8, с. 787; 6].

Несмотря на то, что А. И. Долгова свою исследовательскую конструкцию выстраивает на материале Санкт-Петербурга и в русле искусствознания, она может послужить отправной точкой для реконструкции модернового интерьера в особняках, принадлежащих представителям купечества Сибири. Об адекватности данного вывода свидетельствует следующее: во-первых, обязательной составляющей модернового интерьера является культура повседневности, которая находила отражение в запросах и вкусах заказчиков, в современных технических знаниях и эстетических представлениях архитекторов о стиле модерн, а, во-вторых, диалогичность культуры русского модерна, где традиции соседствовали с новаторством, заимствование с обращением к русскому наследию.

Особенностью русского модерна, которая ярко проявилась в интерьерах столичных и провинциальных особняков в начале XX века, пишет московский историк искусства М. В. Нащокина, является его многостилье. При этом пространственно-архитектурное решение строения и его фасад соответствовали стилю модерн, а вот внутренняя отделка комнат варьировалась в зависимости от пожеланий заказчика: модерн, русский ампир, стиль Людовика XVI, византийский или египетский и пр. Таким образом, считает исследователь, утолялась чисто русская тяга к многообразию, нарядности и роскоши, ибо один модерн во всех помещениях представлялся владельцам слишком простым и однообразным [11, с. 40]. Размах трансформации московской жизни на рубеже XIX-XX столетий в сторону модерна хорошо выразил граф С. Д. Шереметев — это «знамение» или «символ нашего времени во всех проявлениях жизни», а сумбурные и нелепые московские «декадентские здания» олицетворяют «всю неустойчивость беспринципного и безыдейного времени». Несмотря на это, именно богатому купечеству, а точнее его вкусам московский модерн обязан своему развитию. Следует отметить, что среди заказчиков были не только представители торгово-промышленной и финансовой сферы Москвы и российской империи (С. П. Рябушинский, Н. А. Терентьев, М. С. Саарбеков, П. П. Смирнов и др.), но и предприниматели, чья деятельность напрямую была связана с производством предметов повседневности, оборудованием квартир и индустрией моды (А. М. Михайлов, братья Видовы, К. Г. Фабирже и др.) [11, с. 94-96, 118-119, 123-124]. Причины, побудившие их обратиться к модерну, М. В. Нащокина объясняет просто. Первая - это демонстрация или, говоря современным языком, реклама стабильности финансового положения владельцев того или иного предприятия

(фабрика, банк, магазин, типография, доходный дом и пр.). Наряду с этим, новизна, комфорт и роскошь отделки внутренних интерьеров, которые должны были ненавязчиво убеждать потенциального покупателя или партнёра в безусловном приоритете данного предприятия перед другими. Вторая причина - художественная просвещённость самого заказчика, наличие корпуса зодчих с новаторскими архитектурно-художественными идеями, включая их профессиональный интерес к техническим достижениям в области бытового комфорта [11, с. 105, 117]. Таким образом, для московского купечества модерновый интерьер, с одной стороны, это модная тенденция, способствующая материальному, интеллектуальному и эстетическому самовыражению владельца особняка, а также повышению акций его профессионального дела, а, с другой — рациональный выбор нового уровня повседневного комфорта, где современные технические и художественные новинки гармонично внедрялись в убранство интерьера с помощью приёмов нового стиля.

Как показывают современные исследования, русский модерн есть явление всероссийское, которое в разной мере проявило себя в провинциальных, в том числе и сибирских городах [1; 3-4]. Преобладание древесины как строительного материала повлияло на формирование в городах Сибири так называемого «деревянного модерна». Одним из главных его стилевых признаков, по мнению исследователей, являлось обилие декора вокруг проёмов окон и дверей, наличников, а также в подкарнизном поле [3, с. 97; 5, с. 24]. В целом же новый стиль на территорию Сибири приходит в качестве модного направления архитектурной культуры в начале XX века и под влиянием природно-климатических условий, традиций местного профессионального и народного зодчества, эстетических принципов сибирского барокко и классицизма, приобрёл особый колорит и собственные стилистические приёмы, объединенные под понятием «сибирский модерн».

Исследователи сибирского купечества и архитектуры подчёркивают, что своему индивидуальному архитектурному облику города Сибири начала прошлого века обязаны именно купечеству. Среди причины строительства городских усадеб в новом стиле, они называют следующие: компенсация за своё приниженное социальное положение по сравнению с дворянами и чиновниками; воплощение этических и эстетических предпочтений в зримой форме; удовлетворение своего честолюбия и тщеславия; желание жить в образцовых, художественно выраженных постройках с модерновым интерьером [1]. К сожалению, в научной и мемуарной литературе можно обнаружить лишь фрагментарное описание интерьеров. В частности, интерьеры особняка Е. К. Флиера (арх. К. К. Лыгин, 1904-1907 гг., Томск) имели обилие потолочной и настенной лепнины, а также металлические ограждения лестниц. Все элементы комплекса городской усадьбы Н. И. Ассанова (арх. Н. Н. Лыгин, 1914 г., Бийск) и интерьер были выполнены в стиле модерн. К эле-

ментам усадьбы относятся особняк, хозяйственные постройки, сад с беседкой, ограда и ворота. Отдельные элементы интерьера особняка городской усадьбы Я. В. Бревнова или «Дома со львами» (арх. Н. Бойков, 1908-1910 гг., Иркутск) вновь воссозданы в результате реставрации: в каждом помещении индивидуальный рисунок декора, розеток, трафаретной потолочной росписи, на площадке над главным входом расположен зимний сад, дверь в гостиной представляет собой зеркало, дубовый кессонный потолок в будуаре хозяйки, на втором этаже паркетные полы из пяти пород дерева в одном элементе, клеймо на оборотной стороне «Фабрика паркетных изделий купца Кенига», в каждой комнате второго этажа под потолком было вентиляционное отверстие [1, с. 20, 105; 2]. Ранее уже отмечалось, что интерьер в отличие от фасада здания подвергается изменениям в первую очередь. Тем актуальнее его исследование на стыке искусствознания, дизайна и культурологии.

Таким образом, модерновый интерьер как пространственный феномен культуры повседневности отвечал и индивидуальным пожеланиям представителей сибирского купечества (личный комфорт, технические новинки и пр.), и дополнял «имиджевую» характеристику его хозяину — модный, состоятельный, рациональный, образованный с художественным вкусом.

Список литературы

1. *Бойко, В. П.* Архитектура городов Томской губернии и сибирское купечество (XVII – начало XX века) / В. П. Бойко, Е. В. Ситникова, Н. В. Шагов; под ред. проф. В. П. Бойко. — Томск: ТГАСУ, 2011. — 480 с.: ил.

2. *Вовчек, А.* Обновлённый «Дом со львами» / А. Вовчек // Ирк.ру: популярный информационный сайт Иркутской области. — 2018. — 30 января. URL: https://www.irk.ru/news/articles/20180130/renewed/ (дата обращения: 19.06.2018).

3. *Герасимов, А. П.* Томский модерн: монография / А. П. Герасимов. — Томск: В-Спектр, 2010. — 134 с.: ил.

4. Градостроительство Сибири / [В. Т. Горбачёв, д-р архит., Н. Н. Крадин, д-р ист. н., Н. П. Крадин, д-р архит., В. И. Крушлинский, д-р архит., Т. М. Степанская, д-р искусствоведения, В. И. Царёв, д-р архит.; под общ. ред. В. И. Царёва]; Рос. акад. архит. и строит. наук, НИИ теории и истории архит. и градостроит. НИИТИАГ РААСН. — СПб.: Коло, 2011. — 784 с.: ил.

5. *Груздева, Е. А.* Стиль модерн в архитектуре сибирских городов: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е. А. Груздева. — Новосибирск, 2009. — 28 с.

6. *Долгова, А. И.* Дом Бажанова: памятник петербургского модерна / А. И. Долгова. — СПб.: Коло, 2017. — 160 с.: ил.

7. *Долгова, А. И.* Интерьер петербургского модерна: особняки и дачи: диссертация на соиск. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Анастасия Игоревна Долгова; Гос. рус. музей. — Санкт-Петербург, 2015. — 219 с.

8. *Долгова, А. И.* Особняк Г. П. Петрова: интерьер модерна в купеческом вкусе / А. И. Долгова // Молодой учёный: ежемесячный научный журнал. — 2014. — № 18 (77). — С. 787-790.

9. *Лаврентьева, Е. В.* Милые будни: интерьер и предметы домашнего обихода в фотографиях и воспоминаниях конца XIX – начала XX в. / Е. В. Лаврентьева. — М.: Этерна, 2012. — 256 с.: ил.

10. *Лисовский, В. Г.* Северный модерн в России // Лисовский, В. Г. Северный модерн: национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на Рубеже XIX и XX веков. — Санкт-Петербург: Коло, 2016. - С. 399-479.

11. *Нащокина, М. В.* Московский модерн / М. В. Нащокина. — Санкт-Петербург: Коло, 2015. — 824 с.: ил.

12. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 293 с.: ил.

13. *Тамм, Л. И.* Записки иркутянки: части 1-3 / Л. И. Тамм. — Иркутск: Оттиск, 2007. — 736 с.: ил.

УДК 721.012:7.012:7.038.6
А. В. Федченко
Е. Ю. Лобанов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Постмодернизм и современная версия органического дизайна. Майкл Грейвз и Томас Хазервик

В статье анализируются особенности проектного метода в двух направлениях: постмодернизме и органической архитектуре. Рассматриваются примеры дизайна интерьера в творчестве современных представителей этих направлений.
Ключевые слова: постмодернизм, модернизм, проектирование, дизайн, доступный дизайн, реконструкция, архитектура

Anastasiya V. Fedchenko
Evgeniy Yu. Lobanov
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Postmodernism and a modern version of organic design. Michael Graves and Thomas Heatherwick

The article analyzes the features of the design method in two directions: postmodernism and organic architecture. Examples of interior design in the works of contemporary representatives of these areas are considered.
Keywords: postmodernism, modernism, design, design, affordable design, reconstruction, architecture.

Постмодерн как состояние культуры. Архитектура — это сложная эволюционирующая система, способная в своем развитии опираться на внутренние силы: связь архитектурного сознания с философией, наукой, новой технологией этого времени основы жизнестойкости архитектуры, собственная философия архитектурной формы.

В этом она подобна органической системе, переживающей периоды стабильных состояний и периоды кризисов, нестабильности, брожения. Нестабильность мобилизует скрытые энергии архитектуры, актуализирует ее способность к специфическим соединениям с культурным контекстом - исключительно ради прорыва к новым принципам формообразования.

Архитектура практически всегда шла в ногу с познанием мира, являясь одной из его форм, как всякое искусство, опиралась на весь культурный контекст. Архитектора интересовали концепции глубинного подсознательного [1].

- принцип золотой пропорции заложен во всех формах живого вещества, от клетки до структурных элементов Поля Формы Земли и Вселенной;

- человек в наше время подсознательно начинает уходить от прямых углов;

- на состояние здоровья человека существенное влияние оказывает то, где он живёт и в каких условиях он живёт;

- архитектура является инструментом формирования духовно-нравственного облика человека и общественного сознания.

Характерная черта архитектуры постмодернизма — ретроспективность, архаизация архитектурного образа. Отказ лидеров западной культуры от требования авангардной роли искусства в буржуазном обществе сопровождался новым обращением к традиции.

Постмодернизм в архитектуре являет собой противоречивую реакцию на проявления «модернизма» в империалистической фазе развития капитализма. Для постмодернизма характерны особый тип рационализма, новая идея и философия. Обращение к историческим формам в постмодернизме никогда не носит характера прямого цитирования, вместо этого появляется игра в намеки на прообразы, зашифрованная символика и сложные ассоциации. Отказ от большинства мотивов эпохи модернизма заключает в себе серьезную трансформацию, коснувшуюся почти всех сторон жизни общества [2, с. 85].

Архитектура неизбежно сложна и противоречива уже одним тем, что включает в себя традиционные элементы, указанные Витрувием: «Польза, прочность и красота». «Постмодерн – явление переходное, основанное на сложности и противоречиях, прежде всего между старым и новым, историей и современностью», - писал Роберт Вентури.

Постмодерн в дизайне. Постмодернизм – течение, ориентированное на потребителя, который истосковался от однообразия, рационального функционализма и монотонности унылой городской среды. Одна из главных характеристик постмодернизма при оформлении интерьера — это игнорирование классических, традиционных парадигм дизайна.

Стиль постмодернизм в интерьере проявляется в отказе от обыденности и стереотипов. Для него характерно гармоничное соединение всех деталей. В пространстве приветствуются четкий орнамент, яркие цвета, использование символических форм, контрастных сочетаний фактур и текстур. Постмодернизм обратился к декоративности и красочности, китчу и шику, индивидуальности и образной семантике элементов, к ироничности и цитированию исторических стилей. Декор постмодернистского стиля соответствует духу современного искусства. Применяются металлические, керамические статуэтки, посуда, вазы из цветного стекла, растительность в ярких с орнаментом горшках, ветвистые сухоцветы. На диванах разложены разноцветные подушки. Постмодернистский дизайн превращает жилое пространство в необычную эстетическую среду. В данном стиле нарушаются пропорции и устоявшиеся каноны. Для него характерны контрастные формы и оттенки, которые плавно переплетаются между собой.

Главное в этом стиле – создать гармоничное пространство через сочетание предметов интерьера, отделки помещения и своеобразного подхода к его дизайну [3]. Ярким представителем этого направления считается Майкл Грейвз.

Майкл Грейвс - известный архитектор-дизайнер из США. Его архитектурный почерк быстро узнаваем, выдавая его приверженность «нью-йоркскому авангарду». В архитектурном стиле прослеживается влияние творческих изысканий Клода Никола Леду и Санмикели. Монументальные постмодернистские постройки Грейвса отличает изысканная утонченность. Майкл Грейвз приобрел известность в составе «нью-йоркской пятерки» или «белых» (вместе с Дж. Хейдуком, Ч. Гуотми, П. Айзенманом и Р. Майером). Проекты отличались современностью и оригинальностью, гармонично вписывались в окружающую среду. «Наша миссия – предоставить клиентам по всему миру инновационные дизайнерские решения, которые являются функциональными, устойчивыми, чувствительными и красивыми.», - говорил Грейвз. Он и его партнеры участвовали в постройке нового жилищного стандарта.

Поселок Wounded Warrior. Жилье предназначено специально для ветеранов «горячих точек» и их семей. Проект состоит из двух радикально переработанных домов, названных «Патриот» и «Свобода», целью которых является установление нового стандарта в доступном дизайне для людей с ограниченными возможностями.

Архитектурное бюро создало универсальные принципы проектирования, и трансформационные дизайнерские решения для создания уникальных домов, которые открывают активный образ жизни для солдат и их семей. Проект создает решения для физической среды, интегрируя технологии, которые будут помогать жителям в их повседневной жизни. Прожив с параличом почти десять лет, Майкл Грейвз получил значительный опыт и понимание того, как люди живут и работают с ограниченными возможностями.

«Главный принцип, которого мы старались придерживаться – это универсальность», – рассказывает Майкл, – «то есть, в этом интерьере комфортно себя будет чувствовать не только частично парализованный человек, но и тот, у кого другие проблемы со здоровьем». Майкл Грейвс старался максимально воплотить в жизнь доступную среду, о которой говорят сегодня.

«Дом Свободы». Этот одноэтажный дом полностью доступен для раненых солдат и их семей. Он излучает комфорт, а простая, но элегантная архитектура создает новую парадигму для универсального дизайна.

Рассмотрим основные принципы проектирования жилья:

1) Раздвижные двери позволяют экономить пространство, обеспечивая доступность и маневренность.

2) Стеклянные двери обеспечивают визуальный и физический доступ к наружному дворику.

3) Окна - приносят большое количества естественного света и визуально расширяют пространство.

4) Мобильные базовые шкафы на роликах обеспечивает открытое пространство под раковиной для оптимально доступного инвалидного кресла в ванной комнате.

5) Автоматические подъемники регулируют рабочие поверхности на разные высоты для пользователей на кухне.

6) Просторное пространство для столешниц обеспечивает место для приготовления пищи и других видов деятельности.

7) Покрытие полов должно быть нескользким.

8) Контрастные напольные покрытия в коридорах служат в качестве визуальной границы для видимости.

9) Наружные огни в точках входа обеспечивают улучшенную видимость и безопасность.

Экстерьер. Декоративные деревянные треугольники помещаются с внешней стороны над каждым окном. Растительность над окнами создает естественное затенение, обеспечивая контроль температуры как внутри помещения, так и с наружной стороны.

Внешний мир или внутренний дворик - метафора глубокого дыхания для свободы.

Природа - это сила воспитания. Задний двор предполагает место для активного отдыха. Открытый пейзаж с использованием травы, растений, и деревьев для разделения границ создает более организованные окрестности и благополучную атмосферу.

Большое количество архитекторов и дизайнеров обращают свое внимание на методы и принципы проектирования в органической архитектуре. Этот современный стиль все больше встречается при проектировании домов и оформлении интерьеров [4].

Органическая архитектура, как концептуальный подход. Современные здания, в которых применяются «органические» методы проектирования (берущие начало у Ф. Л. Райта), стремятся к естественности во всём: в форме, материалах, интерьерах и экстерьерах.

Райт сам описывал разницу между терминами «органичный» и «современная архитектура». Считал, что современная архитектура – это вообще все то, что строится сегодня, но органичная архитектура – это архитектура «изнутри наружу», в которой идеалом является целостность [5, с. 181].

Простота была основной проблемой в период ранних исканий, но архитектор убедился, что органичная простота обладает возможностями подлинной взаимосвязи, а красота, которую он почувствовал, соответствует выражению этой взаимосвязи [5, с. 185].

Центральная мысль органичной архитектуры принадлежит китайскому философу Лао-Цзы за 500 лет до н.э., который заявил, что реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, но во внутреннем пространстве, предназначенном для жизни в нем. Эта идея совершенно противоположна всем идеалам «классического» строительства [5, с. 188].

Если рассматривать эволюцию применения природных конструктивных и формообразующих принципов при проектировании объекта, то на сегодняшний день наметилось смещение в сторону иррациональных и неординарных форм и структур, обладающих собственной уникальностью, как любой живой организм. Поэтому главным формообразующим элементом при проектировании на основе органического подхода на сегодняшний день является кривая – в отличие от прямой механического подхода. Ее варианты развития – спираль, лента Мебиуса – обеспечивают цикличность, непрерывность движения, стирание границ, позволяют протяженную форму сделать компактной и реализуют принципы роста и развития (эмбрион). Коммуникации в таких объектах организуются на основе петли, узла, в итоге формирующих сети, что определяет пространственную организацию объекта как взаимосвязанную и интегрированную. Новое понимание пространства как реальности здания, из чего следует внешняя форма, –пример того, что Райт в свое время назвал текучестью пространства [5, с. 188].

В современной версии органической архитектуры зачастую достигается синтез обоих подходов. В проектах чувствуется влияние «философии жизни» (А. Бергсон, Г. Зиммель).

Знаменитый архитектор нашего времени Томас Хазервик -является последователем Ф.Райта. Главная особенность прослеживается в том, чтобы вписать архитектуру в окружающую среду для полного органического восприятия.

Томас Хазервик – изобретательный британский архитектор. Он объединяет проектирование зданий и дизайн, чтобы сделать свои проекты особенными. Хазервик считает, что каждый проект — это задача, решение

которой должно быть максимально эффективным. Архитектор признается, что никогда не самовыражался с помощью проектов, над которыми работал. Со своей командой он всё время создает что-то уникальное и старается не копировать самого себя. Ночной кошмар автора: «Это появление собственного стиля!» [6].

Томас Хазервик создал крупнейший художественный музей в Южной Африке - один из нашумевших проектов наших дней.

Zeitz MOCAA — музей современного искусства в Африке. **Здание нынешнего музея практически вырезано из бывшего строения силоса — места хранения силосованного корма, — достроенное и модернизированное, оно напоминает соты или норы. Zeitz MOCAA стал самым важным выставочным пространством в мире для африканского искусства. На протяжении XX века элеватор играл большое значение для городской и экономической жизни Кейптауна. Здание сохраняет статус одного из самых высоких зданий к югу от Сахары.**

При реведевелопменте значимость и функцию элеватора старались подчеркнуть. Во внешнем облике мало что изменилось, кроме окон на верхних этажах, и было решено сохранить трубчатую структуру внутри здания.

«Создание музея напоминало археологию: мы будто участвовали в раскопках, стараясь не разрушить суть пространства», - говорил Хазервик.

Zeitz MOCAA — главным в музее стал не один из выставочных залов (которых в общей сложности 80), а предваряющий их атриум. Томас Хазервик со своей командой вырезали крупные секции из трубчатого интерьера строения, чтобы создать сложную сеть из галерей. В этом помещении проявилось специфическое отношение к структуре здания.

Хазервик убедил коллег, не сносить внутренние перекрытия для создания нового пространства, а наоборот настоял сохранить часть силосов. Рассеченные бетонные трубы нависают над посетителями на высоте 27 метров, перекрытые стеклянным потолком из триплекса, откуда льется дневной свет. Это создает эффект торжественности — сам Хазервик называет помещение атриума «сводчатым собором». «Наша роль заключалась больше в разрушении прежнего, чем в построении нового, но это было уверенное разрушение без сожаления и без неприкосновенности изначального строения».

Трубчатое строение — не совсем подходящая форма пространства для музея, поэтому перед архитекторами стояла задача сохранить оригинальность здания, одновременно адаптировав его под галерею. Общая площадь всех выставочных залов составляет 6000 кв. метров, атриум обеспечивает доступ к каждому из них. Граненые панели, расположенные в пределах бетонной рамы, втягивают свет внутрь атриума и добавляют визуальный эффект калейдоскопа.

«Вы смотрите на них, они отражают вас, но боковая часть отражает гору, другая сторона отражает остров Роббен, а верхняя часть отражает небо», — говорит Хазервик [7].

Выпуклые стеклянные конструкции выгодно контрастируют со зданием. Граненые формы окон делают их похожими на драгоценности в грубой оправе. Окна влияют на восприятие не только тех, кто смотрит на здание снаружи, но и на посетителей внутри.

В крупных зернохранилищах больше нет необходимости — их все чаще делают из алюминия, так как это дешевле и быстрее. На территории постсоветского пространства стоят сотни заброшенных элеваторов. Многие из них находятся поблизости от воды или в черте крупных городов, как и зернохранилище в Кейптауне. Возможно, южноафриканский урок станет наукой для архитекторов и застройщиков — и через несколько лет появятся другие пространства, похожие на Zeitz MOCAA. Помимо 6000 м² выставочного пространства, в старом элеваторе находятся библиотека, книжный магазин, ресторан и небольшой отель The Silo на 27 номеров.

Отель Silo в Кейптауне (ЮАР). Популярным явлением в истории считается преобразование старых промышленных зданий в отели, на примере Уильямсбурга. Отель Silo в Кейптауне (ЮАР) — это волшебное пространство, возвышающееся над Набережной Виктории и Альфреда, в окружении изумительных красот главного города Южной Африки. Огромное элеваторное зернохранилище с 42 мощными конусами-силосами, для силуэта города значит не меньше, чем Эйфелева башня для Парижа.

The Silo – самый стильный отель Кейптауна, соседствующий с Музеем Современного искусства и открывающий лучшие виды на город и окружающие горы.

Благодаря необычным объемным окнам ночью отель превращается в своеобразный светящийся маяк. Из окон открывается шикарный вид вечерами, когда из окон льется искусственный свет, здание напоминает светящийся фонарь.

Дизайном интерьеров занималась Лиз Биден. Эклектичный подход к декору призван дополнить контраст между старым и новым. Для оформления использованы дизайнерские светильники, старинная мебель, произведения искусства. Главный упор сделан на заполнение высоких бетонных пространств изысканными вещами, авторскими и антикварными деталями, привезенных со всего мира и заказанных у местных ремесленников: резные столики, кровати с огромными мягкими изголовьями, цветные кресла, пестрые ковры, живопись в золоченых рамах.

«Моя цель всегда заключалась в том, чтобы отдать должное роскоши и обеспечить комфорт для наших гостей. Это означает сбалансировать суровый и индустриальный стиль архитектуры с аспектами классического гламура и современного комфорта», - отметила Байден.

Люксовый отель включает в себя 27 номеров, делиться на семь категорий и занимает 6 верхних этажей элеваторного корпуса. Пространство номеров вытянуто вверх благодаря уникальной архитектуре отеля Silo. Гениальный дизайн подушек оконных проемов является одной из ключевых архитектурных особенностей.

Стены украшены красочными картинами африканских художников, а интерьеры — мягкая мебель, в том числе прочные кожаные стулья из тика, производимые местной фирмой Moorgas & Sons. В люстрах этих помещений дизайнеры использовали стальные кольца, применяемые ранее внутри элеваторов. Большая высота потолков, связанная с внушительной высотой ярусов бывшего элеватора, позволила использовать здесь роскошные хрустальные люстры южноафриканского дизайнера Холдейна Мартина. Во всем здании установлено 80 хрустальных люстр, выполненных вручную в Египте. В подвале отеля есть галерея под названием The Vault, где будут демонстрировать работы современных африканских художников. Каждый из номеров и люкс-апартаментов уникален: ткани, обои и мебель создают индивидуальный характер этих пространств. Приоритет отдавался местным производителям, в частности компании Ardmore Ceramic Art из провинции Квазулу-Натал, известной в том числе и текстилем. Уникальным из номеров во всем отеле является пентхаус с одной спальней, площадью более двухсот квадратных метров и панорамным видом на Кейптаун.

Лиз Байден превзошла саму себя, в этом помещении она смогла создать образцовый шоу-рум гедонизма. В холле, ресторанах и номерах используются работы известных местных художников: Франсес Гудман, Жоди Полсен и Пьера Карла Вермюлена.

Заключение. Отличительными чертами постмодернизма являются синтетичность, сложные образные ассоциации, ирония, фантазия, но одновременно с этим использование готовых форм.

В целом архитектурная форма сегодня теснейшим образом связана с направлениями философской мысли.

Будучи особой формой познающего разума человека, архитектура призвана обнажать фундаментальные, сущностные проблемы времени, встающие перед человечеством, и более того – претворять их в собственно бытие. Архитектура является порождением форм среды обитания человека. В данной статье рассматриваются два направления в дизайне постмодернизм и органический стиль в дизайне и архитектуре. В течении постмодернизма прослеживаются свободные и динамические линии с присущей неоднородностью. Постмодернизм стремиться привнести контраст в порядок и простоту современных стилей.

Органическая архитектура приближается к трансформации не только в компьютерном моделировании, но и в реальном проектировании.

На срезе эволюционного процесса появляются архитектурные объекты, реализующие принципы адаптации, ассимиляции, само формирования и роста, свойственные органическому подходу.

Эти направления все больше используют дизайнеры и архитекторы в своих работах, больше свободных форм и креативных пространств для людей. Стремление выражать гармонию с окружающей средой, объединяя пространство жизни и деятельности в единое целое с окружением.

Список литературы

1. *Добрицына, И. А.* От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 416 с.: ил.

2. *Дженкс, Ч. А.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; перевод с англ.: А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. — М.: Стройиздат, 1985. — 137 с.: ил.

3. Стиль постмодернизм в интерьере // STYLINGROOM. **URL:** http://stylingroom.ru/stili/postmodern/stil-postmodernizm-v-inter-ere.html (дата обращения: 26.06.18).

4. The wounded warrior home project at fort Belvoir. URL: https://www.woundedwarriorhome.org/WWHP_Brochure.pdf (дата обращения: 26.06.18).

5. Мастера архитектуры об архитектуре: зарубежная архитектура: (конец XIX—XX в.): избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: переводы / сост. А. В. Иконников. — М.: Искусство, 1972. — 637 с.: ил.

6. Гордость Англии: архитектор Томас Хизервик // Royal Design. URL: http://royaldesign.ua/ru/gordost-anglii-arhitektor-tomas-hizervik.bX2Kb/ (дата обращения: 26.06.18).

7. Zeitz MOCAA — музей современного искусства в Африке // LOSKO. URL: http://losko.ru/zeitz-mocaa-museum/ (дата обращения: 26.06.18).

УДК 069:06.064Paul Klee
С. В. Богородский
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Музейная выставка: культурное событие, архитектурная среда, интерьерный дизайн

Статья посвящена выставке одного из самых известных представителей нового искусства Пауля Клее, осуществленной в мюнхенской «Пинакотеке современности» в марте – июне 2018 года. Автор на основе собственных впечатлений от этого и других культурных событий продолжает размышления о взаимосвязанности таких самостоятельных направлений гуманитарной деятельности как создание музейной выставки, экспозиционное проектирование, дизайн интерьерной среды.

Ключевые слова: музейная выставка, экспозиционное пространство, архитектурная среда, интерьерный дизайн, «Пинакотека современности».

Sergey V. Bogorodsky
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

Museum exhibition: cultural event, architectural environment, interior design

The article is devoted to the exhibition of one of the most famous representatives of the new art of Paul Klee, carried out in the Munich «Pinakothek der Moderne» in March – June 2018. The author, on the basis of his own impressions of this and others cultural events, continues to reflect on the interconnectedness of such independent areas of humanitarian activity as the creation of a museum exhibition, exposition design, and the design of the interior environment.

Keywords: Museum exhibition, exposition space, architectural environment, interior design, «Pinakothek der Moderne».

Особенностью интерьера как ограниченного пространства человеческого существования является неразрывность внешней архитектурной оболочки с обязательным набором ее элементов (несущие конструкции, декор, предметное наполнение) и эмоционального сопереживания человеком «облика» этого пространства. В нем сразу же через его предметный «ландшафт» предугадываются процессы его использования, обживания в качестве частной, общественной или производственной среды. Как уменьшенная «модель мира», интерьер может рассматриваться с точки зрения рациональности и совершенства его материального обустройства и образно-художественного решения.

Музейное пространство относится к особой разновидности интерьера. Здесь помимо практической реализации одной из главных — зрелищной — функции, зрительского восприятия отобранных к показу предметов, обеспечения режимов экспонирования происходит актуализация произведения искусства как художественного явления. Если в мастерской художника акт творения материализуется в виде живописного полотна, гравюрного оттиска или скульптурного изваяния, то в музейных залах этот материал обретает свою общественную значимость, репрезентативность, эстетическую ценность. Выставка как вещественное наполнение интерьера является «наиболее органичной для музея формой культурной коммуникации» [1, с. 10]. Здесь получают «путевку в жизнь» новые произведения, задается неожиданный ракурс хорошо известным памятникам, открывается поле исследовательских интерпретаций.

Несмотря на относительную скоротечность своего существования, выставка обладает способностью аккумулировать значительный духовный заряд и возвращать его в окружающую культурную среду, оказывая влияние на нее даже спустя долгое время после прекращения экспонирования. Такой длящийся эффект духовного воздействия ставит художественную выставку наравне с другими технологиями (пресса, телевидение, интернет) современной культуры.

Едва ли не главной целью каждой выставочной акции современного музея является поиск образного решения экспозиции, гармоничное единство произведений искусства, выставочного интерьера, его функциональных элементов. То есть «простая», визуально-статичная демонстрация музейного предмета в его обособленных аутентичных, знаковых или иных качествах оказывается недостаточной, чтобы вызвать у зрителя ответную эмоциональную реакцию или выразить кураторский замысел. Отдельной задачей рассматривается сам способ презентации художественных и содержательных качеств выставляемых экспонатов, обеспечивающий реализацию концепции выставки, обмен смыслами со зрителем, причем выставка как бы следует за «правдой жизни». По этому поводу сказано, что «Область применения экспозиционных приемов выходит далеко за рамки выставочной дея-

тельности. Весь наш предметный мир организован с учетом практик экспонирования — публичной или локальной демонстрации объектов или событий» [2, с. 3]. Выполнению этой и других специфических музейно-выставочных задач в значительной степени способствует привлечение экспозиционного дизайна. Успех наиболее примечательных экспозиций наших дней вполне обоснованно связан со степенью дизайнерского участия во всех компонентах выставки. Автор публикации на примере недавней акции мюнхенской «Пинакотеки современности» — выставки «Пауль Клее. Конструкция потаённого»[1] и некоторых других презентаций искусства, заинтересованным зрителем которых он являлся, размышляет о различных, главным образом, проектных аспектах феномена музейной выставки.

Название отмеченной выставки отражает неослабевающий интерес к поискам новой выразительности искусства первых десятилетий XX века и его наиболее видных представителей. Важный период жизни Пауля Клее тесно связан с Мюнхеном, где он учился живописи у известных мастеров, среди которых, например, упоминается Франц фон Штук. Однако, несмотря на таких учителей, академическое искусство не стало для Клее предметом его собственного интереса. Спустя некоторое время, он обретает единомышленников в лице художников объединения «Синий всадник»[2], с которым начинает деятельно сотрудничать и создает ряд своих известных произведений. Краткий перечень произошедшего в мюнхенский период, в значительной степени определившего траекторию последующего развития художника, делает понятным притязания проводимой выставочной акции на высокий статус, запоминающееся культурное событие.

Творчество одного из самых востребованных в наши дни мастеров-экспериментаторов уже неоднократно становилось предметом показа в самых крупных европейских музеях, например, в центре Жоржа Помпиду в Париже (2016)[3]. Одно из направлений деятельности этого широко известного музея современного искусства и искусства XX века – регулярное проведение престижных смотров крупнейших мастеров. Значительным собранием живописи Пауля Клее, размещенной в постоянной экспозиции, обладает и мюнхенская же «Городская галерея в доме Ленбаха» (Ленбаххаус). Становится заметным, что в последнее время музеи целенаправленно обращаются к показу искусства первых десятилетий XX века – времени аналитического переосмысления окружающего мира. И в каждом случае место проведения выставки становилось тем «магическим кристаллом», сквозь который ярко вспыхивала очередная грань искусства того или иного творца.

---

[1] В оригинале: «Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses»

[2] «Синий всадник» (нем. *Der Blaue Reiter*) – творческое объединение представителей экспрессионизма. Основано в 1911 г. в Мюнхене Василием Кандинским и Францем Марком. В группу также входили Август Маке, Марианна Веревкина, Алексей Явленский.

[3] https://artchive.ru/news (дата обращения 12.06.2018).

Следует сказать, что каждая выставочная организация или музей обладает собственной структурой интерьерного пространства, где перед зрителем предстает мир художника и реализуется замысел экспозиции. Центр Жоржа Помпиду – это культовое пространство нового «храма искусства», стенами которого наряду с выставочными поверхностями становятся панорамы Парижа; это неизменный зрительский успех и громкий общественный резонанс. Ленбаххаус – художественный музей, расположенный в реконструированной вилле художника Франца фон Ленбаха, где достаточно полно представленный «Синий всадник», органично соседствует с художниками самых разных, преимущественно традиционных направлений. Столь же традиционно построена и экспозиция этого музея, использующая тематико-хронологический принцип размещения экспонатов.

Мюнхенская «Пинакотека современности», созданная как художественный музей[1], объединяет под одной крышей несколько самостоятельных музеев и выставочный зал для временных презентаций. Архитектурный облик экспозиционного пространства обладает выраженным простором и, в то же время, стилевой нейтральностью необходимых для бесконфликтного сосуществования в этой среде самых разнообразных по своей художественной форме произведений современного искусства. Выставка Пауля Клее, подобно другим монографическим презентациям, носила проблемно-исследовательский характер и была построена в виде равноценных тематических блоков занимавших одинаковые пространственные секции, образованные большеразмерными перегородками. Каждый тематический блок раскрывал в произведениях живописи и графики определенные этапы творчества Клее, которые звучали как «Автопортреты», «Градации», «Невесомость», «Куклы», «Архитектура», и др. Экспонируемая живопись и графика дополнялась печатными изданиями, фотографиями, текстами, относящихся к биографии Клее и его теоретическим изысканиям.

Что касается вещественной наглядности самой среды существования чрезвычайно тонких материй художественного мира Клее, то в качестве главной идеи, «сквозного» экспозиционного приема как раз и был задуман образ мастерской художника. Это связывало бы все тематические разделы выставки в единое целое, создавало необходимую эмоциональную атмосферу сосредоточенного вглядывания в экспонаты и что самое важное — делало бы облик мюнхенской акции музейно-выставочным прецедентом. Возникновению такого образа служил сравнительно небольшой графический лист, размещенный в начальной, информационной зоне выставки и показывающий в ряду мастерских художника разных лет проект студии для Пауля

[1] https://ru.wikipedia.org/wiki/Пинакотека (дата обращения 12.06.2018).

Клее в Дессау[1], исполненный в броской манере архитектурных чертежей 1920-х годов. Здесь, во всемирно известном «Баухаузе», будучи одним из его профессоров, Клее реализовал многие из своих педагогических и новаторских замыслов. Кураторы выставки своим оригинальным проектным ходом в буквальном смысле переносили существующий интерьер современного музея с его инфраструктурным наполнением, даже с живыми посетителями в «исторические» стены интерьера виртуального.

Было вполне уместным с точки зрения экспозиционной конкретики сделать основным визуальным мотивом и отобразить на выставочных поверхностях контурные очертания, интерьерные детали и серо-сине-черный цветовой строй указанного проекта. Фронтальная перспектива и графическая лаконичность используемого архитектурного чертежа сохраняли свою наглядность при увеличении до масштаба реального музейного интерьера и к тому же совершенно однозначно узнавались и «прочитывались» как столь же недвусмысленный экспозиционный манифест. В зависимости от смыслового контекста тот или иной увеличенный фрагмент мастерской Клее становился белым, черным, синим фоном для его работ, как бы фокусирующих внимание на самих произведениях, их аналитической заостренности, а весь зрительный ряд выстраивался в динамичную ритмическую структуру. Посетитель, попавший в организованную таким образом среду, оказывался вовлеченным в геометрию пространственных построений, сошедших с живописи, графики и документов в реальный мир.

Хочется подробнее остановиться на применении цвета, как современной тенденции музейного дизайна. Бытовавшая на протяжении долгих лет общепринятая музейная практика размещения произведений искусства только на преимущественно нейтральных ахроматических поверхностях, в последние годы сменяются на все более активное использование цвета. Известные экспозиции крупнейших музеев смело вводят насыщенные цвета в интерьерную гамму, причем именно хроматические взаимодействия цветных поверхностей оборудования с колористикой произведений живописи служат своего рода катализатором обострения визуальных впечатлений. Вспоминается активный красный цвет, служивший фоном для живописи и других элементов экспозиции на выставке Амедео Модильяни в музее Атенеум в Хельсинки (2017)[2], цветовое решение экспозиции музея Орсе в Париже и Национального музея искусства Каталонии в Барселоне.

Необходимо сказать и о вербальном компоненте как неотъемлемой части любого музейного интерьера и, претендующей на полноту показа,

---

[1] В оригинале:Fritz Kuhr, Farbplan für Atelier von Paul Klee, Dessau, 1926, Bauhaus-Archiv, Berlin.

[2]https://ateneum.fi/nayttelyt/ (дата обращения 16.06.2018).

современной выставки. Теоретические обоснования Паулем Клее собственного творчества, педагогических методик, как и поясняющие тексты, играли равноправную роль в общем решении и соответствовали принятому «графическому стандарту», включающему использование определенных гарнитур шрифтов, форматов и приемов компоновки. К этому же стандарту можно отнести и размещение во входной и других смысловых зонах выставки большеразмерных черно-белых фотографий Клее разных периодов. На них он запечатлен за работой, погруженный в размышления, в приветственном жесте. Этот личностный компонент помимо документальной убедительности добавлял выставке необходимый «аромат времени», чтобы затем персонифицироваться в сугубо художественных качествах выставляемых произведений. Как уже высказывались авторитетные представители музейного сообщества по поводу сходных экспозиционных приемов «в центре проекта оказалась сама личность с ее высотами и противоречиями» и далее: «не только творчество, но и личность автора по сути становится феноменом культуры, даже предметом культа» [1, с. 16]. Заслуживает внимания и светорежиссура выставки. «Пинакотека современности» благодаря большим площадям остекления отличается обилием света во всех зонах. Выставка Пауля Клее была намеренно погружена в некоторый полумрак (использовалась индивидуальная подсветка произведений), что усиливало сенсорный эффект от общения с экспонатами.

В завершение разговора об органической взаимосвязанности музейной выставки с интерьерным пространством хочется вернуться к специфическим аспектам музейно-выставочного проектирования, мастерски воплощенным в описываемой экспозиции. Это прежде всего работа с конкретной средой, ее оснащение функциональной — «дружественной» музейным институциям — инфраструктурой, оправданная с точки зрения экспозиционной логики подача произведений и как результат — созвучное времени понимание художественного творчества.

Список литературы

1. Актуальные проблемы выставочной деятельности художественных музеев: материалы научной конференции. – Тула: Власта, 2008. – Вып. XXXVII. – 144 с.

2. *Литвинов, В. В.* Практика современной экспозиции / В. В. Литвинов. — М.: РУДИЗАЙН, 2005. — 350 с.: ил.

УДК 747.5:06.064
Л. Г. Беркович
В. И. Пименов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный
лесотехнический
университет
имени С. М. Кирова
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Стратегия организации современной музейной экспозиции и её влияние на процесс проектирования

Рассматриваются вопросы адаптации музеев к рынку, использования коммуникаций на основе цифровых технологий и разработки новых выставочных стратегий.

Ключевые слова: выставочная стратегия, научная концепция, сценарий экспозиции, дизайн-проект.

Leonid G. Berkovich
Victor I. Pimenov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
timber university of S. M. Kirov
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The organization strategy of a modern museum exposition and its influence on a designing process

The issues of museum adaptation to the market, the use of communications based on digital technologies and the development of new exhibition strategies are considered

Keywords: exhibition strategy, scientific concept, scenario of exposition, design-project.

До второй половины XX века основная функция музеев состояла в хранении и демонстрации собственных коллекций. В последующие десятилетия в связи с развитием информационных технологий традиционная функция музеев изменилась – они всё чаще становятся платформами для социального взаимодействия экспертов из разных научных областей, постепенно превращаются в пространство для экспериментов, открытий и нововведений. Возрастает роль коммуникативной функции музея, его взаимодействия с различными аудиториями. Центральная музейная проблематика смещается в сторону коммуникации с посетителями, которые формируют запрос на услуги музея, все больше влияют на направление его развития. Многие музеи вынуждены искать пути модернизации, чтобы повышать ценность музея среди нынешних и будущих посетителей [1, 2].

Сегодня музеи вынуждены бороться за своих посетителей на рынке досуга и конкурировать с другими культурными институтами, привлекающими современную аудиторию. Посетители культурных учреждений становятся более требовательными, они предполагают увидеть в музеях помимо уникальных экспонатов высокий уровень информативности для получения новых знаний.

Меняющиеся запросы посетителей вынуждают музеи модернизироваться и адаптироваться к рынку, активно внедрять передовые формы коммуникации в сфере цифровых технологий, разрабатывать новые выставочные стратегии.

Понятие выставочной стратегии

Организация музейной экспозиции начинается с предпосылки или ее обоснования.

Предпосылками для организации музейной или тематической экспозиции могут служить различные варианты подбора экспонатов, отвечающие концепции демонстрации коллекций, извлечения и трансляции информации.

Выставочная стратегия базируется, прежде всего, на тематике и направленности экспозиции. Экспозиция может быть сформирована по многим критериям, отвечающим принципу систематизированного собрания объектов, объединённого по какому-то конкретному набору признаков для дальнейшего извлечения и трансляции информации [3], [4].

До сих пор остаётся дискуссионным вопрос о классификации экспозиций.

Определим критерии классификации музейной или тематической экспозиции по признакам её организации: предназначению, направленности, решаемым задачам, мобильности, времени проведения, хронологии, выбранной теме.

По предназначению можно выделить следующие категории экспозиций: тематические (раскрывают какой-либо сюжет); фондовые – представ-

ляют предметы, обычно хранящиеся в запасниках – фондах и редко демонстрируемые публике; отчётные – рассказывают об итогах какого-то направления работы музея [5].

По направленности: тематические, смешанной тематики, коллекционные, персональные, хронологические, комплексные, проблемные, как научные реконструкции, “мир смыслов”, виртуальные, пр.

По решаемым задачам: коммуникативные, информационные, образовательные, развивающие, маркетинговые.

По мобильности экспозиции подразделяются на: стационарные, передвижные, выездные, “под открытым небом” и пр.

По времени проведения: постоянные, временные, периодические, ежегодные, сезонные, на период проведения праздников, период прохождения значимых событий и пр.

По типам экспонатов: традиционные “музейные предметы”, коллекционные экспонаты, памятники историко-культурного наследия, уникальные произведения искусства, авторские произведения искусства, объекты фольклорного искусства, природные памятники, передовые достижения науки и техники, передовые образцы промышленности, виртуальные экспонаты, необычные объектами земного и внеземного происхождения, др.

В большинстве случаев подбор экспонатов для экспозиции определяется скрупулёзными исследованиями, научными обоснованиями.

По хронологии, рассматриваемому периоду: эра, эпоха, век, десятилетие, несколько лет, год, месяц, неделя, день, несколько часов, несколько минут, любой временной промежуток.

По выбранной тематике: выдающийся автор, художник, писатель, инженер; исторически значимое событие; жизненный цикл представителей флоры и фауны; география местности; редкие элементы земной коры; история и развитие стилей архитектуры и дизайна; производства и технологии будущего; другие темы.

Научная концепция экспозиции

Стратегия организации экспозиции или выставки определяется на основе требований или пожеланий заказчика, обоснования (предпосылки) и научной концепции развития проекта.

Требования заказчика включают предложения по организации экспозиции, ключевые маркетинговые ходы, сроки и объёмы выполняемых работ, а также стоимость и источники финансирования. Итогом предварительного этапа, помимо согласованных условий будущего договора, должен стать фундаментальный проектный документ – устав проекта.

Устав проекта – это документ, который разрабатывается заказчиком совместно с основными участниками проектной группы, утверждается руководством Исполнителя и Заказчика и не должен корректироваться в течение всего времени создания экспозиции.

Завершением предварительного этапа является подписание договора на услуги по разработке и выполнению экспозиции и утверждения устава проекта.

В обосновании (предпосылке) должна быть изложена предыстория зарождения и формирования идеи выставки, обосновано включение одних и исключение других объектов в экспозицию.

В обоснование также входит положение о выставочной деятельности, направленное на ознакомление посетителей с памятниками историко-культурного наследия.

Выставочная деятельность – основная деятельность музеев, активность их работы, показывающая количество проведённых выставок в год. В конце XX века, в 1970-1980-е годы средние показатели составляли 2-3 устройства выставок в год. В настоящее время не только в центральных, но и в местных музеях выставки организуются почти ежемесячно.

Тем самым осуществляется задача ознакомления посетителей с максимально возможным количеством памятников историко-культурного и природного наследия.

Организация выставок требует не просто экспонирования предметов, а научного проектирования. Прежде всего, следует разработать систему выставочной деятельности.

Научная концепция экспозиции включает множество разделов, необходимых для проработки: обоснование тематики, анализ экспозиционного решения, новизна проекта, архитектурно-художественное решение экспозиции, сценарий экспозиции, экспозиционное оборудование, компьютерные средства и технологии в экспозиционном пространстве, формы использования экспозиции.

Обоснование тематики. Тематика экспозиции определяется «экспозиционным замыслом» и «научной концепцией экспозиции», или совокупностью идей и концепций, раскрывающих смысл и предназначение экспозиции.

Анализ экспозиционного решения. При выборе экспозиционного решения необходимо проанализировать удачный и неудачный опыт осуществлённых экспозиций подобной тематики на других выставочных площадках, учесть результаты социологических опросов относительно проведённых мероприятий и устройства экспозиции.

Новизна проекта. Учёт и использование новых методов и форм решения экспозиции в отечественной и мировой практике устройства экспозиций. Способы реализации новизны решения – подбор музейных коллекций, дизайн экспозиционного оборудования, метод демонстрации экспонатов, использование новейших технологий, новые формы коммуникации и т.д. [6], [7].

Архитектурно-художественное решение экспозиции. На основе экспозиционного замысла и научной концепции разрабатывается *эскизный*

проект, обосновываются формы и методы экспозиционного решения. Ответственным за разработку проекта экспозиции является художник-дизайнер или архитектор (один или несколько авторов). Разработку методологии и научной концепции нельзя передавать проектировщику, так как создание экспозиции должно базироваться на научной разработке. Художник-дизайнер работает при полном согласовании своих действий с авторами разработок научных концепций или научными сотрудниками музея, которые будут принимать активное участие в реализации замыслов проекта. В случае же разработки проекта только художником-дизайнером, без участия научных сотрудников, экспозиция может превратиться в эффектное нагромождение различного рода конструкций, в которых теряются сами музейные экспонаты. Посетители, посещая такую экспозицию (особенно при сюжетно-образном методе), удивлялись и даже восторгались общими формами и узлами конструкций, а на музейный предмет не обращали внимания.

В архитектурно-художественном решении главную роль должен играть экспонат или музейный предмет, пространственное окружение имеет вспомогательное значение.

Сценарий экспозиции. Это совместная разработка экспозиционера (научного сотрудника), художник-дизайнера и сценариста. Сценарий разрабатывается на основе научной концепции, развивает экспозиционный сюжет, который включает завязку, развитие действия, акцент или кульминацию и развязку.

Для этого разрабатываются экспозиционные разделы, последовательно раскрывающие основное содержание экспозиции, маршруты следования и действия посетителей, действии самой экспозиции, действия медиа программ и т.д.

Разработка сценария требует, с одной стороны, осмысления научной концепции, а с другой – творческого воплощения её замысла. Сценарист должен обладать знаниями и навыками режиссёра, постановщика, звукооператора, педагога, постольку от сценария зависит успех всей экспозиции.

Нельзя допускать и подмены научного проекта сценарием, так как тематическая экспозиция может превратиться в развлекательно-познавательное шоу.

При разработке музейной экспозиции необходимо применять компьютерную графику для подробной визуализации будущей экспозиции, её отдельных составных частей и возможности представления маршрутов движения посетителей.

Экспозиционные разделы. Последовательно раскрывают вводную, содержательную, акцентную и заключительную части экспозиции. Каждый раздел может состоять из одной или нескольких частей, посвящённых отдельным темам экспозиции.

В каждом разделе определяется тематика, тексты, основной приём решения, метод экспонирования, характер освещения и оборудование.

В разделе с вводной частью даётся общая характеристика экспонатов, определяется интерес к их дальнейшему изучению.

В разделе с содержательной частью выражается основная идея экспозиции, выставляются основные экспонаты, обыгрываемые наиболее эффективным способом.

В разделе с акцентной частью располагаются наиболее яркие, необычные по дизайну стенды, привлекающее внимание посетителей, раскрывающие качества и конкурентные преимущества уникального экспоната.

В разделе с заключительной частью размещаются стенды и выставочное оборудование, логически завершающие предыдущие разделы экспозиции. Заключительная часть может быть решена как стандартным, так и оригинальным способом.

Стандартная заключительная часть может содержать: вывод, приглашение, призыв, выражение надежды.

Оригинальная заключительная часть может содержать: возвращение к вводной части, обобщение предыдущих разделов, риторический вопрос к посетителю, цитату, соответствующую основной теме экспозиции.

Экспозиционное оборудование – специальное оборудование для демонстрации экспонатов. К нему относятся: витрины стационарные или подвижные, столы экспозиционные, стенды демонстрационные, прилавки демонстрационные, подиумы, щиты, светодиодные экраны, видео витрины, полиэкраны и др.

В экспозицию по мере необходимости могут быть включены: панорамы, диорамы, макеты, муляжи и пр.

Экспозиционное оборудование подбирается или разрабатывается в контексте выбранной стратегии организации экспозиции.

Для сложных экспозиций отдельно разрабатывается уникальный дизайн элементов оборудования, например, модульные комплексы, стационарные или передвижные витрины; предусматривается внедрение автоматических систем по изменению конфигураций экспозиционного оборудования, или частичная трансформация экспозиции.

Современные экспозиции часто оснащаются индивидуальными автогидами.

Компьютерные средства и технологии в экспозиционном пространстве. Мультимедийные программы или экспозиции медиа искусства – специально созданные на основе компьютерных технологий аудио-, видео- и мультимедийные программы, являющиеся выставочными единицами наряду с материальными экспонатами и музейными предметами.

Компьютерные технологии ставят перед проектировщиком ряд новых, специфических задач, способы решения которых ещё не нашли однозначного решения. В современных экспозициях компьютерные технологии дополняют и совершенствуют художественно-образное решение, многократно увеличивают информативность экспозиции.

В качестве одного из удачных примеров можно назвать мультимедийные программы, разработанные в ГИМе на выставке «Отечественная война 1812 года» в Москве.

Формы использования экспозиции – многоцелевое назначение экспозиционных пространств, проведение на их территориях научно-просветительных и культурно-образовательных мероприятий.

Экспозиция строится не только для экспонирования и продвижения товаров и услуг или памятников историко-культурного наследия, но и для организации в экспозиционных залах научно-просветительной и культурно-образовательной деятельности в полном соответствии с предполагаемыми формами работы, включающими реализацию интерактивных проектов, научных реконструкций [8].

Интерактивные проекты – проведение тематических мероприятий для различных социальных групп населения на базе выставочной или музейной экспозиции. Интерактивные проекты предполагают проведение занятий на принципах музейной педагогики, в специально оборудованном помещении с экспозицией соответствующей тематике занятия.

К новым формам экспозиции относится виртуальный музей – модель музея, существующего исключительно в виртуальном пространстве или как электронные публикации, объединённые по тематическому, региональному, проблемному или иному принципу подборок артефактов, в действительности находящихся в разных местах и не составляющих коллекций.

Виртуальный музей обладает некоторыми составляющими реального музея, такими как каталоги коллекций, экспозиций и т.д.

В виртуальном музее широко представлены фото и видео музейных предметов, трёхмерных виртуальных экспозиций, дающие возможность виртуального путешествия по экспозиции и даже её самостоятельного моделирования.

Нередко такой музей воспринимается как сайт существующего музея, с возможность обратной связи с посетителями сайта.

Современные технические средства позволяют совершать заочное путешествие по многим отечественным и зарубежным музеям и выставкам. Можно получить глубокую и разностороннюю информацию, включая изобразительный ряд о коллекциях и предметах выбранного музея, увидеть то, что не выставлено в экспозиции.

Стратегия организации экспозиции и процесс проектирования

Многоплановый механизм выставочной стратегии определяет цели и задачи проектирования, этапы и сроки исполнения, методику и тактику разработки экспозиции, регламентирует и определяет границы творческого процесса [9, 10, 11, 12, 13].

Базируясь на научной концепции, стратегия определяет тематику и направленность экспозиции, учитывает посетителей, позволяет адаптироваться к рынку, способствует активному внедрению передовых форм коммуникации в сфере цифровых технологий.

Создание любой экспозиции начинается с разработки дизайн-проекта. Наиболее полноценное решение дизайн-проекта возможно при использовании выставочной стратегии, определяющей взаимоотношения заказчика и исполнителя работ с одной стороны и посетителей, предъявляющих всё более высокие требования к экспозиции, с другой стороны. Дизайн-проект является документом даёт полное представление о будущей экспозиции.

Этапы работ над дизайн-проектом включают: совместное составление технического задания; передача Заказчиком исходных данных для разработки проекта; разработка концептуальных визуализаций; обсуждение и согласование концептуальных эскизов; детальная разработка визуализаций; работа с развёртками и планами экспозиций; подготовка сводного альбома проекта.

Дизайн-проект создаётся не только для представления будущей экспозиции, а также для презентации проекта с целью финансирования, расчёта стоимости строительно-монтажных работ, расчёта стоимости экспозиционного оборудования.

По степени проработки дизайн-проект условно можно разделить на концептуальный дизайн-проект, характеризующий ориентировочную сметную стоимость реализации проекта; рабочий проект; рабочий проект экспозиции “под ключ”.

Рабочий проект экспозиции “под ключ” включает такие элементы, как пояснительная записка; тематико-экспозиционный план с указанием тематик экспозицоинных стен, габаритных размеров экспозиционного оборудования; развертки экспозиционных стен с размещением блоков полиграфии, габаритных размеров стендов; перечень мультимедийного оборудования; 3D визуализации; планы электрики, пола, экспозиционного освещения, слаботочных сетей, размещения камер видеонаблюдения, размещения системы кондиционирования и вентиляции; детализированные эскизы полиграфии экспозиционных стен, экспонатов в виде рисунка или 3D-графики; детализированные схемы и чертежи экспозиционных стен и их конструктивов; ведомость используемого оборудования и материалов; сметная стоимость реализации проекта.

В конечном итоге, используя механизм выставочной стратегии, авторы-разработчики экспозиции целенаправленно создают высокохудожественный проект, отвечающий функциональному назначению и удовлетворяющий условиям финансового обеспечения.

Список литературы

1. *Гнедовский, М. Б.* Современные тенденции развития музейной коммуникации (на материале музееведческой литературы капиталистических стран) / М. Б. Гнедовский // Музееведение: проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности: сб. науч. тр. — М.,1989. — С. 16-35.

2. *Гнедовский, М. Б.* Проектирование в музейном деле: история и перспективы / М. Б. Гнедовский // Музееведение. Музеи мира: сб. науч. тр. — М., 1991. — С. 144-158.

3. *Пелевин, Ю. А.* Художественная экспозиция: принципы и методы построения / Ю. А. Пелевин. — М.: Рос. ин-т переподготовки работников искусства, культуры и туризма; Каф. музейного дела., 1992. — 49 с.: ил.

4. *Александрова, Н.* Выставочный менеджмент / Н. Александрова, Е. Сорокина, И. Филоненко. — М.: РИА: Проэкспо, 2001. — 240 с.: ил.

5. *Майстровская, М. Т.* Музейная экспозиция: искусство – архитектура – дизайн: тенденции формирования / М. Т. Майстровская. — М.: [б. и.], 2002. — 275 с.: ил.

6. *Решетников, Н. И.* Музей как образовательный институт / Н. И. Решетников // Научно-исследовательская работа в музее: доклады на научно-практической конференции студентов, аспирантов и преподавателей кафедры музееведения. — М.: МГУКИ, 2005. — С. 85-94.

7. *Трошина, М. В.* Актуальные проблемы проектирования музеев (к опыту музеев современного искусства) / М. В. Трошина // Научно-исследовательская работа в музее: тезисы докладов на VIII Всерос. науч.-практ. конф. МГУКИ. — М.: МГУКИ, 2006. — 157 с.

8. Научные реконструкции в современной экспозиционной и образовательной деятельности музеев: труды ГИМ. Вып. 10 / отв. ред. Л. И. Скрипкина. — М., 2006. — 256 с.

9. *Юхневич, М. Ю.* Образовательный музей (педагогический, школьный, детский) / М. Ю. Юхневич. — М.: СТОиК, 2007. — 167 с.: ил.

10. *Решетников, Н. И.* Музей и комплектование его собрания: учебное пособие / Н. И. Решетников. — М.: МГУКИ, 2011. — 139 с.: ил.

11. Ключевые понятия музеологии / сост. Andre Desvalees и Franqois Moiresse. — М.: ICOM, 2012. — 105 с.: ил.

12. Кодекс музейной этики ИКОМ. URL: http://www.org.get.asp?id=A7 (дата обращения: 25.05.2018).

13. *Bonet, L.* Дизайн выставок / Llorenc Bonet. — М.: РИП-холдинг, 2006. – 216 с.: ил.

УДК 7.023.1-032.5:747.023
К. С. Пономарева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Камень в дизайне современного интерьера

Каменные материалы имеют долгую историю применения в разных областях искусства и дизайна: от архитектуры до предметов декоративно-прикладного характера. Камень применяется как в качестве строительного материала, так и для облицовки, и ценится за высокие физико-механические и декоративные характеристики. Сегодня с развитием технологий значительно расширяются виды обработки, декорирования и использования камня, что особенно прослеживается в отделке интерьеров.

Ключевые слова: камень, дизайн, материалы, технологии, интерьер, архитектура.

Kseniya S. Ponomareva
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg State
University of industrial
technologies and design

Stone materials have a long history of application in various fields: from architecture to objects of decorative and applied character. The stone is used both as a building material and for facing, and is valued for its high physical, mechanical and decorative characteristics. Today, with the development of technology, the types of processing, decoration and use of stone are significantly expanded, which is especially evident in interior decoration.

Keywords: stone, design, materials, technologies, interior, architecture.

Использование камня в архитектуре ассоциируется с ордерными стилями и традиционными приемами применения. Данное утверждение подкреплено широким использованием каменного материала на протяжении длительного периода развития архитектуры, в силу чего удается наблюдать превалирование как натурального, так и искусственного камня в строительстве и отделке большого числа сооружений различных исторических эпох. Однако в XXI веке этот материал не утратил популярности, а его

применение модернизируется с учетом тенденций изменения технологических и эстетических потребностей современной архитектуры.

Широкое использование камня обусловлено его высокими прочностными и декоративными характеристиками. А именно за счет: высокой прочности сырья в объеме; устойчивости к атмосферным воздействиям; химической стойкости; большого видового многообразия, и как следствие наличие широкого цветового, текстурного и фактурного ассортимента (благодаря чему данный материал используется без дополнительной отделки); широкого распространения; долгого процесса жизнеспособности материала. Отрицательными характеристиками каменных материалов являются: сложность в обработке; невозможность использования абсолютно идентичных каменных блоков, за счет природного происхождения сырья; возможность обнаружения скрытых дефектов, таких как поры, пустоты, трещины и др.; большой вес; невозможность изготовления тонких выступающих деталей. В связи с вышесказанным необходимо отметить необходимость использования конкретного каменного вида материала, обладающего необходимым набором свойств, для определенного типа изделий.

Типология архитектурных изделий из камня представляет большое многообразие:

- строительство конструкционных элементов (стены, своды, колонны, полы и др.);
- облицовка (фасады, внутренняя отделка);
- декоративное убранство (рельефы, каминные порталы, подоконники, мозаика и др.);
- мебель или ее фрагменты (столешницы, раковины, инкрустация декоративных элементов в деревянную основу и др.);
- объемно-пространственные композиции [1, с. 5] (круглая скульптура, вазы, предметы малой пластики).

Для каждого из перечисленных видов изделий характерно традиционное использование конкретных каменных пород. Так для строительства зданий для определенного географического региона характерно применение каменных материалов, месторождения которых присутствуют в данной местности, чаще всего это: известняк, туф, мрамор, более ответственные конструкции исполняются из более твердых и малопригодных для декоративной резьбы материалов, таких как базальт, гранит, порфир. Для обработки поверхности данных изделий используется широкий спектр фактур, таких как пиленная, термообработанная, лощеная и др. [2, с. 275]. Производство внутренней отделки и декоративного убранства выполняется из более дорогостоящих и декоративных материалов, таких как цветной мрамор, кварцит, песчаник, ракушечник. Традиционной финишной обработкой каменных изделий для интерьера является достижение зеркального блеска на каменной поверхности – полировка камня. Данная фактура лучше других выявляет цвет, текстуру и блеск камня, она (для некоторых пород с дополнительным

нанесением защитного покрытия, например, воска) защищает изделие от проникновения в поры и мелкие дефекты камня пыли и других веществ из окружающей среды, тем самым сохраняя целостность изделия на долгие года. Однако она мало пригодна для напольных изделий, так как поверхность под абразивным воздействием легко повреждается (приобретая низкий экспозиционный вид) и обладает высоким скольжением, что делает ее применение небезопасным для эксплуатации.

Сегодня средовой, архитектурный и другие виды дизайнерской деятельности имеют новые эстетические требования. Соответственно применение такого классического материала, как камень, выходит на качественно новый художественный и технологический уровень, с учетом традиционных особенностей использования данного материала.

Одним из видов применения камня в современном оформлении интерьера является классическая форма использования данного материала, как *облицовочного сырья*. Однако сегодня облицовка панелями не обязательно включает в себя декорирование полностью объема интерьера – в тенденции прослеживается локальное использование плит в интерьере. Также они могут выполнять функцию зонирования помещения, или являться доминантным элементом интерьера в качестве панно. Из камня изготавливается плитка, которая имеет меньший размер по сравнению со слэбом, и, следовательно, упрощает процесс монтажа. Форма плитки зачастую имеет сложные геометрические контуры, изготовление которых в массовом объеме стало возможным благодаря использованию современного оборудования, в частности фрезерных и лазерных станков с ЧПУ. В отличие от исторических эпох финишная обработка камня имеет широкий спектр вариаций, это нанесение фактуры, или гравирование, фрезерование и протравливание рисунка или орнамента на поверхности слэба. Необходимо отметить, что сегодня основной каменный материал для облицовки интерьерных помещений поставляется из Италии, именно там данный способ декорирования часто используется, например фирмой *Antolini Luigi* [3]. Рисунок, нанесенный на камень, в свою очередь может иметь разную фактуру, а также дополнительно окрашиваться. Для разработки эксклюзивного интерьера орнамент может быть сформирован с учетом особенностей конкретного дизайн-проекта и объекта облицовки. Увеличился и ассортимент каменных пород, применяющихся в слэбах. К менее дорогостоящим горным породам, аутентично использующимся для облицовки интерьера, сегодня добавляется применение поделочных и полудрагоценных материалов, таких как: агат, яшма, амазонит, кварц, перламутр, тигровый глаз и др. За счет отсутствия сырьевой базы данных материалов в крупных массивах, панели набираются из небольших по размеру фрагментов, склеенных между собой полиэфирными смолами с заполнением пустот клеящим веществом, красителями или каменной крошкой. Таким образом, описанные панели являются некой формой каменной мозаики. Также необходимо отметить применение технологий искусственного окрашивания

камня, для достижения более насыщенного колористического эффекта каменного слэба.

Актуальным является наделение каменной панели функциональностью в качестве *светопрозрачной конструкции*, в таком случае панель приобретает также функцию декоративного светильника. Данный прием применяется в изделиях стеновых элементов; в качестве самостоятельного светильника; элемента мебели, например, в барных стойках и др.

За счет развития технологии сегодня появился новый вид каменного материала, получивший широкое распространение в Германии – *каменный шпон*. Данный материал является многослойным, а именно состоит из тонкого среза камня, полиэфирной смолы, стеклопластика и подложки. Материал подложки может быть выполнен из разнообразных материалов в зависимости от назначения объекта – это жесткая, прозрачная или тканевая основа. Изготовление данного материала возможно, благодаря свойству спайности натурального камня, и имеет существенные видовые ограничения. Т.е. для шпонирования может быть применен слоистый камень, такой как сланец, песчаник. Толщина листов шпона варьируется от 2 до 4 мм [4]. Использование данного материала обладает рядом преимуществ, а именно – он легок в обработке, незначительно утяжеляет вес конструкции (вес 1м^2 – 1 кг), гидроустойчив, обладает невысокой стоимостью, имеет текстуру и фактуру натурального материала, позволяет создавать сложные архитектурные формы и декор. Из данного материала также производится облицовка экстерьера и интерьера (с возможностью создания мозаичного узора), облицовка мебели, световых конструкций, предметов декоративно-прикладного искусства.

Нельзя не отметить тенденцию использования искусственного камня в отделке интерьера. Данный вид материала наблюдается на протяжении долгого периода, однако меняется его состав. Сегодня это *композитный* или *литьевой камень*, состоящий из полиэфирной смолы, наполнителя – каменной крошки и (при необходимости) красящего вещества. С точки зрения материаловедческих свойств – это в первую очередь полимер, а не каменный материал. Он обладает рядом достоинств и недостатков. Однако важнейшая его положительная характеристика – это возможность тиражирования объемных, круглых элементов интерьера, таких как вазы, рельефы, скульптуры и пр. Благодаря этому свойству литьевой камень активно используют при проведении реставрационных работ для выполнения точных копий скульптур. В современном интерьере помимо декора данный материал активно используется для производства мебели, а именно столешниц, подоконников, скамеек. При проектировании изделий из композитного камня необходимо учитывать его меньшую стойкость к механическим повреждениям, по сравнению с натуральным камнем; неустойчивость к агрессивной среде и др.

Изделия из камня востребованы, благодаря уникальному характеру поверхности материала и его высокой прочности и долговечности. Сегодня каменный материал используется в классических формах, характерных для ордерной архитектуры, таких как колонны, орнаментальные мозаичные полы, арки, камины, лестницы, бассейны и др. Однако прослеживается тенденция стилевого видоизменения данных объектов, например в стиле минимализм, Hi-Tech и пр. Художественную выразительность камень приобретает не за счет декора, а благодаря выявлению фактуры, текстуры камня, иногда нанесения абстрактного узора, в одном объекте наблюдается сочетание разных технологических приемов [5, с. 47], в одном проекте – сочетание разных материалов. Камень применяется и в нестандартных изделиях, таких как облицовка дверей, световые приборы.

Таким образом, возможно проектирование интерьера, где камень будет занимать доминантное место, начиная от облицовки стен, инкрустации мебели, изготовления декоративных и утилитарно-функциональных предметов. С эстетической точки зрения дизайнеры пытаются наделить каменные изделия иллюзией легкого и пластичного материала. Причем за счет использования современных видов обработки с использованием компьютерных программ, эти изделия выходят на новый экономический уровень – доступный широкому кругу населения. Современные интерьеры с использованием камня получаются стильными и демократичными, что позволяет подчеркнуть актуальность применения камня, как современного и интересного материала, таящего в себе большой нераскрытый технологический и декоративный потенциал.

Список литературы

1. *Стельмашонок, Н. В.* Монументально-декоративное искусство в интерьере: учебное пособие / Н. В. Стельмашонок. — Минск: РИПО, 2015. — 180 с.: ил.

2. *Пономарева, К. С.* Виды фактур поверхности камня / К. С. Пономарева // Наука и образование в области технической эстетики, дизайна и технологии художественной обработки материалов: мат-лы VI-й междунар. науч.-практ. конф. вузов России. — СПб.: СПГУТД, 2015. — С. 274-278.

3. Antolini: официальный сайт. URL: http://www.antolini.com (дата обращения: 20.06.2018).

4. Каменный шпон. URL: http://leaf-stone.ru (дата обращения: 20.06.2018).

5. Камни встретились с дизайном // INTERNI. — 2009. — № 10. — 100 с.

УДК 745.521:746.3:746.2

Н. Ю. Митрофанова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна
Санкт-Петербургский
государственный университет

Переосмысление традиционных текстильных техник в современном дизайне. Cross Stitch - style

Традиционная народная культура хранит неисчерпаемый пласт глубинных ценностей, который питает поиски современных дизайнеров. Связь традиций и новаторства является одной из актуальных проблем современного дизайна. Последние десятилетия вышивка как традиционное ремесло и жанр текстильного искусства проникает в несвойственные ей ранее сферы дизайн-проектирования. Современные дизайнеры, прибегая к традиционному художественному языку, создают новаторские проекты, расширяя горизонты применения устоявшихся текстильных приемов и техник.

Ключевые слова: вышивка, вышивка крестом, художественный текстиль, современное декоративно-прикладное искусство, дизайн.

Natalia Yu. Mitrofanova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state university
of industrial technology
and design
Saint-Petersburg state university

Rethinking traditional textile techniques in modern design. Cross Stitch – style

Traditional folk culture keeps in itself an unexhaustible source of deep values, which nourishes the search for modern designers. The connection of traditions and innovation is one of the topical problems of modern design. In recent decades, embroidery as traditional craft and genre of textile art has penetrated into the previously uncharted areas of design. Modern designers, resorting to traditional artistic language, create innovative projects, expanding the horizons of application of established techniques of embroidery.

Keywords: embroidery, cross stitch, artistic textiles, modern applied art, design

Традиционная народная культура хранит неисчерпаемый пласт глубинных ценностей, который питает поиски современных дизайнеров. Связь традиций и новаторства является одной из актуальных проблем современного дизайна. Последнее десятилетие вышивка как традиционное ремесло и жанр текстильного искусства проникает в несвойственные ему ранее сферы дизайн-проектирования. Современные дизайнеры, прибегая к традиционному художественному языку, создают новаторские проекты, расширяя горизонты применения устоявшихся приемов и техник вышивки.

Всем хорошо знакома традиционная вышивка крестом (англ. *cross stitch*). Это один из самых распространенных приемов вышивания, возникший в древности, переживший века и обретший сегодня современное звучание. Может быть, секрет долгого бытования скрыт в особой, присущей ему органике, обусловленной естественностью перекрестья нитей утка и основы в структуре ткани. Не стоит также забывать, что крест, как универсальный символ, всегда нес глубокую и разнообразную смысловую нагрузку, что, несомненно, объясняет широкую распространенность и устойчивую популярность мотива в орнаментальном декоре целого мира памятников прикладного искусства. В вышивке крест существует в разных вариантах интерпретации и степени сложности приемов исполнения: от полукреста (в один стежок), двойного «болгарского» (в четыре стежка), до «итальянского» и «алжирского» (в восемь стежков). Сегодня cross stitch часто исполняется машинным способом, но традиционно создавался вышивальщиками вручную. Как правило, вышивка крестом требует применения канвы (трафарета), позволяющей выполнять симметричные крестообразные стежки определенной длины. Канва сегодня существует в большом ассортименте, различается по размеру ячеек и материалу: счетная, печатная, накладная, бумажная, тканая, водорастворимая (желатиновая). Размышляя о причинах популярности этого виды вышивки и появления целого направления Cross Stitch - style в современном дизайне, следует отметить некоторые ее особенности**.**

Строгий геометрический характер структуры канвы стал одной из характерных черт вышивки крестом. Уличное искусство, которое настойчиво вторгается в нашу жизнь, охватывает пространства и объекты, ранее не попадавшие в сферу внимания художников. Любая сетчатая конструкция, будь то перфорированная поверхность, сетка ограждения, плоскость, созданная плетением, превращается сегодня в импровизированную современную канву.

Другой особенностью вышивки крестом является рисунок, стилистика которого очень напоминает пиксельную графику. Картинка, которую мы можем наблюдать на компьютерных мониторах в случае цифрового изображения низкого разрешения, складывается из мелких цветных квадратов.

Такой видеоряд, взятый в крупном масштабе, выглядит неожиданно современно, свежо и предлагает разные варианты прочтения.

Следует отметить также еще один аспект субъективного характера. Вышивка крестом обладает устойчивыми коннотациями, связанными с традицией, семьей, родом, апеллирует к интимной внутренней стороне человеческой жизни и, тем самым, сокращает дистанцию между художником, несущим свою идею и зрителем, который эмоционально откликается на нее. Холодность и отстраненность крайних форм минимализма и хай-тека сменяются эмпатией и чувством сопричастности, присущими Cross Stitch - style.

Не следует забывать, что практически все современные варианты применения cross stitch выполнены вручную художниками и дизайнерами. Вышеназванные аспекты сложились и стали причиной активного использования приемов вышивки крестом в дизайне интерьеров и стрит-арте сегодня. Оставляя за рамками повествования традиционные области бытования этого приема вышивания (костюм, столовое и постельное белье, интерьерные аксессуары), мы выделяем несколько новых сфер, которые на настоящий момент охвачены стилистикой cross stitch:

-основные конструктивные элементы интерьера: стены, перегородки, двери;

-предметы мебели;

-интерьерный текстиль;

-уличное искусство;

Теперь самое время обратиться к примерам Cross Stitch - style в дизайне. Наш обзор хочется начать с творчества канадского художника Лауры Карвардин (Laura Carwardine). Она предложила проект для общественного интерьера в г. Торонто (2012 г.). Лаура зонировала внутреннее пространство помещения, предназначенного для ресторана испанской кухни, с помощью особого экрана, собранного из 21 стальной сетчатой панели. Вместе они образовали стену (50 кв. м.), объединившую два этажа общественной зоны. Лаура вручную покрыла сетчатую поверхность вышивкой крестом. Ей и двум ее помощникам пришлось выполнить 17000 стежков. Процесс занял чуть более двух месяцев (в общей сложности 485 часов). Использована была хлопчатобумажная пряжа пяти цветов. Рисунок заимствован из орнаментов традиционной испанской вышивки. Простота, функциональность, стилистика исполнения, колористическая гамма, натуральные материалы — все вкупе создало уникальное внутреннее пространство с теплой гостеприимной атмосферой.

Этого же впечатления удалось добиться в своем проекте американскому дизайнеру Лауре Триммель (Laura Trimmel). Она использовала вышивку крестом для оформления входных дверей рекламного агентства в г. Портленд. Дверные полотна были покрыты стальными сетками, которые украшала крупномасштабная надпись — *joyful* (англ. радость), вышитая с помощью иглы хлопчатобумажной пряжей.

Особенно интересно работает шведский дизайнер Элинор Эриксон (Ellinor Ericsson). Она разработала серию предметов мебели для сидения «The –X-me collection» (2016 г.) Каркас выполнен из массива березы, а плоскости спинок диванов и кресел созданы из широких древесных лент по принципу берестяного плетения. Отверстия между лентами использованы для создания вышивки крестом. Толстые разноцветные шерстяные жгуты перекрещиваются в рисунке на поверхности спинок. Элинор Эриксон задается вопросом, «…почему в дизайне скандинавской мебели нет украшений, и пытается найти балланс между чистотой стиля и украшательством, между двумя разными эстетиками, стараясь объединить их своим мастерством и привнести в проект лучшее из обеих…» [1] Элинор Эриксон представила свой проект в 2016 в Милане вместе с французским дизайнером Клементом Брэзил (Clément Brazille). Он продемонстрировал родственную коллекцию стульев и кресел из металлических сеток, оплетенных текстильными жгутами.

Имеет смысл в этом контексте вспомнить этническую мебель, где очень часто применяется прием вышивки крестом по перфорированной деревянной поверхности. Простые чистые формы корпусной мебели и поверхности филенок с выразительным рисунком дерева экзотических пород подчеркивает красочный cross stitch. (Roshaila Mango Wood Cabinet).

Вышивки на ткани традиционно украшали пространство жилых помещений вплоть до первой половине XX века. Сегодня, существенно преобразившись, вышитые крестом панно возвращаются в интерьер. Камерный характер этого вида рукоделия уходит в небытие, крупный масштаб произведения становится его программой характеристикой и напоминает, как уже было сказано выше, современное пиксельное изображение. Вышивка производится по твердым перфорированным поверхностям, цвет и фактура которых являются важными выразительными средствами. Количество колористических оттенков минимализируется; это приводит к большей остроте и выразительности рисунка. Что касается мотивов и сюжетов, то мы встречаем весь тематический спектр. Традиционные цветочные схемы, но современно трактованные, мы видим в творчестве нидерландского художника Сюзанны тер Хеердт (Susanne ter Heerdt) (работы 2016-2017 г.). Она прибегает к приему визуальной незавершенности вышивки, заставляя работать открытые поверхности деревянной канвы — основы. Это привносит романтический оттенок и ощущение патины времени, таким образом, она соединяет в своем творчестве традицию и современность. Свой стиль она называет «XXL cross-stitch» [2].

Результат непривычного синтеза cross stitch и культуры хип-хоп демонстрирует американец Дэви Лиск (Davey Lieske), который использует вышивку крестом не только для исполнения панно, но и украшает ею обувь.

Проект бельгийки Шарлотты Ланселот (Charlotte Lancelot) более традиционен. Она применяет cross stitch для оформления ковров и предметов мебели. Расшитые крестиком салфетки, скатерти, столовое и постельное

белье, чехлы для мебели хорошо нам известны. Однако, Шарлотта меняет отношение к масштабу изображений, переосмысливает цветовое решение и добивается неожиданно свежего результата. Она доказывает нам, что традиционные приемы таят гораздо больший потенциал, чем мы могли бы предположить. Прошедшая испытание временем техника вышивки крестиком получила современную интерпретацию в дизайн-проекте «Canevas Collection» [3] (2012 г.) Он включает серию предметов мебели и ковры. Сетчатая структура мягких поверхностей объектов являет собой канву, которая покрыта вышивкой крестом. В качестве материала Шарлота использует войлок или фетр. Крупного размера пиксельные рисунки напоминают абстрактные изображения в «лего» или «тетрис» - стилистике. В таком контексте даже традиционные цветочные узоры для вышивки крестом, которые когда-то воспроизводились на салфетках, вдруг переосмысливаются и звучат современно. Комплекты могут быть выполнены в любом цвете и украшены требуемым орнаментальным рядом. Предметы мебели являются модульными, их можно комбинировать, добиваясь уникальности жилого пространства.

Если в интерьере вышивка выглядит традиционно и смотрится органично, то на городских просторах, она обретает невиданную ранее свободу, разрушая прежние представления о своей роли и назначении. Уличное искусство обладает аудиторией, о которой не приходится мечтать художнику – традиционалисту. Выходя из дома, мы тот час же становимся зрителями неканонических форм, жанров и «видов искусства, которые рождаются в результате непрогнозируемых экспериментов с городской средой… Стены жилых домов, трансформаторные будки, заборы, ограды и решетки превращаются в холст для молодых художников… Их творчество – это социальное высказывание, которое несет гуманистический смысл. » [4].

Уличное искусство сегодня динамично развивается, осваивает все новые средства выразительности, часто, используя традиционные устоявшиеся приемы для создания новой образности. Cross stitch и здесь находит себе применение.

Испанский художник Рахель Родриго (Rachel Rodrigo) находится в поисках связи искусства и дизайна, традиций и современности, ремесленного и индустриального. «Alhambra» стал одним из самый известных ее проектов (2016 г.) [5]. Вдохновившись магическим колоритом изразцов и мозаик Альгамбры, она воздвигает гигантскую сетчатую стену (77 кв. м.) в одном из старых районов Валенсии. Сетку заполняет вышивкой крестом, воспроизводя узнаваемые геометрические узоры, свойственные орнаментальному ряду Гранады. Сквозь них просматривается фраза, призывающая ценить отведенное человеку время. 16 вышивальщиков в течение 10 дней трудились над созданием этих импровизированных художественных лесов. Более 40000 м. цветного шнура ушло для заполнения плоскости. Через работу ремесленников Рахель пропагандировала значимость труда художника, призы-

вая прохожего остановиться, чтобы насладиться искусством и красотой окружающего мира. Рахель использует вышивку крестом в своей работе для создания логотипов, украшения интерьерных аксессуаров, велошлемов, вышивает крестом портретные изображения, проводит концептуальные выставки предметов, декорированных cross stitch. Но особый интерес представляют ее уличные проекты. Сетчатые конструкции разных размеров и форм, заполненные многокрасочными цветочными мотивами, выполненными в технике вышивки крестом, украшают городские пространства Валенсии, Мадрида, Саламанки, Лондона.

Тем, кто интересуется современной вышивкой, известно имя Джими Чалмерса (Jamie Chalmers), который называет себя Mr X Stitch (Мистер Большой Стежок). Он увлечен традиционной вышивкой и широко пропагандирует этот вид творчества в интернет - сообществах. Несколько лет назад в Берлине появилась Miss Cross Stitch (Мисс Вышивка Крестом), стрит – арт художник, которая не раскрывает своего имени. Она занимается исключительно уличным искусством и направлением, которое получило официальное название yarnbombing (yarn – англ. пряжа). Отвечая на вопросы о роде своих занятий, она говорит, что «вышивает» улицы Европы. Действительно, на настоящий момент с ее творчеством успели познакомиться жители Берлина, Гамбурга, Цюриха, Кельна, Дрездена, Милана... Miss Cross Stitch будучи студенткой института моды и ювелирного дизайна, занималась вышиванием, шила и вязала. Она рассказывает, что ей «было интересно применить эти методы в совершенно ином, современном контексте, чтобы показать возможности традиционного ремесла... и рассказать о том, что в нем сокрыто нечто большее, чем в вязаной скатерти бабушки, ...И прекрасно, если есть возможность продемонстрировать результаты творчества в общественных местах, в публичном пространстве» [6]. Miss Cross Stitch использует «ткань городов», вышивает крестом любые сетчатые поверхности: уличные скамейки, перила мостов, балконные решетки, строительные сетчатые леса, ограждения стройплощадок, изгороди в парках... Она применяет хлопчатобумажные и полипропиленовые жгуты разного цвета. Работы ее деликатны, немногословны, наполнены легким юмором, не нарушают органику городской среды, скорее смягчают холодную строгость и жесткость стальных конструкций. Работы Miss Cross Stitch узнаваемы, следы ее присутствия в городе маркируют пространство, наполняют его живой энергией. Образ художника начинает мифологизироваться, она превращается в «городскую фею», несущую цвет и радость. У Miss Cross Stitch сегодня появляются последователи в разных странах Европы.

Мы рассмотрели лишь некоторые из примеров Cross Stitch - style дизайна. За рамками повествования остались проекты, выполненные в керамике, фарфоре, пластике, многочисленные примеры имитаций вышивки крестом в росписи стен и на поверхности предметов. Вышивка крестом, как тра-

диционный прием в украшении текстиля, получает сегодня новые возможности и иную степень свободы, расширяет диапазон своего применения, превращаясь в полноценный Cross Stitch - style. Таким образом, народная культура, аккумулируя ценностный пласт традиций, питает творчество молодого поколения художников и тем самым влияет на развитие многих новых направлений, видов и форм современного дизайна.

Список литературы

1. Ellinor Ericsson: официальный сайт. URL: http://www.ellinorericsson.com/ (дата обращения: 29.06.2018).

2. Susanneter Heerdt: официальный сайт. URL: http://styleandstitches.nl/ (дата обращения: 29.06.2018).

3. Charlotte Lancelot: официальный сайт. URL: http://www.charlottelancelot.com/ (дата обращения: 29.06.2018).

4. Чернавских, О. С. Стрит-арт в пространстве городской среды Екатеринбурга / О. С. Чернавских // Человек в мире культуры: электронный научный журнал. — 2017. — №1 (20). — С. 26-30. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/strit-art-v-prostranstve-gorodskoy-sredy-ekaterinburga (дата обращения: 29.06.2018).

5. ARQUICOSTURA STUDIO by Raquel Rodrigo. URL: http://arquicostura.com/sin-categoria/street-marketing/ (дата обращения: 29.06.2018).

6. Jackson, J. Interview: Miss Cross Stitch. URL: https://makezine.com/2012/09/28/interview-miss-cross-stitch/ (дата обращения: 29.06.2018).

УДК 747.023.2:677.075:684.7
А. С. Савельева
А. В. Труевцев
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Особенности трикотажного полотна при проектировании мебели

В статье рассматривается вопрос проникновения трикотажного полотна в дизайн-мебели. Особое внимание уделено различным направлениям использования трикотажа в мебели: конструкция, элемент конструкции, декор. Описаны их особенности и требования к трикотажному полотну при проектировании. Отмечены технологические характеристики и свойства трикотажного полотна, которые необходимо учитывать при разработке дизайн-объектов. Рассмотрены и проанализированы разнообразные дизайн-проекты, выполненные на основе трикотажной трубки и полотна.

Ключевые слова: предметный дизайн, трикотаж в мебели, трикотажная трубка, трикотажный чехол, мебель-одежда.

Alexandra S. Savelyeva
Alexey V. Truevtsev
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The features of knitted fabric in design of the furniture

The question of this article is the influence of the knitted fabric to the modern furniture. Nowadays the knitted fabric and tube are used in different kinds of modern furniture as a construction, an element of construction and decorative elements. The knitting fabric has some particular characteristics which give opportunity to design objects easily, to make construction lighter, easy to transport, flexible and etc. This article was made analysis of different design projects, which are using knitting fabric and tube as decorative and functional fabric.

Keywords: product design, knit in furniture, knitted tube, knitted case, furniture-clothes.

Наряду с объектами архитектурного и интерьерного дизайна, предметы промышленного дизайна играют решающую роль в формировании окружающей нас предметно-пространственной среды. В рамках настоящего исследования особое внимание обращено на *дизайн предметов* в связи с тем, что при создании мебели дизайнеры довольно часто используют трикотажное полотно. Благодаря этому можно провести анализ роли трикотажа в предметном дизайне, выявить его особенности, отметить важные свойства полотна и актуальность использования.

На сегодняшний день существуют разнообразные классификации мебели. Довольно часто в исследованиях можно встретить классификацию по видам мебели (стулья, диваны, кровати), по конструкциям, по исторической хронологии, по именам дизайнеров [1, 2]. Помимо этого, есть узконаправленные классификации по материалам (пластик, дерево) или особенностям технологии, но общие классификации мебели не представляют особого интереса для исследования [3]. Отдельного значительного исследования исключительно по современной мебели, выполненной из трикотажного полотна, и литературы, описывающей свойства трикотажного полотна и технические особенности проектирования мебели из трикотажа, в рамках нашего исследования не было выявлено.

В рамках рассмотрения проблемы использования трикотажа в мебели, необходимо отметить работу Беппе Финесси (*Beppe Finessi*) «Мягкий дом между искусством и дизайном» (*The soft house between art and design)*. Автор описывает разнообразные современные проекты дизайнеров по «мягкой» мебели и дизайн-объектам, которые спроектированы из трикотажного полотна и текстиля, рассматривает вопрос о взаимосвязи искусства и дизайна на примере «мягкой» мебели [4].

Основываясь на немногочисленные исследованиях и изучая ассортимент современной мебели, выполненной из трикотажа, можно предложить систематизацию по таким направлениям, как:

-мебель на основе трикотажной трубки;

- трикотажный чехол для мебели;

- мебель-одежда из трикотажного полотна.

Мебель на основе трикотажной трубки. Трикотажная трубка является широко распространенной конструкцией. Классическим применением трикотажной трубки являются чулочно-носочные изделия, но современные дизайнеры используют ее для создания разнообразной мебели, такой как стулья, кресла, диваны, пуфы. Это связано с тем, что трубка обладает большим спектром характеристик: может быть выполнена с разным диаметром, не имеет шва, легко обеспечивает пластичность формы, растяжима по диаметру. Благодаря этому с помощью трикотажной трубки можно создавать сложные по форме объекты. Трикотажная трубка используется как *самостоятельная конструкция, декор* и *элемент конструкции*.

Самостоятельная конструкция. Мебель на основе трикотажной трубки может придавать форму объекту без дополнительной вспомогательной конструкции. Трубка скручивается в большое количество слоев, создаются сложные композиции переплетения трубок или просто завязывается в узел [4]. В зависимости от задумки дизайнера трубчатая композиция может быть выполнена в самых разнообразных решениях. Диаметр и наполненность трубки имеют большое значение и выбираются от предназначения дизайн-объекта. В проекте *Knotty* дизайн-компания *Kumeko* использовала для заполнения трубки полиэтиленовую пену — шнуры Тилит (*highly resilient foam — polyethylene cylinders*) [5, 6]. Благодаря этому трубки остаются пластичными, но позволяют создавать более жесткую форму изделия, что обеспечивает комфорт при эксплуатации. В данном случае важными свойствами полотна являются растяжимость, упругость и пиллинг. Так, трикотажный пуф под воздействием человека проминается, но после снятия нагрузки возвращается в исходное состояние, не теряя внешнего вида. Важно подчеркнуть, что в объекте *Knotty* верхняя часть пуфа будет больше подвержена пиллингу, нежели остальная поверхность изделия. В проекте дизайнер использовал главное переплетение для материала трубки в связи с тем, что эластичность, растяжимость самой трубки не имеет большого значения. Форма пуфа интересно организует пространство современного интерьера и благодаря легкости используемого материала позволяет без особого труда перемещать объект в пространстве.

Декор конструкции с помощью трикотажной трубки. Трикотажная трубка может быть использована в качестве чехла для декорирования конструкции, придавая изделию более выразительный вид. Проект трикотажного стула *In the round* компании *Luflic* представила дизайн-объект, выполненный из жесткого каркаса обтянутого трикотажной трубкой. Трубка изготовлена из единого рукава и позволяет закрыть весь металлический каркас объекта [7]. В представленном проекте используется трубка переплетения *кулирная гладь*. Данный вид переплетения выбран в связи с тем с тем, что не требуется большая растяжимость полотна. Данная характеристика полотна используется лишь при натягивании трубки на конструкцию. Важно, что полотно плотно прилегает к конструкции без провисания и ненужных складок. Использование трикотажной трубки для объекта позволило выразительно подчеркнуть скругленные элементы стула. Помимо растяжимости следует отметить и пиллинг. В данном случае сиденье стула будет подвержено большему пиллингу, чем остальные части стула. Дизайн-объект, выполненный в данной конструкции, выглядит довольно легко, не является тяжеловесным элементом в интерьере. Благодаря цветовому решению он создает определенное настроение.

Другой проект, который интересно отметить в этом аспекте — стул *Bold chair* компании *Big-Game* [4]. Дизайн-объект спроектирован из двух тру-

бок, соединенных между собой, трикотажная трубка выполнена переплетением *кулирная гладь* и является чехлом для данной конструкции. Чехлы выполнены в самых разнообразных цветовых решениях и при желании цвет чехла можно легко заменить [8]. Как и в проекте *Luflic,* в данном случае важными требованиям к материалу будут небольшая растяжимость, пластичность и устойчивость к истиранию полотна на поверхности сидения.

Благодаря пластичности формы, фактуре материала и ярким цветовым решениям проект *Bold chair* представляет собой современный дизайн-объект, который гармонично вписывается в интерьер как жилого, так и офисного пространства.

Трикотажная трубка как элемент конструкции. В современных проектах встречается использование трубки как доминирующая часть мебели или как небольшое дополнение конструкции. Довольно часто стулья имеют жесткую спинку, что создает дискомфорт при эксплуатации. В связи с этим на стулья кладут разнообразные полотна для придания мягкости и комфорта. Патриция Уркиола применила дизайнерский подход для решения данной проблемы [4]. Проект *Biknit* (*Patricia Urquiola*) демонстрирует применение трубки как элемента конструкции для шезлонга и стула. При проектировании шезлонга дизайнер использовала трикотажную трубку для всей поверхности. Она пропустила трубку через металлический каркас конструкции. Благодаря специальной системе обмотки металлические прутья не видны и формируют удобную поверхность для спины и придают оригинальный вид объекту [4, 9] Полотно под воздействием сил сминается, а после снятия нагрузки возвращается в исходное положение. В данном проекте свойство *несминаемость* имеет решающее значение. Дизайнер применила переплетение *кулирная гладь*, так как для такого объекта не требуется значительной растяжимости и формообразующих характеристик. Используемая влагоустойчивая пряжа позволяет применять стулья и шезлонги как в доме, так и на природе.

Дизайнер Клара-Анна О'Брайен (*Claire-Anne O'Brien*) в проекте небольших стульчиков (*Knit stool*) демонстрирует современные разработки с трикотажной трубкой [10, 11]. При создании трикотажной трубки она использует разнообразные переплетения, что придает изделию весьма необычный вид. В данном случае структура переплетения имеет лишь декоративный характер, трубка не использует растяжимость переплетения. Дизайнер создает разнообразные композиции из трубки для поверхности сиденья, но при этом конструкция стульчиков не имеет особого значения [7].

Рассмотренные выше проекты показывают возможности использования трикотажной трубки в мебельном дизайне. Трубка, обладающая разнообразными характеристиками и аккумулирующая многообразные свойства трикотажного полотна, имеет большой потенциал для использования в современном мебельном дизайне.

Трикотажный чехол для мебели. Рассмотрим трикотажный чехол по следующим направлениям: *чехол для конструкции* (чехлы, которые плотно прилегают по форме объекта, подчеркивают конструкцию); *чехол как самостоятельная форма* (свободная форма чехла, которая может быть заполнена разнообразными наполнителями).

Чехол для конструкции. Важным требованием к чехлу для мебели являются плотность прилегания к объекту и создание выразительного дизайнерского внешнего вида. Чехол также позволяет предохранять мебель от повреждения и загрязнения. Формоустойчивость, растяжимость, износостойкость и пылезащитность трикотажного полотна позволяют выполнить данные функции. В связи с этим трикотажное полотно является подходящим материалом для создания чехла для мебели. При проектировании необходимо лишь учитывать составляющие трикотажного полотна, которые позволяют отвечать требованиям эксплуатации мебели.

Британский дизайнер Мелани Портер (*Melanie Porter*) проектирует чехлы для кресел из трикотажного полотна. Важным акцентом в ее работах является фактура полотна [12, 13]. Благодаря формоустойчивости трикотажного полотна Портер создает чехлы для самых разнообразных по форме кресел и стульев. При этом каждый чехол создается под определенную модель мебели [14].

Использование разных структур переплетений в изделии усложняет процесс работы. Это связано с тем, что разные переплетения имеют разную степень растяжимости и износостойкости. В данном случае Мелани Портер обращает внимание лишь на внешний вид чехла, цветовые сочетания и взаимосвязь фактуры полотна, а не на его технические особенности и возможности. При проектировании чехла для мебели используется небольшая часть потенциальной растяжимости полотна.

Трикотажные чехлы активно применяются дизайнерами различных брендов для декорирования мебели фирменными узорами. Довольно распространенным в мебели является узор Миссони. В направлении «Миссони дом» (*Missoni home*) встречаются самые разнообразные чехлы для мебели с применением зигзагообразного узора [15]. Особое место занимает проект, который в 2010 году был организован компанией *Artek*. В рамках проекта была создана эксклюзивная коллекция кресел и стульев с фирменным узором Миссони. Главным при проектировании мебели было сохранение узнаваемости и подчеркивание стиля [16].

Внешний вид мебели может ухудшаться с течением времени. При проектировании мебели с рисунком важно учитывать износостойкость полотна, пиллинг. В процессе эксплуатации в местах наибольшего соприкосновения с другими объектами или человеком рисунок может стираться или изменяться его цвет. В связи с этим необходимо подбирать соответствующие составляющие трикотажного полотна: сырье, переплетение, плотность для

проектирования зоны, наиболее склонной к истиранию, например, сиденья, подлокотников или спинки.

Чехол как самостоятельная конструкция. Чехол как самостоятельная конструкция имеет другие требования к характеристикам полотна. Если чехол для конструкции имеет жесткую основу — форму, на которую он натягивается, то чехол без конструкции не имеет каркаса. Он может быть натянут на самые разнообразные формы и объекты. В данном случае растяжимость трикотажного полотна будет имеет большее значение. Современным примером использования трикотажного чехла как самостоятельной конструкции служит проект *Bonnet poufs* дизайнера Лизет ван дер Шер (*Liset van der Scheer*) [17]. Дизайнер представила разработку трикотажного чехла в форме «трикотажной шапки», которая может быть использована для разнообразных форм и размеров пуфов. Чехлы принимают самые различные формы — круглые, квадратные или необычные. В зависимости от наполнителя форма чехла принимает разную форму. Дизайнер предлагает использовать мягкий наполнитель для создания круглых пуфов, а жесткую конструкцию для чехлов, которые создают квадратный пуф. Лизет ван дер Шер применила плотную структуру переплетения, которая позволяет предотвращать чехол от истирания и пылепроницаемости. Полотно обладает необходимыми свойствами к растяжению, что дает возможность чехлу принимать разнообразные формы. Чехлы для пуфов могут использоваться как в интерьере, так и в экстерьере благодаря применению влагоустойчивых видов пряжи, которые не впитывают большое количество влаги. Проект *Bonnet* наглядно демонстрирует, как простая конструкция чехла в виде «трикотажной шапки» может быть использована в современном дизайне.

Мебель-одежда из трикотажного полотна. Довольно необычным направлением в дизайне мебели из трикотажного полотна является мебель-одежда. Мебель-одежда может быть нескольких видов. Один из видов — это *чехол для мебели в виде одежды* — это одежда из трикотажного полотна, надетая на мебель, которая служит чехлом, декорируя объект. Второй – *мебель-одежда,* мебель, которая способна укрыть, «одеть» человека.

Дизайнер О'Брайен продемонстрировала простой способ сделать мебель мягкой, комфортной и более уютной. В проекте «Укутанный стул» (*Chairwear*), дизайнер использовала свитер для декорирования простого стула [11]. В данном проекте требования к полотну для свитера стали другими в связи с тем, что изменились условия и область эксплуатации изделия. Вместо привычного использования свитера для надевания и носки, он стал чехлом для стула. Произошел переход изделия из области дизайна одежды в мебельный дизайн. Переместились в другие зоны области истирания, зоны появления пиллинга и требования к составляющим трикотажного полотна. При использовании свитера как верхней одежды трикотажное полотно должно облегать тело человека, воротник должен обладать определенными характеристиками на растяжение, чтобы без труда можно было свитер

надеть через голову. Свитер-чехол не требует описанных выше характеристик. Требования к его плотности, структуре переплетения и сырью должны быть изменены. Без изменения базовых характеристик полотна для свитера-чехла он быстро потеряет внешний вид и быстро придет в негодность.

Польский дизайнер Ага Брзостик (*Aga Brzostek*) продемонстрировала в проекте «Осенне-зимний стул» второй вид мебели-одежды. Часть вязаной обивки не зафиксирована на каркасе — в нее можно заворачиваться, как в одеяло. Объект приобретает многофункциональное значение, и изменяются требования к характеристикам полотна [18].

Существует большое разнообразие мебели, которая содержит трикотажное полотно как элемент конструкции. Чаще всего можно встретить использование полотна *для сиденья, спинки, подлокотников* стула или кресла. Перечисленные выше объекты являются довольно распространенными объектами дизайна. Новым направлением использования трикотажа в мебельном дизайне является «Носки для мебели» (чехол для ножек мебели). Применение трикотажного полотна для ножек мебели позволяет легко передвигать мебель по полу. В данном случае устойчивость к истиранию имеет особое значение в связи с тем, что трикотаж постоянно соприкасается с твердой поверхностью пола и происходит довольно быстрое истирание полотна. При проектировании чехлов для ножек мебели важно учитывать растяжимость, так как чехол, как и носок, нужно натягивать на разную форму ножек — квадратные или круглые — и обтягивать ее. Примером использования чехлов для ножек мебели является проект носок *Schemel* дизайн-студии Ташиде (*Taschide*) [19]. В данном проекте чехол выполняет как функциональное, так и декоративное предназначение. Надетые на ножки стула «носки» позволяют предотвращать повреждение пола, избавляют от громких звуков при перемещении мебели, придают дизайнерский вид самому простому стулу. Дизайнер не случайно использует термин «носки для стула», так как требования к полотну схожи с чулочно-носочными изделиями.

На сегодняшний день в современном мебельном дизайне активно используется трикотажное полотно при проектировании дизайн-объектов, подтверждением данного факта являются представленные выше проекты. Актуальность использования трикотажного полотна связана с широким диапазоном характеристик, которыми обладает трикотаж. Применяя разнообразные структуры переплетения, сырье, плотность полотна позволяет использовать материал для мебели сложных конструкционных форм, ее элементов и воплощать дизайнерские идеи в жизнь.

Изученные и проанализированные проекты подтверждают, что основными свойствами трикотажа, которые необходимо учитывать при проектировании мебели из трикотажного полотна, являются *износостойкость (истирание), растяжимость (упругость, прочность), драпируемость и пиллинг, а* дополнительными свойствами, на которые следует обращать внимание: *вла-*

гоустойчивость (в том случае если мебель используется в уличном пространстве), а также *электризуемость и теплозащитные свойства* [20]. Требования к свойствам материала значительно будут изменяться от условий и интенсивности эксплуатации объекта.

Список литературы

1. *Bueno, P.* Just chairs: over 600 designers from around the World / P. Bueno. — New York: Harper Design International, 2003. — 320 p.: ill.

2. *Hofmeister, S.* My favourite chairs / S. Hofmeister. — Munchen: Gallwey, 2008. — 224 p.

3. *Byars, M.* New chairs: Design, Technology and Materials / M. Byars. — London: Laurence King, 2006. — 160 p.: ill.

4.Finessi, B. Lacasamorbida: tra Arte e design / B. Finessi. — Mantova: Corraini, 2014. — 155 p.: ill.

5. Дизайн-студия «Kumeko»: официальный сайт. URL: http://www.kumeko.com/ (дата обращения: 04.05.2018).

6.Тилит: изоляция для труб, зданий и сооружений. URL: http://profpolymer.ru/tilit/ (дата обращения: 04.05.2018).

7. Drittorovescio: intrecci di filitraarte, design e creativita di massa: catalogodella Mostra. — Milano: Electa, 2009. — 127 p.: ill.

8. Дизайн-компания «Big-Game»: официальный сайт. URL: http://www.big-game.ch/ (дата обращения: 03.05.2018).

9.Mangas Space Rhombus: [дизайнер Патриция Уркиола]. URL: http://www.patriciaurquiola.com/design/mangas-space-rhombus/ (дата обращения: 03.05.2018).

10. Elliot, S. Knit: Innovation in Fashion, Art, Design / S. Elliot. — London: Laurence King, 2015. — 240 p.: ill.

11. Аннэ О'Бриен: официальный сайт. URL: http://www.claireanneobrien.com/products (дата обращения: 02.05.2018).

12. Porter, M. Hand-knit Your Home: 30 knitted projects for a modern home / M. Porter. — London: Cico books, 2013. — 129 p.: ill.

13.Мелани Портер: официальный сайт. URL: http://melanieporter.com/ (дата обращения: 08.05.2018).

14. Knitted Furniture by Melanie Porter [Видеозапись]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Hy8hvBEv_e0 (дата обращения: 07.05.2018).

15. Missoni Home: официальный сайт. URL: http://www.missonihome.it/ (дата обращения: 07.05.2018).

16.Artek: официальный сайт. URL: http://www.artek.fi/news/pressreleases/111 (дата обращения: 02.05.2018).

17. Studio van der Scheer: официальный сайт. URL: http://www.studiovanderscheer.nl/?page_id=8 (дата обращения: 04.05.2018).

18.Autumn/Winter chair by Aga Brzostek. URL: https://www.dezeen.com/2013/01/20/autumnwinter-seat-by-by-aga-brzostek/ (датаобращения: 08.05.2018).

19. Studio Taschide: официальный сайт. URL: http://www.taschide.com/#projekt-1 (дата обращения: 07.05.2018).

20. *Савельева, А. С.* Разработка современных дизайн-объектов с применением трикотажа: дис. ... канд. техн. наук: 17.00.06: защищена: 05.12.17: утв. 17.01.2018 / Александра Сергеевна Савельева; СПбГУПТД. — СПб., 2017. —320 с. — Библиогр.: 301-320.

УДК 7.01:001.4

Н. А. Яковлева
Санкт-Петербург, Россия

Тезаурус жанровой хронотипологии

Статья адресована специалистам, использующим метод жанрового анализа в исследовании изобразительного искусства, а также тем, кто намерен адаптировать разработанный автором метод для исследования других видов искусства. Предлагаемый категориально-понятийный аппарат жанровой хронотипологии позволяет описать отдельное произведение, жанр, жанровую систему и искусство как динамическое целое. В основу модели положен жанр как тип художественного образа произведения — единственной реалии искусства. Свойства художественного образа произведения, описанного как динамическая целостность, использованы для характеристики жанра и уподобленных ему уровней жанровой хронотипологии вплоть до высшего — жанровой сверхсистемы мирового искусства. Каждый из этих уровней характеризуется особым содержанием и формой, имеет необходимый и достаточный набор образных элементов, связанных особой структурой, развивается согласно внутренней программе и функционирует вплоть до ее полного осуществления. При этом художественный процесс на всех уровнях определяется как жанровый и рассматривается как подобие индивидуального творческого акта. Теоретическая модель жанровой хронотипологии предлагает: систему параметров для изучения отдельных произведений, жанров и жанровых подсистем в их становлении и развитии; способ описания всей совокупности произведений мирового искусства как многоуровневой жанровой хронотипологии в ее видовом многообразии; возможность выявления логики художественного процесса и некоторых факторов саморазвития искусства. Модель апробирована на материале русской живописи.

Ключевые слова: тезаурус, понятие, термин, типология, типологема, хронотипология, жанр, тип, теоретическая модель, художественный образ, система, системообразующее начало, уникальное произведение, художественный образ мира, художественная картина мира, содержание, форма, образные элементы, первоэлементы, структура, функции, жанрообразование, саморазвитие (самоорганизация), социум, цивилизация, рукотворная природа, природа нерукотворная, духовная (идеальная) реальность.

Nonna A. Yakovleva
Saint-Petersburg, Russia

Thesaurus of a genre hronotipologiya

Article is addressed to the experts using a method of the genre analysis in a research of the fine arts and also that who intends to adapt the method developed by the author for a research of other art forms. The offered categorial conceptual framework of a genre hronotipologiya allows to describe the separate work, a genre, genre system and art as dynamic whole. The genre as type of an artistic image of the work - the only reality of art is the basis for model. Properties of an artistic image of the work described as dynamic integrity are used for the characteristic of a genre and levels of a genre hronotipologiya assimilated to him up to the highest – the genre supersystem of world art. Each of these levels is characterized by special contents and a form, has a necessary and sufficient set of the figurative elements connected by special structure, develops according to the internal program and functions up to her full implementation. At the same time art process at all levels is defined as genre and is considered as similarity of the individual creative act. The theoretical model of a genre hronotipologiya offers: the system of parameters for studying of separate works, genres and genre subsystems in their formation and development; a way of the description of all set of works of world art as multilevel genre hronotipologiya in its specific variety; possibility of identification of logic of art process and some factors of self-development of art. The model is approved on material of the Russian painting.

Keywords: thesaurus, concept, term, typology, tipologema, hronotipologiya, genre, type, theoretical model, artistic image, system, backbone beginning, unique work, artistic image of the world, art picture of the world, contents, form, figurative elements, primary elements, structure, functions, zhanroobrazovaniye, self-development (self-organization), society, civilization, man-made nature, nature not made by hand, spiritual (ideal) reality.

Терминалии — это отмечавшийся 21 февраля римский праздник в честь Термина — бога межей и пограничных знаков. Бога столь почитаемого, что имя его закрепилось как обозначение *строго определенного научного понятия*.

Понятие и термин. Терминология — категориально-понятийный аппарат — для ученого, а особенно гуманитария, — это его инструментарий. Однако термином — инструментом научного знания — понятие становится после серьезных логических операций, итогом которых становится дефиниция — отточенное определение. Логически выведенную дефиницию недостаточно подтвердить примерами, потому что в науке пример есть иллюстрация, но отнюдь не доказательство. Нередко красивые логические построения при попытке применить их на практике начинают «резать по живому» конкретный материал. В процессе работы над любым определением необходимо соединять индукцию с дедукцией, осознав их равноправие. Понятие должно быть не только внутренне сопряжено с живым материалом,

но из него и выведено. Полученная формула проверяется и оттачивается в процессе апробации. Так понятие, поначалу родившееся в языке спонтанно в ответ на необходимость локализовать и обозначить принципиально новое или переосмысляемое явление, обретает строгую определенность.

Только при соблюдении этих условий понятие становится *термином* — инструментом научного познания.

Предлагаемые ниже понятия, входящие в *тезаурус жанровой хронотипологии*, именно так и выведены. Материалом послужила в основном история русской живописи Нового времени, апробирована теоретическая модель на исследовании системы жанров русской реалистической живописи XIX в. Попытки применить разработанный категориально-понятийный аппарат к принципиально отличному материалу — иконописанию подтвердили продуктивность *метода системно-исторического жанрового анализа* и указали пути его адаптации к широкому спектру художественного материала. К сожалению, размеры статьи не позволяют привести всю систему доказательств адекватности предлагаемого инструментария, но все примеры взяты из конкретных комплексных исследований.

Слово *тезаурус* (от греческого *сокровище)* в современном обиходе используется для обозначения *тематического терминологического словаря*, организованного не в порядке алфавита, а по смыслу, которым понятия избранной области знания или конкретного исследования связаны между собой. Именно в этом отличие *тезауруса* от *глоссария*[1], где термины, как в любом словаре, расположены по алфавиту.

Методология и *методика.* Важным аргументом в пользу научного исследования любого уровня является обязательная формулировка: «Достоверность полученных соискателем выводов обеспечена полнотой собранного материала и адекватностью избранных для его исследования методов». Во Введении к диссертационной работе обязателен раздел «Методология исследования», в котором положено хотя бы перечислить основные методы, использованные диссертантом. Нередко в историко-искусствоведческих работах этот раздел просто переписывается из автореферата в автореферат. Происходит это потому, что молодые коллеги слабо различают понятия *методика* и *методология***.**

Попытаемся как можно проще и доступнее их определить.

В основе обоих понятий лежит корень *метод.*

Метод в переводе с греческого означает «способ достижения цели, определенным образом упорядоченная деятельность» [16].

---

[1] См. *глоссарий* жанрового анализа в приложении к монографии Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи. История жанровой системы. — М.: Белый город, 2007. — 574 с.

Методология — это *теоретическое* — логическое обоснование отдельного метода или методики, включающее *категориально-понятийный аппарат*.

Методика — это описание *практического* применения отдельного *метода,* а также *комплекса* или *системы методов*.

Использованный для создания жанровой хронотипологии *метод* системно-исторического жанрового анализа предлагает разработанный *терминологический инструментарий* и *систему его применения*. Их логический анализ, обоснование и определение есть *методология* жанрового анализа. Описание жанрового анализа как комплекса упорядоченных операций есть его *методика*.

Дедукция и *индукция*. Теория искусства использует методы, основанные на *дедукции*: это путь от общего к частному, от *умозрительного логического построения* к живому материалу.

История искусства предпочитает методы, основанные на *индукции*, когда исследователь идет от *частного* к *общему*, от конкретного материала к обобщениям и выводам, основанным на анализе и синтезе, сравнении, наблюдении и иных эмпирических методах.

Индукция и дедукция используются разными науками, в разных исследованиях и разными исследователями в разных соотношениях. *Системно-исторический жанровый анализ* [1] основан на сочетании индукции и дедукции, хотя на разных этапах работы предпочтение отдавалось различным методам. В истоках был живой материал — история русской живописи. Его изучение, обобщение, *логический анализ* позволили разработать необходимый инструментарий и получить на выходе *универсальную теоретическую модель жанровой хронотипологии*, которая, обладая высоким познавательным потенциалом, не только оптимизировала исследование конкретного материала, но и — можно утверждать с определенной степенью уверенности — окажется применимой к изучению разных искусств в различные периоды их развития.

Жанровый анализ как раздел *теории искусства* (если таковая будет написана) и должен быть представлен *универсальной теоретической моделью жанровой хронотипологии*.

Жанровый анализ как раздел *методики искусствознания* (если есть такая методика) предлагает особую систему методов работы с отдельным произведением искусства [1], а также с различными жанрами [19, 14, 6, 2], семействами жанров [9] и жанровыми системами [24].

Жанровый анализ в истории искусства может лечь в основу систематизации материала любого уровня сложности.

---

[1] Далее: жанровый анализ

Так еще раз доказывается продуктивность *системного метода,* о не устаревающем значении которого не раз говорил в последние годы М. С. Каган.

Макет и *модель*. Обратившись к словарям или интернету, вы обнаружите неисчислимое множество определений этих двух понятий. Потому оговорим и поясним те из их значений, которые актуальны для данного исследования и работают в его пределах.

И *макет,* и *модель* — это сконструированные *подобия* предметов и явлений реальности. Эти два понятия иногда используются как синонимы, но различие между ними можно определить как весьма существенное: макет «схватывает» *внешние* приметы, модель — *существенные* и, главное, *актуальные* для определенного исследования свойства и качества предмета или явления.

Поясним на простейшем примере. Обычная игрушка — примитивный пластмассовый автомобильчик — это по сути своей *макет* известного всем предмета. Модель двигателя внутреннего сгорания вовсе не похожа на автомобиль, но демонстрирует его главное свойство — принцип действия его двигателя.

И макеты, и модели создаются с определенными целями.

Детский пластмассовый автомобильчик — игрушка.

Макет-музей «Петровская акватория» — один из прелестных, к тому же интерактивных примеров мастерского макетирования. Зрители получают наглядное представление о том, как выглядели самые красивые части столицы России в XVШ в. В этом и есть его главное предназначение. Иные задачи у архитектурных моделей.

Не один зодчий и изобретатель создавал модели своих сооружений, дабы проверить и доказать их прочность и иные значимые качества. В этих случаях было важно не столько внешнее сходство, сколько строгий расчет. Достаточно вспомнить знаменитую модель деревянного моста через Неву, созданную И. П. Кулибиным и простоявшую у Таврического дворца почти четыре десятилетия без ремонта. Эта модель должна была доказать надежность проекта. К сожалению, он так и не был осуществлен.

Известно, что в свое время архитектор А. Н. Воронихин использовал модель для того, чтобы доказать прочность перекрытий колоннады Казанского собора.

Модель здания Академии художеств, хранящаяся в музее, представила два варианта фасада. Предпочтение было отдано тому, который обеспечивал лучшую освещенность учебных помещений, что для художественного учебного заведения в хмуром Петербурге имело решающее значение.

Приведенные примеры — это конкретные практические материальные модели.

В наши дни чаще используются модели виртуальные. Существует математическое моделирование, о котором гуманитарию думать не хочется, но иногда приходится.

Если вдуматься, само искусство есть не что иное как особое — художественное моделирование, выполняющее широкий спектр функций.

В искусствоведении чаще всего используется графическое (от почеркушки до строгой композиционной или иной аналитической схемы) и словесное (вербальное) моделирование.

Так, почеркушка в конспекте лекции, как правило, служит простым напоминанием об объекте.

Композиционная схема по своим функциям значительно богаче. В книге для детей — это наглядное выявление основного смысла картины. В научной работе — графический анализ, раскрывающий скрытые особенности образного решения.

Разнообразны функции *вербальных* — словесных моделей произведения.

Яркий, эмоционально окрашенный рассказ о картине — это словесный аналог, вербальная модель визуального художественного образа, выполняющая важную функцию: передать основные чувства, воспринятые автором, и мысли, которые его при этом посетили, зрителю или читателю.

В научной работе вербальная модель произведения имеет более строгий характер и выраженный аналитический смысл.

А вот музейное *описание* артефакта можно скорее назвать макетом, поскольку оно должно объективно и безэмоционально зафиксировать внешние его приметы и состояние.

Конечно, как всякое сравнение, этот пример относителен. Но, надеюсь, он помогает уловить смысловое различие двух понятий в искусствоведении.

Пример более сложного построения — конкретно-исторические модели художественного процесса, которые создают историки искусства.

Для того чтобы оценить их функциональность и особенности, достаточно сравнить историю отечественной живописи, которая была написана советскими искусствоведами, и те трансформации, которые начались с нею (историей) в постсоветский период. И советская, и постсоветская модели подчинены идеологическим целям. И та, и другая упрощают сам процесс, поскольку их создатели отбирают те составляющие, которые отвечают «велению времени».

Классификация-система-типология-хронотипология.

Упорядочение материала — его *классификация* — это важнейшая составляющая научного исследования. Классификации бывают естественные и искусственные, простые и сложные, открытые и закрытые и т.д. Они позволяют сгруппировать те или иные предметы и явления, а значит, получить обобщенные знания о них.

С*истема* как вариант классификации дает возможность не просто разделить множество предметов и явлений на группы — классифицировать их, но и представить это множество как *целостность*. Иными словами, *система есть способ описания целостности*.

Всякая целостность состоит из отдельных *элементов*, которые (А) наличествуют в *необходимом* и *достаточном* составе и (Б) соединены в определенном порядке комплексом (системой) связей – *структурой* [8, с. 89].

Если наличествуют все необходимые элементы, а связи, соединяющие их, верны, система позволяет выявить те качества целостности, которые называются *надсуммарными* (потому что ими не обладает простая сумма элементов) и обеспечивают выполнение определенных *функций*.

Пример простейшей механической закрытой системы — будильник. Несобранные детали, даже если они представлены в необходимом комплекте, можно определить как сумму. Если сборка проведена правильно, *структура* выверена и верна, мы получим будильник, который показывает время и звонит в назначенный час. Если при сборке не хватило хотя бы одной необходимой детали, будильник не пойдет и не станет звонить. То же произойдет в случае неверной сборки — хотя бы одного существенного *структурного дефекта*.

Существуют системы простые, как будильник, и *сложные*, а также *сверхсложные,* состоящие из *подсистем*, каждая из которых в свою очередь может состоять из подсистем — простых, сложных или сверхсложных. Тогда мы говорим о *системе иерархической, многоуровневой.*

Таков организм человека с его кровеносной, пищеварительной, опорно-двигательной, нервной системами.

Таково человечество — социум, ныне населяющий землю.

Такова созданная человечеством цивилизация как механизм его адаптации к окружающей среде.

Сверхсложные системы представляют собой подсистемы цивилизации, В частности — художественная культура и ее подсистема — искусство.

Когда необходимо упорядочить неисчислимое множество разнообразных объектов, используется *типология*.

Типология — это вариант системы, которая создается не просто в опоре на один или даже несколько существенных признаков или качеств систематизируемых объектов, а на основе *целостного типа,* содержащего *существенные* признаки (качества), *общие* для всех входящих в систему объектов. Описание типа (*типологема*) служит *теоретической моделью* для последующих операций:

- разделения множества объектов на группы(типы), каждая из которых должна обладать (а) *общими* типологическими качествами (характеристиками) и (б) *отличными,* свойственными только входящим в ее состав объектам;
- объединения выделенных групп в единую целостность.

В том случае, если мы имеем дело с развивающимися объектами, вводится фактор времени, и мы получаем вариант типологии —*хронотипологию* как способ описания *динамической целостности*.

Тип-жанр. При помощи системного метода можно описать как целостность любое произведение искусства. И даже искусство в целом.

Относительно произведения это утверждение вопросов не вызывает.

Но искусство — это бесконечно пополняемое художниками всех стран и народов Земли неисчислимое множество самых разнообразных произведений различных видов и жанров. Возможно ли все это множество описать как целое, обладающее едиными — надсуммарными качествами и выполняющее общие функции?

Возможно. При условии, что мы сумеем правильно определить свойство, сплавляющее множество художественных произведений в целостность. То есть свойственное всем без исключения художественным произведениям и отличающее их от всех иных продуктов человеческой деятельности. И разработать на его основе типологему.

Еще в начале 1980-х гг. М. Афасижев предположил возможность создать «обобщенную модель искусства в целом» [3]. И даже сделал первый шаг к построению такой модели. Главная сложность как раз и оказалась в том, чтобы найти и определить *тип*.

А между тем решение, казалось бы, лежало на поверхности и было прочно укоренено в науке об искусстве: это традиционно используемое понятие *жанр*. Невозможно представить себе художественную критику или историю искусств без таких понятий, как, например, сонет, роман, повесть — в литературоведении, соната, симфония, романс — в музыковедении, парадный портрет, марина, бытовая картина — в изобразительном искусстве и т.д. и т.п. Отметим, что попытки отказаться от жанра как инструмента анализа оказались безуспешными [9, 10].

Само слово *жанр* в переводе с французского, откуда оно к нам пришло, означает *вид*, или *род*. Категория *род* в философии определяется как «общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются

друг от друга»[1]. Что по сути своей совпадает с определением *типа* как основной единицы типологии.

В истории искусства и художественной критике понятиями жанрового ряда определяются исторически сложившиеся группы произведений, объединяемых чертами сходства.

Жанр в философии искусства [5] выступает как категория, служащая для дифференциации произведений, сгруппированных на основе выделенных черт их сходства. Однако эта привычная, широко употребляемая и, несомненно, важнейшая категория до сей поры существует, по сути дела, на правах понятия, так и не ставшего термином.

В общепринятых – «словарных» определениях жанра в качестве основных признаков жанровой дифференциации (!) называются особенности формы и содержания произведения (жанра).

К сожалению, попытки анализа и обобщения видовых определений жанра с целью выведения общетеоретической формулы, как правило, имеют несколько механистический, суммирующий или описательный характер, хотя и содержат ценный конкретный материал. Хотя есть интересные попытки выхода за пределы видовых закономерностей[2] [18].

---

[1] Род - общая философская характеристика для группы предметов с общими существенными свойствами, несущественные свойства которых отличаются друг от друга. Аристотель характеризовал эти общие свойства, общность которых со времени Платона рассматривалась как метафизическая действительность и в средние века играла важную роль в качестве «универсалий» (см. *всеобщее),* как «существенно-всеобщее в отдельных вещах». В логике понятие рода является упорядочивающим понятием, которое, имея более высокую степень общности, охватывает ряд менее общих понятий (см. *вид).* В систематике растений и животных род (лат. genus) – это группа родственных видов; группы близких родов образуют семейство. Родовой (от франц. generigue – принадлежащий роду) – относящийся к роду (genus). Противоположность – специфический. *(Философский энциклопедический словарь. М., 2010).*

[2] «Каждый жанр обладает, таким образом, имманентным ему нормативным обликом. Последний складывается множеством свойств, одни из которых характеризуют жанр как законченное в себе «кристаллическое» образование. Другие же реализуются в процессуально-динамических, обрядово-закрепленных формах его существования. Здесь жанр выступает в качестве элемента целостной системы — исторически сложившегося и принятого в богослужебной музыкальной практике порядка взаимодействия видов песнопений, несущего в себе отношения дифференциации и интеграции, иерархии и субординации. Поэтому в полной мере природа отдельного певческого жанра и жанрового массива в целом может быть осознана:

- в восприятии жанра как отдельно взятой замкнутой типологической структуры, что дает возможность установить его типовые, инвариантные жанрообразующие черты;

- в, сопоставлении различных жанров, позволяющем постичь их музыкально-стилистическое сходство или различие;

- в контексте обрядовой ситуации, закрепляющей функцию жанров и раскрывающей характер их взаимоотношений в упорядоченном, целостном образовании».-

«...категория «жанр» помимо исторически обусловленных обладает всеобъемлющими классифицирующими признаками. Эти признаки следует определить как основные, работающие на начальном, наиболее общем уровне систематизации произведений того или иного вида искусства.

Наиболее удачное из решений проблемы в отечественной философии представлено в классическом труде М. С. Кагана «Морфология искусства» [8], в котором предложена жанровая модель, основанная на четырех основных *гранях* искусства: *познавательной, оценочной, преобразовательной и знаковой (языковой)* [8, с. 422] — по сути, функциях художественного образа.

Не смею критиковать искренне почитаемого мною ученого. Однако уже при иллюстрировании основных положений модель явно «буксовала», конкретный материал оказывал заметное сопротивление выделенным «плоскостям жанрового членения», и это привело автора к признанию того, что «научно обоснованное понимание жанра как общей для всех искусств морфологической категории» [8, с. 424] остается для эстетики делом не до конца выясненным, хотя и безусловно необходимым.

При этом М. С. Каган сформулировал несколько основополагающих принципов:

- оценка высокого статуса понятия, согласно которому «жанр есть *общая категория морфологии искусства»;*
- определение жанра как фундамента жанровой системы, а именно *первого уровня* обобщения сразу после произведения искусства, что исключает какие бы то ни было «поджанры» и придает системе устойчивость;
- признание того, что «в каждом виде искусства общие законы жанра действуют *особым образом,* а *«многозначность и разнопланность»* жанров в разных видах искусства *«глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства»* (выделено мною – Н.Я.) [8, с. 424].

Но единой системообразующей жанра М. С. Каган не определил.

Оценивая произведение с его типологическими свойствами как целостную систему, М. Афасижев также не нашел единой системообразующей, предложив в качестве подсистем комплекс «образов, сюжета, композиции, стилевых особенностей, которые, в свою очередь, также могут дифференцироваться при их аналитическом рассмотрении» [8, с. 160].

Однако содержание, форма, функции не могут выступать в качестве подсистем целостного художественного образа, поскольку они представляют собою его *надсуммарные качества*. А элементы — это структурированные подсистемы.

Они константны по отношению к образцам любого типа культуры». (Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства. АДД. Новосибирск, 2004. Научная библиотека диссертаций и авторефератов URL: disserCat http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-tipologiya-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva#ixzz5On4IAQxy (дата обращения 10.06.18).

В сущности, исследователи оценивали жанр как категорию дифференциации множества, а не как категорию типологии целого. И в этом была главная ошибка.

А следовало искать, как уже сказано выше, качество, *универсальное* для искусства как вида деятельности и орудия познания мира и свойственное *всему* — без исключения — *множеству* плодов художественного творчества.

Такое качество, «сплавляющее» все это множество в целостность мирового искусства, — это *художественный образ* как продукт *особой* — художественно-творческой деятельности *особой* — художественно одаренной личности. Как сказал некогда Крамской, особым мозгом.

В качестве элементов мы можем принять целостные художественные образы как подсистемы целостного художественного образа произведения искусства. Для того, чтобы признать справедливость данного утверждения, следует прежде всего разобраться в том, какова сущность художественного образа.

Прежде всего мысленно разделим художественное произведение (вне зависимости от вида — вербальное, аудиальное, визуальное) на две составляющие — материальную (носитель) и идеальную (собственно художественный образ).

Именно *идеальный художественный образ* может быть определен как *динамическая целостность,* характеризующая особенности и отличия как отдельного произведения, так и искусства в целом от всех иных продуктов человеческой деятельности. При этом как художественный образ произведения, так и художественный образ мира могут быть описаны в категориях системного метода — как динамические системы. В первом случае это *система закрытая* (после окончания творческого акта), во втором - *открытая, непрерывно пополняемая, иерархическая*, состоящая из видов и жанров, соединяющихся в разнообразные ассоциации.

Поскольку единственная реалия искусства — это художественное произведение, то в основу *типологемы — теоретической модели жанровой хронотипологии* — могут и должны быть положены свойства и качества *художественного образа произведения как сложной (сверхсложной) динамической целостности.*

Рассматривая произведение искусства как «обобщенную модель искусства в целом» [3, с. 167] (в его видовом и жанровом многообразии — как сложную систему взаимообусловленных подсистем), а жанр как «последнее теоретическое звено, за которым начинается уже мир конкретных художественных произведений» [13], мы получаем основания для:

- построения типологии искусства как *жанровой*;
- описания жанра в системе понятий, выведенных из анализа *художественного образа произведения искусства как динамической системы*;

- соотнесения системы искусства в целом и каждого из уровней *жанровой хронотипологии* с особенностями художественного образа произведения[1].

Это значит также, что художественный образ на всех уровнях системы искусства обладает свойствами *сверхсложной динамической целостности*, а именно:

- необходимым и достаточным набором образных *первоэлементов*;
- особой структурой;
- способностью к развитию;
- надсуммарными качкствами:
  - содержанием,
  - формой
  - функциями.

Особое внимание обратим на первую характеристику и поясним, что в реальности представляют собой эти самые *первоэлементы* любого — без исключения — художественного образа?

Первоэлементы — родовые художественные образы.

Первоэлементами художественного образа в универсальной модели должны быть признаны надвидовые — *родовые* художественные образы, присутствующие в каждом из видов искусства, но при этом принимающие особый характер и вступающие в особые связи.

Все неисчислимое множество художественных образов, созданных человечеством за тысячелетия существования художественно-творческой деятельности, может быть сведено к пяти основным *образным первоэлементам*, а именно:

- *человека* — от имперсонального до портретного;

- *социума* как среды бытования личности — от семьи до человечества в целом;

- *культуры* в широком смысле слова — как второй, или рукотворной природы, включающей искусство, науку и технику;

- *природы нерукотворной* — земной (земля со всеми ее составляющими и обитателями - животный, растительный мир и пр.) и космической;

- *духовного мира* — свойственной человеку и внеположенной ему духовной реальности, которую человечество в разное время почитало Богом, Абсолютом, духовным космосом, всемирным разумом, ноосферой.

---

[1] Каждое из сформулированных ниже положений апробировано в исследовании отечественной живописи Нового времени, где они проявляются с очевидной ясностью. Размеры статьи не позволяют привести всю систему доказательств, но с ними можно ознакомиться в публикациях как автора статьи, так и тех, кто использовал в той или иной мере предлагаемый метод.

Сведение всего многообразия мира к пяти «пальцам» может показаться надуманным, искусственным. Однако за пределами перечисленных элементов реальности для человека и человечества нет ничего иного. Ими — по крайней мере, сегодня — исчерпывается сфера доступного для его чувств и мыслей.

Ввиду *надвидового* характера названные пять образов могут быть названы *родовыми,* общими для всех видов искусства.

Структурированные первоэлементы (родовые художественные образы) и *жанр*. В бесконечном множестве вариантов и структур эти пять элементов – *родовых художественных образов* - присутствуют на всех уровнях системы вплоть до художественного образа мира, созидаемого всею совокупностью видов художественно-творческой деятельности.

Каждый из видов искусства ориентирован на собственный — предпочтительный — комплекс и структуры художественных образов (жанры).

В отдельном произведении и жанре каждый из художественных *первоэлементов* может присутствовать как доминирующий (*моноструктуры*) или в сочетании с другими (*полиструктуры*).

Для моноструктурных жанров характерны *субординационные* связи между элементами, для полиструктурных — *координационные*.

Так, в живописи существует огромное количество портретных жанров, в которых *доминантному* образу человека подчинены все иные, входящие в состав картины.

Пейзажные жанры могут быть основаны на образах нерукотворной природы (марина) и цивилизации (архитектурный пейзаж), а также их сопряжении.

Образы цивилизации присутствуют как подчиненные в большинстве живописных жанров, а также формируют целый ряд моноструктурных - натюрмортов.

В отдельные эпохи появляются сдвоенные художественные образы. Таковы романтический «портрет в интерьере», «пейзаж-натюрморт» в советской живописи 1970-х гг. и т.д.

В полиструктурных жанрах образные элементы сочетаются более сложно, в их координации можно обнаружить и иерархические связи.

Динамика художественного образа. Состав и структура образных первоэлементов определяют прежде всего *дифференциацию* жанров, то есть разделение произведений на типы. Для более глубокого понимания художественного процесса мы вводим фактор времени, поскольку в основу хронотипологии положен художественный образ не как нечто застывшее, статичное, провоцирующее пресловутое «раскладывание произведений по

ящичкам жанровой кассы», но как живая динамическая целостность[1] [12, 15].

В *диахронном срезе* — в динамике художественного образа произведения искусства – можно выделить несколько этапов (фаз):

- *идеальное* состояние — *латентное* возникновение в *сверхсознании* (творческой зоне неосознаваемого психического) в качестве идеального протообраза [15], который в той же зоне творчества проходит первичную селекцию. Момент, когда «зародыш» — *мыслеобраз* (*протообраз*) спускается в сознание, имеет особое значение и воспринимается автором как рождение *замысла,* в котором, очевидно, уже заложен *код* — та внутренняя программа, реализация которой осуществляется в творческом акте[2];
- *идеально-материальное* состояние в *творческом акте* — динамике *смыслопорождающей формы* от *замысла* к его полной реализации. Доводя форму до желаемого совершенства, художник добивается все более очевидного *приращения кодируемого в материале смысла*. В *практике* художественной деятельности взаимодействуют все сферы высшей нервной деятельности — *сверхсознание, сознание* (право- и левополушарное), *подсознание* на уровне профессиональных умений и навыков, доведенных до автоматизма, и *досознательная* сфера [18, с. 58-70];
- *материально-идеальное* (устойчивое) состояние — в отчужденном от автора произведении. Понятие *завершенности* в отношении к художественному произведению имеет относительный смысл, но именно в этой фазе художественный образ в наибольшей степени доступен анализу;
- *идеальное состояние* — процесс активного восприятия (индивидуального и коллективного *сотворчества*), когда происходит декодирование и освоение смысла художественного образа.

Пространственно-временные характеристики художественного образа. Не рискну говорить о типологическом значении художественного пространства в неизобразительных искусствах, хотя предполагаю, что

---

[1] Понятие введено, проанализировано и определено А. А. Михайловой. См.: Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание 76. Вып.1. — М.: Советский художник, 1976. — С. 222-257. Развить и углубить некоторые положения позволили труды акад. П. В. Симонова. Особенно: Симонов П. В. Созидающий мозг. Нейробиологические основы творчества. — М.: Наука, 1993. — 109 с.

[2] Свидетельство тому находим в интереснейшем письме глубокого аналитика И. Н. Крамского В. М. Гаршину от 14 февраля 1878 года.

оно имеет место. В искусствах пространственных, в частности, в живописи пространственная характеристика играет огромную роль.

Ярчайший тому пример — смена представления о пространстве на переломе от средневекового канонического искусства к искусству Возрождения в Европе и аналогичный переход от иконописания к живописи — в России. Обратная перспектива, кроме всего прочего, несла в себе основополагающий смысл, перевернувший мировидение.

Обратная перспективы свидетельствовала о том, что художник строит картину мира от Бога как центра вселенной к человеку. Правильнее было бы назвать такую перспективу Божественной, или сакральной.

Прямая перспектива поставила в центр мира человека, сразу перевернув его видение мира с ног на голову.

В дальнейшем в европейской картине сформировалось множество вариантов пространственных решений, связанных с различными типами художественных образов: «пространство вещи», «пространство человека», «пространство социума», «космологическое пространство» и т. д. Притом живописные жанры могут иметь сходный состав элементов и сходную структуру, но принадлежать к различным типам благодаря типу пространственного решения.

Не меньший типологический смысл имеет временная характеристика художественного образа.

Время внешнее, связанное с динамикой художественного образа, о которой сказано выше, можно охарактеризовать как:

- время *творца* произведения — художника, т.е. эпоха, с которой он связан многими нитями и которая во многом определяет особенности его творчества;

- *время творчества* — возникновения и развития замысла, т.е. время создания произведения;

- *время сотворчества,* т. е. активного восприятия и интерпретации произведения, когда художественный образ «живет во времени», поворачивается новыми гранями в зависимости от культурно-исторической ситуации[1].

Время внутреннее, которое характеризуется как:

- *статичное, опредмеченное* — своего рода отпечаток эпохи с ее характерными внешними и внутренними характеристиками персонажей, предметами быта и пр.;

-*динамичное, событийное* – разворачивающееся внутри самого художественного образа.

---

[1] Одновременно происходит углубление понимания художественного образа, проникновение в те смыслы, которые пришли из сферы неосознаваемого психического автора, обогащение новыми смыслами, актуальными для эпохи восприятия.

Жанр и *надсуммарные качества художественного образа: содержание-форма-функции.* Введение фактора времени позволило уточнить некоторые существенные понятия.

Так, мы рассматриваем *содержание* в динамике смыслопорождающей формы, а именно в развитии присутствующего в *замысле* первичного *предмета изображения* к конечному *преобразованному* и *обогащенному,* включающему *приращенное знание* о мире.

Рассматривая динамику *формы* в творческом акте или мировом художественном процессе, вскрываем *закономерности саморазвития* художественного образа.

Говоря о *функциях,* необходимо разводим два понятия: *функции* и *функционирование*. Функции как *целеполагание* — это изначально осознанное или не осознаваемое художником предназначение образа, оно заложено в замысле и направляет его развития.

Предмет изображения и *изначальное целеполагание* художника образуют *предметно-функциональный детерминант*, своего рода *направляющую творческого акта*.

Понятие *функционирование* относится к фазе *сотворческого восприятия* произведения искусства и реализации его функций. Функциональные характеристики имеют значимый жанрово типологический смысл: например, функции и их иерархия различны в реалистическом и классицистическом портретах, так же как в натурном и историческом, хотя у них единая родовая доминанта.

Жанр и *жанровая ассоциация*. Как таковое, понятие *жанровая ассоциация* предложено Г. К. Вагнером [4]. Не вступая в полемику с автором, используем понятие для обозначения любого *синхронного, диахронного* или *синхронно-диахронного* сопряжения жанров. Таковы *генетические жанровые цепочки, жанровые семейства, жанровые системы, сверхсистемы и мегасистемы.*

Генетические жанровые цепочки. Генетическая жанровая цепочка — исторический ряд жанровых модификаций одного рода, при переходе из одной системы в другую трансформирующихся, но сохраняющих свою родовую основу.

Глубокие генетические корни имеет, к примеру, русский портрет: от сакрального образа персональной иконы к иконе портретной — иконописному и иконному портрету — парсуне и наконец — к жанровым модификациям портрета в различных системах жанров Нового, затем Новейшего времени и вплоть до наших дней.

После парсуны с XVШ в. в русской живописи портрет сформировал ветвистое «генеалогическое древо» с множеством жанров. Некоторые из них весьма долговечны и стабильны (тот же парадный портрет, во всех системах сохраняющий репрезентативный характер), другие после временного расцвета исчезают практически бесследно (портрет купеческий) [2].

Разветвленной генеалогией в мировой живописи отличаются натюрморт и пейзаж, представленные огромным количеством жанровых модификаций.

Диахронная жанровая пара. Диахронная жанровая пара — жанры, принадлежащие к одному роду (портрет, пейзаж, натюрморт и т.д.), но различающиеся по фактору времени. Таковы в жанровой системе русской реалистической живописи XIX в. *социально-бытовой* и *социально-исторический*, *бытовой* и *историко-бытовой* жанры, *натурный* и исторический портреты (и аналогичные *портреты-ти*пы), *натурный* и *исторический пейзажи*. Соединяясь попарно внутри системы, они отображают историческую динамику избранной сферы бытия.

Жанровая хронотипология. Жанровая хронотипология как разновидность динамической системы есть способ описания реализованного (материализованного) в процессе творчества целостного художественного образа.

Как жанровая хронотипология может быть представлено творчество художника, группы художников (творческого объединения), этноса, топографического объединения (страны или группы стран), наконец, человечества в целом. Такие конкретно-исторические *жанровые хронотипологии* имеют многоуровневый характер и различаются по своей сложности.

Творчество художника как правило не исчерпывается одним жанровым пристрастием. Жанровый репертуар больших художников бывает чрезвычайно разнообразен: не только Репин и Суриков, но и менее масштабные живописцы создавали порой многогранную картину мира в жанровом многообразии. Вообще отношение художников к проблеме жанра – интереснейшая тема для исследования [21, с. 64-69; 25, с. 3-13].

Как *локальные жанровые системы* (*хронотипологии*) могут быть представлены барокко, классицизм, символизм, академизм, реализм [26] в их конкретно-исторических и национальных вариантах и т.д.

Сверхсложные *хронотопографические жанровые систем* представляют собою европейская живопись XVIII в., русская живопись XIX в. и т. д. или еще более сложные многовидовые образования (европейское искусство эпохи Возрождения, русское искусство XVII-XX вв.). Небесплодными могут оказаться попытки создания глобальной жанровой хронотипологии как модели мирового художественного процесса — *исторической динамики художественного образа мира*.

Эти предположения в сущности не содержат ничего невероятного, поскольку история искусства уже написана и давно содержит разделы, названные выше в качестве примеров. Применение в исследованиях предлагаемого инструментария может внести в них дополнительную строгость и объективность.

Жанровая система и *художественная картина мира*. Как показала история живописи России XVIII – XX вв., применение предлагаемого инструментария - тезауруса хронотипологии - позволяет выявить интереснейшее структурное разнообразие жанровых систем живописи и скрытые от иных подходов имманентные закономерности их развития.

Жанровые системы любой степени сложности развиваются по тем же законам, по которым и художественный образ отдельного произведения, проходят те же этапы развития от латентного до зрелого, обеспечивающего полноценное функционирование.

Локальная жанровая система (хронотипология) в пору полного созревания становится носителем *особой целостной художественной картины мира*. При этом тяготение к полноте ее воплощения, по-видимому, является *движителем художественного процесса* — и это важнейший имманентный закон развития искусства. Полнота и гармония художественной картины мира, воплощенной в архитектурном совершенстве жанровой системы, есть свидетельство ее созревания. Такой была, например, созданная в России *жанровая система реалистической живописи XIX в.*

Как доказывает сравнительное исследование жанровых систем русской живописи XVIII-XIX вв., внешние воздействия на динамику системы жанров оказываются несравненно менее действенными, нежели ее развитие, определяемое внутренней программой. В частности, привнесенные извне европейские системы барокко, классицизма и романтизма, привитые к естественно развивавшейся до петровских «ускорений» как ответвление от иконописания русской живописи, так и не получили, несмотря на все поощрительные меры, полноценной реализации. Начавшееся в XVII в. парсуной, развитие жанровой сверхсистемы русской живописи проходит *портретный* (*гомоцентрический*), *социоцентрический*, не вполне реализованный *геоцентрический* периоды и в XX в. бурно вступает в *техноцентрический*.

Координаты произведения в сверхсистеме искусства. Жанровая хронотипология позволяет обогатить понимание и интерпретацию и даже уточнить атрибуцию произведения искусства [9]. Совсем не случайно жанровая характеристика нового по своей образной структуре произведения не однажды становилась предметом ожесточенных дискуссий, которые способствовали углублению понимания не только предмета спора, но и принципиально новых явлений искусства и крутых поворотов художественного процесса [22, с. 65-72; 23, с. 52-59].

Теоретическая модель жанровой хронотипологии. Произведение искусства есть материальное воплощение художественного образа как динамической целостности, состоящей из структурированных образных первоэлементов и обладающей надсуммарными качествами: содержанием, формой, функциями и пространственно-временными характеристиками.

Поскольку художественный образ произведения искусства положен в основу жанровой хронотипологии, его параметры дают нам алгоритм для исследования жанра и любого уровня жанровой хронотипологии.

Список литературы

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество: учебное пособие / под ред. Н. А. Яковлевой. — СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. — 720 с.: ил.

2. Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / О. В. Александрова; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2007. — 28 с.

3. Афасижев, М. Н. Системно-исторический анализ искусства / М. Н. Афасижев // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания: сб. ст. / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР; отв. ред. А. Я. Зись. — М.: Наука, 1983. — С. 167.

4. Вагнер, Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. — М.: Искусство, 1974. — 268 с.: ил.

5. Васильев, А. З. Жанр как эстетическая категория: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / А. З. Васильев; ЛГУ им. А. А. Жданова. — Л., 1987. — 18 с.

6. Грецкая, Е. Е. Русский живописный исторический пейзаж: (истоки, становление и расцвет жанра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Елена Евгеньевна Грецкая; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2004. — 23 с.

7. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство. 1972. — 440 с.

8. Каган, М. С. Система и структура / М. С. Каган // Системные исследования: методологические проблемы. — М., 1983. — С. 89.

9. Кривонденченков, С. В. Пейзаж в русской живописи XVШ-XX веков: комплексное исследование: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / С. В. Кривонденченков; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2018. — 54 с.

10. Манин, В. С. Жанры изобразительного искусства в свете их сущности / В. С. Манин // Советское искусствознание. — М., 1986. — Вып. 20. — С. 226.

11. Манин, В. С. Русская пейзажная живопись: конец XVIII - XIX век: альбом / В. С. Манин. — М.: Белый город, 2000. — 632 с.: ил.

12. Михайлова, А. А. Художественный образ как динамическая целостность / А. А. Михайлова // Советское искусствознание. — М.: Советский художник, 1976. — Вып. 1. — С. 222-257.

13. Пал, И. И. К вопросу о жанрообразовании / И. И. Пал // Виды искусства в социалистической культуре. — М., 1984. — С. 232-255.

14. Пушкарева, Е. Л. Русская портретная икона: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. Л. Пушкарева. — СПб., 1998.

15. Симонов, П. В. Созидающий мозг: нейробиологические основы творчества / П. В. Симонов. — М.: Наука, 1993. — 109 с.

16. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — 7-е изд. — М.: Республика, 2001. — 719 с.

17. Философский энциклопедический словарь. — М., 2010.

18. Шиндин, Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б. А. Шиндин; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2004. — 48 с.

19. Яковлева, Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы / Н. А. Яковлева. — М.: Белый город, 2007. — 584 с.: ил.

20. Яковлева, Н. А. Русский живописный исторический портрет: (к проблеме формирования жанра): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. А. Яковлева. — Л., 1973.

21. Яковлева, Н. А. Жанровая структура творчества В. Г. Шварца / Н. А. Яковлева // Искусство. — 1986. — № 6. — С. 64-69.

22. Яковлева, Н. А. Картина В. М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» / Н. А. Яковлева // Проблемы развития русского искусства: сб. трудов Ин-та им. И. Е. Репина. — Вып. 3. — Л., 1972. — С. 65-72.

23. Яковлева, Н. А. Проблема жанровой формы картины А. А. Иванова «Явление Христа народу» / Н. А. Яковлева // Искусство. — 1981. — № 12. — С. 52-59.

24. Яковлева, Н. А. Русская реалистическая живопись XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Н. А. Яковлева. — СПб., 1987.

25. Яковлева, Н. А. Система жанров живописи в Академии художеств конца XVIII века и ее развитие в первой половине XIX века / Н. А. Яковлева // Вопросы художественного образования: сб. трудов Ин-та им. И. Е. Репина. — Л., 1976. — Вып. XV. — С. 3-13.

26. Яковлева, Н. А. Система жанров русской реалистической живописи в первой половине XIX века / Н. А. Яковлева; Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. — Л., 1987. — 299 с.: ил.

УДК 7.01:130.2
В. М. Доброштан
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Диалектика создания и восприятия произведения искусства

Проводится анализ двух неразрывных процессов, связанных с созданием и восприятием произведений искусства: с одной стороны — это деятельность человека-творца, с другой стороны – человек-зритель, воспринимающий произведение искусства. Художник своим произведением каким-то образом оказывает воздействие на внутренний мир человека. Но одно и то же произведение искусства зрители воспринимают по-разному.
Ключевые слова: ценность искусства, культура, мастерство, авторский стиль, массовая культура.

Vitaly M. Dobroshtan
Saint-Petersburg, Russia,
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The dialectic of creating and perceiving works of art

The analysis of two inseparable processes related to the creation and perception of works of art is carried out: on the one hand, it is the activity of a man – Creator, on the other hand, a man-viewer who perceives a work of art. The artist somehow influences the inner world of a person with his work. But the same work of art, viewers perceive differently.
Keywords: value of art, culture, mastery, author's style, mass culture.

Глядя на произведение искусства, невольно задумываешься над вопросом: кто и зачем его создавал? Можно предположить, что искусство — это проецирование художником своего собственного духовного состояния и состояния своего непосредственного окружения (природного и социального) на реальность, выраженное в формах, которые могут быть восприняты другими людьми. При этом, конечно, важна актуальность произведения искусства для того, кто его оценивает. Как образно сказал О. Уайльд, «...Искусство

— зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь» [1]. Примерно об этом же писал в свое время Ж. П. Сартр, который считал, что культура — это дело рук человека, который в ней ищет свое отражение. «Культура ничего и никого не спасает, да и не оправдывает. Но она — создание человека: он себя проецирует в нее, узнает в ней себя; только в этом критическом зеркале видит он свой облик» [2].

Можно ли можно согласиться с такими утверждениями? Мы полагаем, что точка зрения, когда культура рассматривается в качестве критического зеркала, имеет право на существование. Но, очевидно, нельзя просто удовлетворится тем, что удалось посмотреться в «зеркало». Очень важно, если человек, всмотревшись, сумеет сделать практический вывод: способен он или не способен по своему культурному облику на свершение какого-либо поступка?

Следовательно, утверждение о том, что культура ничего и никого не спасает, на самом деле далеко не так однозначно. Спасает — и тогда, когда она способна помочь человеку в его исторических действиях; и тогда, когда, критически оценив себя, общество воздерживается от утопичных и бессмысленных в данных социокультурных условиях действий. Как раз в данном контексте и надо воспринимать слова Ф. М. Достоевского о том, что «мир спасет красота» [3].

Разумеется, создатель своим произведением искусства каким-то образом воздействует на духовный мир человека. И, судя по всему, при этом происходят некоторые изменения внутреннего мира человека. Только одно и то же произведение искусства зрители воспринимают по-разному — например, для кого-то это могут быть просто упитанные персонажи на старых покрытых лаком картинках, а для кого-то — шедевры, созданные кистью Рубенса.

Поэтому мы полагаем, что искусство можно представить в виде двух неразрывных фрагментов: с одной стороны — это человек-творец, с другой стороны — человек, воспринимающий произведение искусства.

Исходя из этой базовой концепции, мы можем сказать, что искусство влияет на духовный мир человека через некоторую призму, в которой отражается опыт создававшего конкретное произведение и опыт людей, непосредственно воспринимающих это произведение. Это могут быть как отдельные произведения искусства, так и вся деятельность людей по производству и распространению духовных ценностей — кино, театр, телевидение, книгоиздание, радио, разнообразные мультимедийные средства, газеты и журналы и пр.

Любое произведение искусства можно описать набором параметров. Для фотографии, например, это выдержка, диафрагма, фокусное расстояние объектива, а также место и время съемки, объект съемки, ракурс, освещение, расположение объектов в кадре, цвета объектов и многое-многое

другое. Различные выборы для данного параметра (например, набор значений диафрагмы, которые может использовать автор) называется степенями свободы параметра. Все степени свободы всех параметров определенного вида искусства можно назвать степенями свободы данного вида искусства.

Когда автор создает произведение, из нескольких степеней свободы для каждого параметра выбирается одна, которую можно назвать *реализацией*. Таким образом, процесс создания произведения можно представить как последовательность реализаций степеней свободы (последовательность выборов). У любого автора, создающего свое произведение, имеются необходимые предпочтения для достижения поставленной цели. Но каким образом эти выборы совершаются? Существует несколько способов. Во-первых, это может быть случайность, когда автор вообще не придает значения данному параметру. Во-вторых, выбор может быть осознанным, когда творец заранее предполагает получение конкретного результата.

В процессе своей творческой деятельности, осмыслив личный опыт и опыт других творцов, автор произведения познает, что лучше всего предпочесть для достижения художественной цели. Скажем, законы композиции, методы определения экспозиции в фотографии как раз и являются руководствами по реализации определенных степеней свободы. Множество авторов в свое время перебрали различное количество параметров и выяснили, какие значения должны принимать те или иные из них, чтобы с большой вероятностью получить хороший результат.

Набор параметров, которые автор выбирает, исходя из своего опыта и знаний, как правило, называют *мастерством* автора. Та же часть мастерства, которая обусловлена личными выборами (отличными от предпочтений других авторов), но сделанными когда-то в прошлом, а теперь являющимися частью опыта, составляют *стиль* автора.

В любой художественной школе учат, в первую очередь, мастерству. Без достаточного мастерства создание хорошей работы маловероятно. Важнейшим свойством мастерства является то, что оно автоматизируемо. Например, автоматический замер экспозиции и автофокус перекладывают часть выборов относящихся к мастерству на технику.

Параметры, которые авторы сознательно или бессознательно выбирают в процессе работы над произведением, руководствуясь исключительно личными мотивами, называется *творческими* параметрами. Такое определение близко представлениям о творческих параметрах используемых, скажем, производителями фотографической техники. Именно творчество выражает все индивидуальное, авторское.

Таким образом, мы кратко сформулировали ответ на вопрос о том, как создается произведение искусства. Но какие цели при этом преследует их автор?

Вообще говоря, произведения искусства создаются авторами с разными целями, а часто вообще без них. Но, если автор выставляет свое

произведение на всеобщее обозрение, и более того, стремится обеспечить ему более обширную аудиторию, то в этом случае можно утверждать, что автор осмысленно или неосознанно ориентируется на зрительское восприятие. Таким образом, одной из главных целей творчества автора, публикующего свои произведения, является влияние на зрителя. Исходя из этого, можно сказать, что посредством своего произведения художник переводит зрителя из одного состояния в другое. Это свойство произведений искусства, на наш взгляд, является главным. Именно через него мы даем такое определение*:* ***произведение искусства — это искусственный объект, созданный с целью оказания влияния на внутренний мир зрителя.***

Разумеется, как и любое другое определение искусства, наше не вполне совершенно. Например, судя по всему, важны не любые изменения внутреннего мира, а только вполне определенные. Но это тема отдельного разговора.

Продолжая наши размышления о том, для чего нужно искусство, следует отметить, что в современном обществе укоренился коллекционный подход к искусству. Так, например, фотография, имеющаяся в единственном экземпляре, ценится больше, чем фотография, существующая в нескольких экземплярах. Неудавшаяся работа знаменитого художника может быть продана по более высокой цене, чем замечательная работа незнакомого художника. В принципе, в этом нет ничего плохого. Просто необходимо понимать, что это ценности коллекционные, и к ценности самого произведения как такового они не имеют существенного отношения.

Для того чтобы понять, чем ценно искусство, давайте задумаемся над вопросом: за что мы платим деньги, приходя в художественную галерею или на выставку. Ответ очевиден: за возможность увидеть произведение искусства. Вспомнив наше определение искусства можно переформулировать ответ так: мы платим за то, чтобы наш внутренний мир изменился.

На нашей планете довольно много людей, каждый из которых обладает своим видением мира. Если у человека восприятие мира будет отличаться от мировоззрения других людей, или изменится на какое-либо другое, события эти останутся событиями личной судьбы данного человека. Другие об этом, как правило, не узнают. Но, возможна ситуация, когда подобное изменение мировоззрения произойдет не только с одним человеком, а со многими сотнями и тысячами, с каким-нибудь народом или культурой. Это произойдет в том случае, когда человек с иным мировоззрением напишет книгу, или картину, или снимет фильм. Разумеется, только в том случае, если новое мировоззрение будет полезно обществу тем или иным способом.

В этом и заключается ценность искусства. Оно помогает меняться мировоззрению, оно передает видение мира, ценности, отношение к различным явлениям от одного человека многим людям. В целом, искусство — необходимый механизм эволюции общества.

Сейчас принято недооценивать роль искусства в изменении мировоззрения. Обычно считается, что вначале меняется мир человека, и эти изменения влекут за собой изменения искусства. Однако в истории существует немало примеров обратного. Один из очевидных примеров: перемены в искусстве в эпоху Возрождения, ставшие своего рода «культурной революцией», которые привели к коренной переоценке ценностей в Европе. Глядя на современную архитектуру, с удивлением обнаруживаешь, что подобное уже видел когда-то в детстве, на картинах художников-фантастов. Многие авторы писали о том, что катастрофы 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке могло бы не быть, если бы не созданные ранее множество кинофильмов, изображающих подобные события.

Или можно привести примеры из не такого далекого советского времени, когда различные виды искусства сознательно использовались для навязывания вполне конкретного коммунистического мировоззрения. Можно также вспомнить образы героев литературы соцреализма, на которых равнялись и старались быть похожими многие поколения советской молодежи.

Один из ярких примеров такого влияния — это тимуровское движение. Литературные образы писателя Аркадия Гайдара в книге «Тимур и его команда» (1940) определяли лицо общественного движения детей и подростков в СССР на протяжении десятилетий. Тимуровские отряды создавались повсеместно, в их деятельности соединялась общественная польза и романтическое отношение к жизни. Организация ролевых игр в ряде случаев четко регламентируется и планируется. Например, в Нижнем Новгороде действует Клуб Ролевых Игр (КРИНН), в рамках которого проводятся конференции «мастеров» региона для координации их действий на следующий игровой сезон и составления графика игр. Подразделяются на павильонные, полевые, городские и пр.

В современных условиях существует подобное неформальное движение, парадоксальное по масштабам и содержанию, получившее в 60-70 годы прошлого столетия название *толкиенизм*. Это феномен XX века, течение молодежи (и не только), порожденное литературным наследием английского профессора Дж. Р. Р. Толкиена, реальное воплощение фантазии легендарного писателя в ряде произведений. Наиболее известные — «Властелин колец», «Хоббит» и «Сильмарилион», сюжеты которых были положены в основу ролевых игр. В этом движении многое связано с российскими экзистенциальными и мировоззренческими проблемами, с российским менталитетом.

Критики толкиенистов обратили внимание на то, что книги Дж. Толкиена изданы в России или как совместные издания, или как российские издания, но осуществленные при поддержке западных фондов, т. е. являются частью планов культурной экспансии Запада, направленной на захват рос-

сийского социокультурного пространства. Видимо, столь однозначные выводы не имеют достаточных оснований, поскольку не учитывают множество противоречивых обстоятельств, определивших распространение идей и образов Дж. Толкиена в России. Мы, во всяком случае, считаем, что эти идеи и образы скорее стали материалом для конструирования реальности толкиенистами, чем законченными социокультурными моделями. Это подтверждается и парадоксальным обстоятельством продвижения на российском кинорынке в 2002 г. фильма компании Wignut Films «Властелин колец», а затем последующих серий, что, тем не менее, не повлекло за собой заметных изменений в активности толкиенистов (хотя прокатная судьба фильмов была достаточно удачной).

Основываясь на интервью с рядом участников движения толкиенистов, мы можем зафиксировать некоторые его характерные черты. Начало движения относится примерно к 1992 г. Толкиенисты появились на физическом факультете Московского университета. Особенностью времяпрепровождения толкиенистов стало соединение популярных в то время ролевых игр с художественным миром Дж. Толкиена (детальная разработка этого мира дала необходимый материал для социального конструирования и идентификаций). Местами сбора толкиенистов в Москве стали «Эгладор» (Нескучный сад) и Царицыно. Заранее известно время встреч: в «Эгладоре», например, в четверг после 6 вечера, общение шло почти до утра. В Царицыно встречи такие были по субботам. Есть и другие места встреч (например, на Арбате в центре Москвы, а также на квартирах).

На встречи в конце 1990-х годов собиралось по несколько сот человек, одетых в экзотические самодельные одежды: «по-эльфийски» (красивые накидки разных цветов поверх доспехов, броши, хайратник и фенечки из бисера или мулине и колокольчики, которые в основном покупали в магазине «Охотник» на Арбате), «по-гномовски» (капюшоны, кожаные доспехи или балахоны с надписями «Монавар», «Скорпионс» и т. д.); «гоблины» и другое черное воинство были одеты в основном в косухи и в козаки. Фенечки, колокольчики не снимались, и толкиенисты узнавали друг друга в любой обстановке. Один из лозунгов: «Тусоваться всегда, тусоваться везде, даже на суше, даже в воде».

Участники встреч имели экзотическое самодельное вооружение для ведения боев. При встрече все общались и вели себя соответственно героям Дж. Толкиена, с которыми себя идентифицировали. Ставили пиво или сигареты на выигрыш в боях. Очень много курили. Наркотики, по всей видимости, принимать было не принято. «Новых» приводит кто-нибудь из «ветеранов», он обычно и становится «родственником». Каждый, кто приходит, берет себе имя, заимствованное у Дж. Толкиена, сочиняет историю своей жизни. Девушки вначале обычно эльфийки. История увязана с историей «родственника», потом она может измениться, когда появятся «мать», «отец».

Этикет общения — ориентированный на «аристократический» («Что вам угодно, милостивый государь?»).

В последнее время толкиенисты с большим стажем («старики») уже не ходят на «Эгладор» («там гниль, новенькие»). Важными организационными формами движения стали «кабинетки» — ролевые игры, проводящиеся небольшим числом участников в квартире одного из них, а также выездные игры, которые проводятся по предварительно разработанному сценарию (обычно по мотивам одной из книг Дж. Толкиена) нередко в лесу, с ночевками в палатках. У игр есть рейтинг, на хорошие игры можно попасть по личному приглашению. Каждый раз для участия в выездных играх шьются новые костюмы.

Проблема общения — одна из актуальных для молодежи, и ролевые игры оказываются важным средством технологической подготовки к более эффективному общению в молодежной среде. Проблема идеала накладывается на проблему общения в аномичном обществе, и фантазии Дж. Толкиена оказываются большей реальностью, чем мир российской социальной действительности. В одном из интервью (девушка 19 лет, активная участница встреч толкиенистов до 1999 г.) есть выразительное представление такого соединения реальности и иллюзии: «Я по телефону обсуждала сюжеты из «Сильмариллион» Дж. Толкиена, всю ночь говорили о стихах, рыдали над их трагическим звучанием».

На этом фоне в ролевые игры все более активно внедряются мистические идеи, что связано с увлечением некоторой частью участников ролевых игр книгами Н. Перумова, М. Семеновой, А. Сапковского и других российских пропагандистов оккультизма и неоязычества. Такие увлечения закрепляются сценариями некоторых игр. Например, в одной из них («Древняя Русь-97») от каждого участника требовалось принести жертву идолу языческого бога Перуна.

В целом мифологизация в рамках данного неформального объединения выстроена по конфигурации романтизированного и более яркого мира, чем тот, который окружает молодых россиян. Характерно, что формами общения являются различного рода дискурсы. Обращает на себя внимание и «семейная» организация толкиенистского сообщества. Известны факты, когда ролевые браки становились позже реальными. Вообще утеря ясной грани между реальностью и вымыслом оказалась способом компенсации аномии и разрушения идеалов советского времени. Вполне серьезно участники толкиенистских встреч видят себя спасителями мира (в одной из наших записей буквально: «Дома маме я говорила: как ты не понимаешь, мы же совершаем подвиги, мы же спасаем мир!»).

В конечном счете, в толкиенистком движении сказалась ментальность россиян. На фоне дискредитации образов советской юношеской литературы, дававшей образцы для поведения молодому человеку в определенной нормативно-ценностной системе, в том числе в прямой форме ролевых

игр, как это было в книгах А. Гайдара, мифологизации Дж. Толкиена оказались востребованными, поскольку воспроизводили близкую конструкцию: вполне завершенную и идейно освященную конструкцию, легко воспроизводимую в ролевом поведении.

Итак, произведения культуры делают личные изменения мировоззрения изменениями общественными. Но как мы уже говорили, приживаются и влияют на развитие духовного мира человека не все произведения, а только те, которые по каким-либо причинам оказываются полезны обществу, востребуемые им. Поскольку, от общественного признания художника зависит его благополучие, у автора может возникнуть желание создавать произведение заведомо востребуемое. В этом автора поддерживает издатель, который не выпустит книгу, не зная наверняка, что на нее будет спрос. В результате возникают произведения, которые максимально возможным образом соответствуют ожиданиям зрителя. Такие произведения и составляют *массовую культуру*.

Понятно, что массовая культура не изменяет мировоззрение общества. Зачем же она нужна? Массовая культура закрепляет существующее мировоззрение, делает его стабильным, что немаловажно в современном обществе, стремящемся меняться с невообразимой быстротой.

Мы видим, что высокое искусство и массовая культура служат разным целям. Настоящее искусство развивает мировоззрение, меняет его. Массовая культура закрепляет сложившееся мировоззрение, пытается стабилизировать его. В некотором смысле, массовая культура заменяет такое редко употребляемое сейчас понятие, как канон, которое было весьма распространенным в прошлом.

Хотя высокое искусство и массовая культура служат разным, практически противоположным целям, и то и другое необходимо для нормального функционирования общества. Без них общество либо остановилось бы в развитии, либо рассыпалось бы на массу мелких социумов с трудом понимающих и принимающих ценности друг друга. В последние десятилетия в мире появилось много новых видов и жанров искусства, которые успешно пополняют копилку массовой культуры. Среди них огромную нишу занимают многочисленные компьютерные игры, интерактивное кино и пр.

Как влияют компьютерные игры на сознание молодых людей? На этот счет сегодня имеется множество точек зрения. Порой они совершенно противоположные. Одни аналитики думают, что такие игры порождают жестокость. Другие, наоборот, считают, что признанные сообществом компьютерные игры в качестве шедевров цифрового искусства, способствуют просвещению молодых людей. Третьи полагают, что в играх хватает энтузиастов, которых интересует не столько игровая составляющая, сколько возможность поделиться с внешним миром своим душевным состоянием, отображенным в игровом формате. Например, жанр интерактивного кино или красивейшая

компьютерная игра-головоломка. И их довольно много – тех, кто смог сделать игры, ни на что не похожие, с интереснейшим сюжетом.

Но можно с полной уверенностью утверждать, что основная цель создания компьютерных игр – это извлечение прибыли путем их распространения среди потребителей. Поэтому активная эксплуатация рынка и желания людей развлекаться при создании многочисленной продукции массовой культуры выступает определяющим фактором их производства. Как, собственно, и в индустрии киносериалов. Но немало и таких создателей, которые сделали что-то относительно новаторское, но при этом не смогли получить никакой прибыли, так как их творчество идет не по наезженным лекалам. В играх, киносериалах много примеров из достаточно взлетевших образцов такого искусства.

Подводя итог, можно утверждать, что создатели произведений искусства воздействуют на развитие духовного мира человека. Но понять, уловить механизм этого влияния весьма непросто, поскольку оценка и восприятие произведения искусства всегда индивидуальны.

Список литературы

1. *Уайльд, О.* Портрет Дориана Грея / Оскар Уайльд. — М.: Азбука, 2010. — С. 8.

2. *Сартр, Ж.-П.* Слова / Жан-Поль Сартр. — М.: АСТ, 2008. — С. 252.

3. *Достоевский, Ф. М.* Идиот / Ф. М. Достоевский. — Л.: Наука, 1973. — С. 317. — (Полн. собр. соч.: в 30 т.; т. 8).

УДК 75.041.5(470+571:510)
С. В. Анчуков
Санкт-Петербург, Россия
Российский государственный
педагогический университет
имени А. И. Герцена

Жанр портрета в живописи России и Китая и современные мультимедиа

В статье дается сравнительный анализ традиционного искусства портретной живописи России и Китая, рассматриваются особенности композиционной структуры современных портретных изображений. Проводится исследование современной портретной живописи России и Китая в эпоху цифровой революции. Связанные с этим проблемы рассматриваются в ключе предложенной КНР важнейшей стратегии развития «Один пояс — один путь», призывающей, в частности, к укреплению культурных обменов и связей между разными цивилизациями. Этот путь рассматривается как новаторский для будущего традиционной и современной портретной живописи.

Ключевые слова: традиционная портретная живопись, композиция современных портретов, цифровая живопись, средства массовой информации (СМИ).

Sergey V. Anchukov
Saint-Petersburg, Russia
Russian state pedagogical
university of A. I. Herzen

The genre of portrait in painting of Russia and China and modern multimedia

The article gives a comparative analysis of the traditional art of portrait painting of Russia and China, the features of the composite structure of modern portrait images are considered. A study of contemporary portrait painting of Russia and China in the era of the digital revolution is being conducted. Related problems are considered in the key of the PRC's most important development strategy "One belt - one way", calling, in particular, for strengthening cultural exchanges and links between different civilizations. This path is considered as innovative for the future of traditional and modern portrait painting.

Keywords: traditional portrait painting, composition of modern portraits, digital painting, mass media (mass media).

Искусство портрета обладает многовековой историей развития. Жанр портрета, переживавший расцветы, упадки, новые открытия и взлеты, является одной из основных сюжетных форм живописи с присущими ей ярко выраженными особенностями национального колорита.

Современное искусство портретной живописи демонстрирует многообразие тенденций своего развития. Это связано с тем, что конец XX и начало XXI в. характеризуются распространением компьютерной техники, сменой графического программного обеспечения, а также использованием цифровой живописи, что обусловливает появление в произведениях портретного искусства новых живописных и композиционных решений. Новое поколение ищет новые формы выразительного языка, что приводит к появлению самых различных стилей. Произведения современной портретной живописи начинают проявлять «живописное» и «творческое» многообразие. В результате в целом происходит обогащение форм живописи, что, в свою очередь, оказывает определенное влияние на традиционную портретную живопись.

1. Художественные особенности и формы традиционной портретной живописи Китая и России.

Традиционная портретная живопись, являясь одним из способов выражения китайского живописного искусства, рассматривалась как процесс создания «точного» и «правдивого» изображения. Интерес к портретному жанру в Китае был значительным. Об этом, в частности, свидетельствуют трактаты об искусстве портрета, созданные в сунский период. Образцом портретного искусства служило творчество живописца, который мог одним росчерком кисти раскрыть душу изображаемого человека. При этом считалось неправильным писать портрет человека в состоянии неподвижного величия. Изображать его следовало в мгновения радости, печали, душевного смятения, когда раскрывается его душа. Считалось, что прежде чем писать портрет конкретного человека, надо понаблюдать за его поведением, движениями, манерами, чтобы схватить его характер и выразить его в чертах лица [5].

В качестве ведущего принципа использовалась реалистичность изображения, которой добивались благодаря яркой и живой прорисовке образов, при этом отражая, воспроизводя особенности характеров персонажей и их социальное положение. Происходило детальное описание психологического и морального облика человека через изображение черт его лица, таким образом сохранялся ценностный смысл единства тела и души [8]. Традиционная портретная живопись делала акцент на изображении «образа» и «души» в их единстве, целостности и неразрывности, улавливая и отражая общее эмоциональное состояние персонажа.

На протяжении длительного периода развития портретная живопись, постепенно приняв форму отдельного вида изобразительного искус-

ства, стала являть собой художественную особенность китайской традиционной живописи. Сравнивая китайскую и европейскую формы изображения, следует сказать, что китайская традиционная живопись была сосредоточена на передаче духовного начала. При создании портрета в качестве изобразительного метода использовалось отражение духа посредством формы. Портретист старался как можно более точно выразить в композиции внутренний мир человека, состояние его души. Используя в качестве объекта изображения образ человека, а в качестве отправной точки его духовную составляющую, художник наделял изображение не только выразительностью, внутренним эмоциональным напряжением, но и способностью передать зрителю высокое состояние духа.

Западный стиль портретной живописи характеризуется филигранным отображением предметов объективной реальности, стремлением к сочетанию реалистичной и воображаемой красоты [3]. Русская традиционная портретная живопись в концентрированном виде отражает своеобразие национального искусства, в котором основной акцент делается на изображении натуры и душевных порывах человека, существующего в реальных условиях социума. Принимая за основу реалистические приемы изобразительности, посредством тщательных и точных мазков кистью, создающих близкую к реальной текстуру изображения, художник добивается наполненного живостью выражения внешних характеристик и эмоционального состояния героя произведения.

В конце XVIII — начале XIX века искусство портретной живописи достигает в России наивысшего расцвета. Некоторые известные художники используют портрет в качестве ведущей темы живописи, а также углубляются в изучение применения различных способов художественной выразительности в портретной живописи. Масляная живопись, как одна из ведущих изобразительных техник русского живописного искусства, обретает целый ряд последователей в лице выдающихся художников. Так, Илья Ефимович Репин, величайший мастер русской реалистической живописи конца XIX века, называл портретную живопись «самым реалистичным сюжетом». Такие произведения И. Е. Репина, как «Портрет М. П. Мусоргского», «Портрет Л. Н. Толстого», «Портрет В. В. Стасова», «Портрет П. М. Третьякова» и другие картины, выполненные в технике масляной живописи, представляют собой образцы осмысления и отражения идей мастера, касающихся развития портретной живописи.

2. Значение традиционной портретной живописи Китая и России.

Портретная живопись является исходной точкой развития искусства. Китайская традиционная портретная живопись, как уже отмечалось, характеризуется многовековой историей и блестящими достижениями. На протяжении своего длительного развития портретное искусство приобрело собственные, присущие только ему правила и закономерности. Каждый этап этого процесса наделен специфическими чертами. В целом традиционная

портретная живопись Китая сформировала неповторимый, своеобразный стиль, наделивший ее притягательной силой и обаянием. В условиях непрерывно сменяющих друг друга периодов в развитии изобразительного искусства познание и изучение китайского традиционного искусства портретной живописи, понимание его художественной ценности является важнейшей для нас темой, требующей анализа и тщательного исследования.

Традиции русской портретной живописи, в свою очередь, уходят корнями глубоко в прошлое, портретная живопись занимает ключевое положение в истории развития русского искусства. Именно портрет был первым светским жанром, получившим широкое распространение в изобразительном искусстве XVII века. В XVIII веке в России в портретном жанре случился прорыв. Испытав значительное влияние западноевропейского искусства, произведения русской портретной живописи начинают тяготеть к отражению морального, психологического облика изображаемых персонажей, к воплощению их чувств и помыслов [2]. В XVIII веке русское портретное искусство достигает сравнительно зрелой стадии развития, а с точки зрения художественного языка, технической составляющей начинает приобретать характерные национальные особенности [6].

3. Особенности композиционной структуры и форма современной портретной живописи Китая и России.

Смена общественно-социальных условий, постоянно происходящие процессы обновления и радикальной трансформации в области культуры и искусства постепенно приводят к неминуемой утрате принципов и разрушению эстетических канонов традиционного искусства портретной живописи.

Как уже отмечалось, наивысшего расцвета традиционная портретная живопись достигла в эпоху реализма. Однако в конце XIX века в искусство проникают идеи импрессионизма, и портрет как жанр трансформируется, отказываясь от максимального подобия образа и сосредоточившись на изменчивости облика человека и его поведении в изменчивой среде. В XX веке портрет переживает упадок, на почве модернизма возникают произведения, номинально считающиеся портретом, но лишенные его специфики. Портретная живопись уже перестает быть односторонним изображением внешней формы и внутренней эмоциональной составляющей персонажей, делая последовательные шаги в сторону некой поверхностности, искажения и даже гротеска внешних черт и выражений лица, переводя традиционную портретную живопись в совершенно иную плоскость [1]. Все очевиднее становится нарочитая деструкция и деформация облика человека. В результате в середине XX века интерес к искусству портрета в целом падает как следствие повышения интереса к абстрактному и нефигуративному искусству.

Наряду с этим возникает и развивается жанр фотопортрета, который стимулирует поиски новых форм образного строя живописного портрета. Сильно меняется отношение зрителя к портрету по сравнению с классической эпохой. Нишу реалистичного портрета теперь занимают обложки журналов, украшенные изображениями знаменитых современников.

Сегодня высокий уровень развития в Китае и России электронных технологий, а также следование массовым трендам стали оказывать влияние на эстетическое восприятие широких масс, а использование в процессе создания портретных изображений компьютеров и телефонных графических программ приобретает характер модного общественного течения.

В качестве примера можно назвать современный графический редактор для телефонов «Мэйту» (“Meitu”), разработанный китайскими специалистами. Он создан для обработки изображений и имеет в своем арсенале уникальные спецэффекты, функции косметической ретуши лиц, текстового редактора, художественной обработки, создания сильно приукрашенных, совершенных изображений людей. Конечно, такого рода приложения вытесняют традиционную форму портретной живописи: меняются базовые средства и методы живописи, вместо них вводится наибольшее количество технических приемов экспрессивной выразительности, создания «красивостей». Возможно, расширение технических средств продиктовано желанием не ограничиваться отображением образов людей только на холсте, а также является попыткой освоения новых способов и возможностей изображения человека не с целью выражения его истинной сущности, а наоборот, с целью ее сокрытия за внешними проявлениями [7].

Зритель сейчас воспринимает любое изображение как симулякр, знак товара, власти, политики, моды, поп-культуры и т. д. И современная портретная живопись уже не ограничивается уровнем создания объективного реально существующего внешнего образа, а обретает новое значение, более широкий общественный размах, адаптируясь к требованиям идеализирующего времени, тем самым становясь исключительной особенностью нового типа художественного языка.

4. Возможности адаптации традиционной портретной живописи Китая и России в эпоху цифровой революции.

Провозглашенная Китаем инициатива «Один пояс — один путь» направлена на развитие многополярного мира, культурного разнообразия, взаимопонимания, взаимного уважения и сотрудничества между разными цивилизациями в самых разных сферах, в частности в сфере культуры и искусства двух дружественных стран — Китая и России. Закрепленные в документах инновационные принципы этой важной для развития мира инициативы послужили для многих стран толчком к изменению направленности в области искусства, к проведению совершенно новых исследований и творческих изысканий. Расширение возможностей для интеграции ключевых ос-

нов западной живописи со всеобъемлющей философской сущностью китайского искусства, адаптация традиционной китайской и русской живописи к условиям эпохи цифровой революции — это важные вопросы, заслуживающие отдельного углубленного исследования.

В современном обществе наблюдается неуклонный переход на новую ступень развития и благосостояния, в целом мир становится иным, и эстетические взгляды людей все радикальнее подвергаются изменению и принятию нового. Современный мир характеризуется появлением цифровых средств массовой информации, обладающих способностью к рациональному удовлетворению духовных потребностей социума, привносящих в широкие массы новые впечатления и дух креативности.

Стремительное развитие и широкое применение цифровых технологий в Китае и России привело к появлению многообразия комплексных форм художественного выражения, а также обогащению форм взаимодействия искусства. В условиях широкого использования методов современного цифрового медиаискусства происходит взаимопроникновение, слияние традиционной национальной портретной живописи с цифровыми технологиями. С помощью выразительных средств цифровых технологий портретная живопись обретает характерные черты эпохи, способствуя дальнейшему развитию произведений на арене цифровой индустрии [4].

Национально-культурные традиции России и Китая имеют многовековую историю. Сегодня происходит активное освоение и использование глубинных ценностей традиционного искусства портретной живописи обоих государств. Важную роль в этом играет рациональное применение цифровых технологий, способствующее комплексному обновлению традиционной портретной живописи, фактическому внедрению технологий в общественную практику, совершенствованию эстетических взглядов общества, обретению нового стимула для развития визуального языка традиционной портретной живописи, возрождению преемственности и распространению концепции традиционной портретной живописи Китая и России, а также эффективному развитию портретного искусства в целом.

Развитие традиционной портретной живописи Китая и России на протяжении многовековой истории становления живописного искусства происходило в контексте непрерывной взаимной интеграции. Вне зависимости от значения или ценности традиционного портрета он являлся результатом определенного этапа культурной деятельности, а также символом национальной культуры того или иного периода. Творческая база современного портретного искусства не должна основываться лишь на заимствовании художественных элементов традиционного портрета. Необходимо посредством носителей современной цифровой живописи расширять круг творческих интересов, работать над созданием новых идей и поиском нестандарт-

ных, оригинальных решений, щедро делиться новыми интересными открытиями и находками, с тем чтобы искусство портретной живописи России и Китая достигло в своем развитии новой высоты.

Список литературы

1. *Ай Чжэнли*. Эмоциональная окраска и эстетическая ценность портретных миниатюр Англии XVIII века. – Пекин: Изд-во Классического университета Центрального Китая, 2014. – 300 с.

2. Ван Лун. Духовные аспекты портретной живописи. – Шицзяжуан: Изд-во Педагогического университета провинции Хэбэй, 2013. – 150 с.

3. *Ван Юй Чжэнь*. Сравнительное изучение портретной живописи древнего Китая и Запада // Вопросы художественного образования. – Пекин: Изд-во «Искусство». – 2013. – С. 10-19.

4. *Ма Цзюньвэй*. Краткий очерк истории развития современной портретной живописи // Массовое искусство и литература (теоретическое исследование). – Шанхай: Изд-во «Искусство». – 2009. – С. 198-218.

5. *Сюй Мо*. Анализ истоков зарождения физиогномики и китайской традиционной портретной живописи // Вестник института изобразительного искусства провинции Хубэй. – Ухань: Изд-во Художественного института провинции Хубэй. - 2009. – С. 250-265.

6. *Фань Чуньюн*. Преемственность и особенности эпохи современного искусства портретной живописи в стиле «гунби». – Цинань: Изд-во Шаньдунского педагогического университета. - 2008. – 170 с.

7. *Чжан Сяоли*. Создание и изучение современной портретной живописи в стиле «гунби». – Сучжоу: Изд-во Университета г. Сучжоу. - 2011. – 189 с.

8. *Ян Сяохун*. Влияние произведений династий Мин и Цин на современную портретную живопись в стиле «гунби». Ухань: Изд-во Хунаньского педагогического университета. - 2015. – С. 165.

УДК 738.5:747:75Dejneka
Д. О. Антипина
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Формально-стилистические особенности монументальных произведений А. А. Дейнеки в интерьерах московского метро

Мозаики А. А. Дейнеки в интерьерах станций московского метро «Маяковская» и «Новокузнецкая» анализируются при помощи формально-стилистического метода. Совокупность художественных приемов, особенности рисунка, колорита и композиции свидетельствуют о творческой уникальности талантливого мастера. Затрагивается вопрос соотношения социалистического реализма и реализма в творчестве живописца. Произведения несут в себе стилистические черты монументальной живописи советского периода и, в то же время, отражают яркую индивидуальность художника.

Ключевые слова: монументальная живопись, А. А. Дейнека, искусство советского периода, мозаика.

Dariya O. Antipina
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

Stylistic features of monumental works of A. A Deineka in the interiors of the Moscow metro

A. A. Deyneka's mosaics in interiors of stations of the Moscow subway of "Mayakovskaya" and "Novokuznetskaya" are analyzed by means of a formal and stylistic method. Set of artistic touches, features of the drawing, color and composition demonstrate creative uniqueness of the talented master. The question of a ratio of socialist realism and realism in works of the painter is raised. Works bear in themselves stylistic lines of monumental painting of the Soviet period and, at the same time, reflect strong personality of the artist.

Keywords: monumental painting, A. A Deineka, art of the Soviet period, mosaic.

Один из наиболее ярких представителей отечественного искусства XX века Александр Александрович Дейнека (1899-1969) оставил значительное художественное наследие, включающее в себя графику, скульптуру, произведения декоративно-прикладного искусства, а также монументальную живопись. При этом вопросам стиля его живописных монументальных произведений до настоящего времени не уделялось достаточно пристального внимания. В работе М. Н. Яблонской (1964) [12] и книгах В. П. Сысоева (1989) [9, 10, 11], коллективной монографии «Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура» (2011) [6] проблема стиля лишь упоминалась. Вместе с тем, проблеме реалистического и социалистического реализма как стиля (в том числе в творчестве А. А. Дейнеки) посвящена монография А. И. Морозова (2007) [7].

Сложно выделить среди монументальных работ А. А. Дейнеки наиболее значимые, но хотелось бы проанализировать мозаики на станции метро «Маяковская» 1938 г. и мозаики для станции метро «Павелецкая» (частично осуществлены на станции метро «Новокузнецкая») 1943 г. при помощи формально-стилистического метода.

Г. Вёльфлин сформулировал следующие параметры для изучения формы художественного произведения: «линейность и живописность; плоскость и глубина; замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность); множественность и единство (цельность); ясность и неясность» [1, 8]. Причем, следует говорить как о внутренней организации произведения, так и о внешнем его виде. Под стилем в данной статье понимается «система специфических и константных выразительных средств того или иного художественного языка, принадлежащего как отдельному художественному произведению, так и индивидуальному творчеству, а также и школе, эпохе и т.д.».

В связи с вышесказанным, проанализируем мозаики на станции метро «Маяковская», выполненные художником в Москве в предельно сжатые сроки. В 1938 г. А. А. Дейнеке заказали 35 мозаичных панно для сводов и платформы станции метро «Маяковская», спроектированной архитектором А. Н. Душкиным. Цикл назывался «Сутки страны Советов» и был подчинен замыслу – показать насыщенную жизнь страны в течение одних суток. Художнику представилась возможность попробовать себя в технике мозаики, которая и впоследствии будет занимать его. Заказ носил срочный характер – было необходимо исполнить его в течение шести месяцев. Дейнека вместе с рабочими спускался в шахту метро на сорокаметровую глубину [2, с. 40]. Художник был убежден, что необходимо создать впечатление подъема вверх, ощущение легкого головокружения, чтобы пассажиру было легко и бодро под сорокаметровой толщей земли и он бы о ней не догадывался. Живописец предложил передачу глубины при помощи цветовых контрастов больших форм. Изображение решалось принципами цвето-светотени.

Почти все 35 живописных панно объединяют принципы образно-композиционного построения и передачи настроения. Там, где изображаются утро и день, настроение светлое, создается впечатление яркого солнца.

Фигуры, а также самолеты, цветы и птицы изображены в сложных, неожиданных ракурсах. Фигуры молодых людей сильные и крепкие, жизнеутверждающие. Часто это спортсмены, изображенные за секунду до прыжка «Прыжок с шестом», «Лыжник», или «летящие» в воздухе «Пловцы прыгают», «Затяжной прыжок парашютиста». Художник вдохновенно изображает мощные объемы сильных, прекрасных тел. Чувство невероятного счастья не покидает художника, когда он изображает цветущую яблоню или созревшие яблоки. Страна Советов живет полной жизнью. Панно, посвященные позднему времени суток Страны Советов, образно-пластически повествуют нам о том, что и ночью страна живет и охраняет покой граждан («Бомбовозы ночью», «Кремль ночью», «Прыжок ночью на парашюте», «Прожектора»).

Согласно концепции Г. Вельфлина, все изображения на плафонах метро «Маяковская» носят скорее графический, линейный характер, нежели живописный. В то же время Дейнека категорически выступает против теории монументализма, которая допускает лишь двухмерные решения изображения [2, с. 40]. Он считает, что средствами реалистического искусства возможно раздвинуть стены, поднять потолок. Глубина и пространство выражены в полной мере при относительно условном рисунке – не плоскостном, но практически не имеющем полутонов.

Композиции чаще всего разомкнутые, но при этом удивительно точно структурированные и уравновешенные, тектоничные. Это одно из лучших профессиональных качеств художника. Все элементы композиций настолько точно найдены, что нет возможности передвинуть, прибавить или убрать какой-либо элемент. При всей их множественности они всегда составляют единое целое. Композиции найдены остро, выразительно, талантливо, концептуально.

Принцип кадрированной композиции, по мнению серьезного исследователя творчества А. А. Дейнеки, В. П. Сысоева, служит обострением сюжетной ситуации. Острота и неожиданность композиционных срезов художника, выразительность пластических решений, связанная с художественной образностью произведений, свидетельствует о необычайном его таланте.

Графичный характер изображений, безусловно, придает ясность всем мозаичным произведениям. Блестяще изображенные формы различных элементов композиции, отражающие мастерское владение рисунком, имеют ясность, четкость, конструктивность: будь то изображение фигуры в сложном, невероятном ракурсе или ветка цветущей яблони.

Для рассматриваемых мозаичных элементов характерны типизация образов, их обобщенная трактовка, утверждение коренных духовных и нравственных ценностей. Велика роль цвета в оформлении овальных плафонов-панно. Цветовая гамма развивается от розовых красок утра через насыщенные дневные краски к более густым и теплым вечерним тонам. Цвет в монументальных произведениях художника имеет локальную окрашенность,

с его помощью художник выделяет главные моменты композиции, передает ее динамику. Казалось бы, совершенно обыкновенные моменты жизни переданы удивительно поэтично.

Повторно Дейнека решился на подобную монументальную работу, когда архитекторы В. А. и А. А. Веснины в том же 1938 г. предложили ему выполнить мозаичные плафоны для другой московской станции метро — «Павелецкая». Было задумано четырнадцать восьмигранников в 3 метра диагонали. Темой мозаики была железнодорожная магистраль Москва-Донбасс. Проходя по всей протяженности станции, зритель должен был как будто пролетать сотни километров. Но первоначальному замыслу не суждено было осуществиться — внесла свои коррективы война. Станция «Павелецкая» была перепроектирована, а мозаики частично вмонтированы на станции метро «Новокузнецкая», созданной по проекту И. Г. Таранова и Н. А. Быковой.

А. А. Дейнекой были исполнены композиции «Перед вылетом», «Стройка», «Металлургия», «Хоровод», «Шахтеры», «В забое», «Футболисты», «Сбор яблок в Донбассе», «Парад молодости», «Трактор», «Поезд». В итоге на станции «Новокузнецкая» были осуществлены семь мозаичных панно А. А. Дейнеки: одно в вестибюле («Парад молодости»), а остальные («Перед вылетом», «Стройка», «Металлургия», «Сбор яблок в Донбассе», «Трактор», «Поезд») – на своде центрального зала.

Согласно теории формально-стилистического метода Г. Вельфлина все мозаичные панно в большей степени линейно-графичны, хотя и решены в цвете, обладают строго продуманной и прочувствованной цветовой гаммой, в соответствии с образным замыслом художника. Изображения объемны, но, в то же время, в некоторой степени, уплощены. При том, что в каждой мозаике есть ощущение пространства, в работах «Сбор яблок», «Перед вылетом», «Стройка», «Поезд» и «Парад молодости» оно передается особенно убедительно. Ощущается необъятное, бесконечное небо.

Композиции носят, преимущественно, разомкнутый характер, что выявляет желание художника выразить простор, свободу, жизнеутверждающее начало. Мозаики «Поезд», «Трактор», «В забое» и «Перед вылетом» состоят из малого количества элементов и обладают качеством единства. Такие композиции как «Сбор яблок», «Парад молодости», «Стройка» многофигурны, но также подчинены образному замыслу и формальной структуре произведения, имеют свойство целостности.

Безусловно, мозаики А. А. Дейнеки на станции метро «Новокузнецкая» во всех отношениях обладают ясностью. Это ясность композиционного строя и образно-пластического решения, выразительная ясность изображения формы и объема, колористическая ясность цветовой гаммы.

Несмотря на узнаваемый почерк художника, все те же острые композиционные построения, сложный ракурс, преимущественно ощущение света и радости, мозаики носят чуть более измельченный и усложненный ха-

рактер по сравнению с рассмотренными выше. Известен один факт: чиновник, составлявший смету расходов по реализации мозаик, сообщил Дейнеке, что стоимость набора смальт слишком высока и он советует художнику заполнить многие пустоты деревьями и другими изображениями, чтобы удешевить работу. Навряд ли художник пошел на это, но необъятный простор неба присутствует в мозаиках метро «Новокузнецкая» далеко не везде.

Что же представлял собой метод соцреализма? Он включал в себя понятность народу, идейность, конкретность – материалистическое понимание истории. Соцреализм носил всевозможные черты реализма, включающие советскую романтику, героическое начало с утверждением окружающей действительности. Обладают ли проанализированные выше произведения Дейнеки из московского метро подобными качествами? Безусловно, обладают. Но, в то же время, они представляют собой удивительно художественные, подлинно талантливые произведения искусства. Изучая теоретическое наследие художника, читаешь о том, как он лично верит в идеалы коммунистического общества, как любуется узорочьем металлических конструкций [2, с. 31], восхищается трудом простых людей. Но подлинное, настоящее искусство, даже возникшее в рамках какой-либо идеологии, всегда остается искусством в силу наличия художественного образа.

Отойдя от времени создания произведений на 80 лет, в монументальных мозаиках А. А. Дейнеки ощущаешь сильное влияние эпохи. Безусловно, подобное настроение было свойственно сороковым годам прошлого столетия: эмоциональная приподнятость, вера в светлое будущее, оптимизм, ожидание лучшего. Конечно же живописные произведения Дейнеки нельзя не отнести к стилю социалистического реализма, но невозможно обвинить художника в слепой приверженности идеалам. Живописец искренне верит в то, что изображает.

А. А. Дейнека создал образы, отображающие главную суть происходящего. Рассмотренные произведения преимущественно носят возвышенный, эмоциональный характер. Они наполнены светом и необыкновенной радостью бытия, которая не могла не переполнять самого художника. По словам живописца, он «изображал человека большим планом в сильных типических движениях» [12, с. 12]. Он работал скупыми средствами лаконично, правдиво и мужественно, понимая идеал человека как личности, развитой свободно и гармонически. В своем монументальном творчестве, рассмотренном на примерах мозаик московских станций метро, Дейнека сумел передать типическое, свойственное психологии человека для данного исторического периода. В годы грозных событий войны он доказал способность радостного восприятия мира, веру в победоносность сил жизни. Его полнокровные, наполненные живым биением жизни работы, выбор героических тем, большие размеры работ, строгий лаконизм языка, обобщенная манера живописи обладали безошибочным чувством эпохи, подлинно художественным новаторством. Безусловно, А. А. Дейнеку можно назвать основоположником

советской монументальной живописи, а его произведения, стилистически принадлежащие социалистическому реализму, выдающимися произведениями реалистического искусства первой трети – середины XX века.

Список литературы

1. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин. — М.: В. Шевчук, 2013. — 344 с.: ил.

2. *Дейнека, А. А.* Из моей рабочей практики / А. А. Дейнека. — М.: Изд-во Академии художеств, 1961. — 79 с.: ил.

3. *Дейнека, А. А.* Жизнь, искусство, время: лит.-худож. наследие / сост. В. П. Сысоев. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 342 с.: ил.

4. Дейнека. Графика: материалы произведений в рамках проекта "Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки" / авт. ст.: И. Остаркова [и др.]. — М.: Интерроса, 2009. — 496 с.: ил

5. Дейнека. Живопись / авт.-сост.: Н. Александрова, Е. Воронович. — М.: Интерроса, 2010. — 498 с.: ил.

6. Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура / авт. ст.: И. Остаркова [и др.]. — М.: Интерроса, 2011. — 424 с.: ил.

7. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. — М.: Галарт, 2007. — 272 с.: ил.

8. *Полевщикова, М. А.* Формально-стилистический метод в искусствознании: анализ произведений по книге Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусства» / М. А. Полевщикова // Молодой ученый. — 2016. — № 27. — С. 810-813.

9. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. Т. 1 / В. П. Сысоев. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 328 с.: ил.

10. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. Т. 2 / В. П. Сысоев. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 296 с.: ил.

11. *Сысоев, В. П.* Творчество Александра Дейнеки: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / В. П. Сысоев; Акад. художеств СССР. — М.: [б. и.], 1972. — 21 с.

12. *Яблонская, М. Н.* Александр Александрович Дейнека / М. Н. Яблонская. — Л.: Художник РСФСР, 1964. — 40 с.: ил.

УДК 75.052Talashchuk

С. Н. Крылов
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет

промышленных технологий
и дизайна

Становление художника-монументалиста на примере творческой биографии А.Ю. Талащука

В советском монументальном искусстве есть имена, чей вклад невозможно переоценить. Автор данной статьи обращается к творчеству одного из таких художников, к личности Алексея Юрьевича Талащука и его монументальным произведениям. В статье приведен разбор формальных особенностей произведений, ставших для художника бесценным опытом на творческом пути.

Ключевые слова: советское искусство, монументальная живопись, синтез искусств, роспись, энкаустика, художник-монументалист.

Sergey N. Krylov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

Formation of the artist-monumentalist on the example of the creative biography of A.Yu. Talashchuk

In the Soviet monumental art has names whose contributions can not be overstated. The author of this article writes about the personality of Alexey Yurevich Talaschuka and his monumental works. In the article the analysis of the formal characteristics of the works, which have become to artist invaluable experience on the creative path.

Keywords: Soviet art, mural painting, synthesis of arts, painting, encaustic, muralist.

Немало альбомов посвящено творчеству народного художника России А. Ю. Талащука [4, 5, 6, 7]. Он провёл множество персональных выставок, в том числе в Государственном Русском музее и Российской Академии художеств, участвовал в крупных международных симпозиумах по монументальному и декоративному искусству. Сегодня все поклонники художественной жизни Москвы и Петербурга знакомы с его живописными и эмалевыми произведениями. Всем известна неповторимая изобразительная манера, оригинальная пластическая трактовка художественных образов и завораживающая цветовая гармония его картин.

Однако мало кто знает непростой путь становления оригинального изобразительного языка живописца. Видится интересным обратиться к монументальными произведениями художника, созданным в 1970-1980 гг.

До поступления в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной А.Ю. Талащук обучался в Иркутском художественном училище, где на его дальнейшее творчество оказали влияние педагоги: М. Д. Воронько, Г. В. Казаков, Г. В. Богданова. Дипломным проектом на 5 курсе училища стал холст «Школа шофёров». Уже в этом раннем холсте А. Ю. Талащука видно его стремление к поиску оригинального пластического свойства изобразительной материи. Автор исследует самую востребованную в искусстве тех лет тему труда. Он ищет романтику в монотонном ежедневном быте советских пролетариев путём усиления психологического воздействия на зрителя не только традиционными для советских художественных училищ живописными средствами (архитектоника композиции, выразительность поз, перспектива, атмосфера и пр.), но также и через исследование физических свойств цвета как изобразительного материала. На холсте изображён момент, именно секунда, краткого перерыва во время серых производственных будней простых шофёров. Художника интересует быт этой ничем особенно не примечательной группы тружеников, посвятивших свою жизнь строительству светлого коммунистического будущего. Подобно передовым мастерам сурового стиля, для А. Ю. Талащука имеет наибольшее значение максимальная выразительность контрастной в тоне композиции, которую он выстаивает, выделяя большие массы тёмного материального и пропуская через них активный льющийся свет. Через динамику мазка художник передаёт впечатление мимолётности секундной сцены посреди динамичного, постоянно развивающегося советского быта. У зрителя создаётся впечатление, что эти рабочие остановились передохнуть на мгновение.

Творческая деятельность А. Ю. Талащука как самостоятельного художника-монументалиста начинается в начале 1970 гг. с участия в крупных выставках, а также с работы над созданием дипломного проекта на кафедре монументально-декоративной живописи (МДЖ). Проект заключался в подготовке эскиза для росписи Ленинградского государственного университета в Петергофе на тему «Наука на службе строительства коммунизма» («Ликбез»). Руководители дипломным проектом художник А. А. Казанцев и архитектор К. Л. Иогансен. К сожалению, проект не был реализован, остаётся только предполагать его социальное значение в конкретной архитектуре, то есть влияние на культурное воспитание абитуриентов и студентов университета.

По картонам к проекту можно проанализировать основную изобразительную идею произведения: художник ищет максимально выразительные силуэты, занимается поиском авторского пластического языка, ищет собственную семантику, в которой силуэт становится основной изобразительной единицей. Тональное равновесие изображения всегда играет наиважней-

шую роль в монументальной композиции. Используя всего два тона, А. Ю. Талащук создаёт перед зрителем лаконичную интригующую своей динамикой композицию из фигур и групп людей. Автор мастерски справляется с задачей. Каждую из композиций, созданных для дипломного проекта, можно приводить студентам в качестве методического пособия по структурно-модульной композиции или специальному рисунку.

После защиты диплома А. Ю. Талащук направлен по распределению в Братск Иркутской области, где в период с 1972 по 1980 гг. он выполнил ряд монументальных проектов общественного предназначения. В 1973 г. состоялась его первая крупная роспись для торгового центра Братскгэсстроя. В это время для совместной художественной работы в архитектуре развивающегося Братска к А. Ю. Талащуку приезжает его одногруппник по ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Николай Терентьевич Мироненко (1946). Все следующие монументальные объекты в Братске были выполнены художниками совместно.

В эти годы в стране резко возрастает интерес к монументальному искусству: не менее двух раз в год проходят всесоюзные симпозиумы художников-монументалистов, в которых принимает активное участие А. Ю. Талащук, выпускаются ежегодные альбомы, посвященные современным произведениям. «Заказчиками теперь становятся не только культурно-бытовые учреждения, но и промышленные предприятия. Мозаики, рельефы и витражи теперь встречаются на заводах, электростанциях, в строительных организациях, способствуя созданию там эстетически полноценной атмосферы» [1, с. 51-52]. На протяжении 1973—1978 гг. под руководством А. Ю. Талащука и Н. Т. Мироненко создаётся ряд масштабных мозаик на торцах Братского алюминиевого завода. Находясь в прямой зависимости от материала, художники создавали мозаики прямым набором в цехах бетонного завода, где изготавливались фасадные плиты. Из-за скорости высыхания основы им необходимо было набирать площадь 1,8х6 м^2 в течение двух часов. Кафедральная подготовка и талант авторов проявились в полной мере. Такая технология требовала выработать специфический изобразительный язык. Однако столь сложные технические особенности технологии только положительно отразились на художественной ценности произведения. Хотя у художников не сохранилось фотодокументов по работам, созданным в первые годы работы в Братске, о их роли в развитии монументального искусства говорит тот факт, что их изображение и упоминание можно встретить в научной литературе тех лет: «...современно решённые декоративные панно украшают наружные торцы цехов алюминиевого завода в городе Братске» [1, с. 53].

В 1975 г. А. Ю. Талащук и Н. Т. Мироненко создают роспись «Дары тайги» для большого зала ресторана при гостинице «Братск». В этом произведении художники начинают исследование темы расширения интерьерного пространства с помощью монументальной живописи, но не типичными средствами создания ложной иллюзорности глубины, а декоративным способом,

лаконично разбивая плоскость на зоны, в каждой из которых изображена отдельная сцена. Часть сцен содержит сюрреалистические изображения натюрмортов с символами плодородия, изобилия, богатства, часть — метафорические фигуративные композиции с сюжетами на разные темы: сбор грибов, охота, рыбалка, застолье... В центральной нише изображён праздник. Каждый сюжет замкнут в симметричную, вписанную в цветовую гамму интерьера раму, которая и создаёт иллюзию нереальности стены, расширяя пространство банкетного зала. Так, декоративным путём художники добиваются синтеза монументальной живописи с архитектурной средой, добиваясь гармоничной атмосферы интерьера. Подобные задачи А. Ю. Талащук и Н. Т. Мироненко решают в росписи «Времена года. Осень», выполненной в ресторане «Тайга» в 1977 г.

В 1977-1978 гг. коллектив работает над росписями для вестибюля Техникума целлюлозно-бумажной промышленности. Работа такого типа имеет большое воспитательное значение. Изображение раскрывает темы науки, обучения, поэзии, музыки и творчества в целом. Примечательно, что этот проект был создан во время пребывания на симпозиуме художников-монументалистов, где присутствовали мэтры советского монументального искусства из Москвы (в том числе Б. А. Тальберг), которые одобрили и поддержали идею молодых художников из Братска. Приём конструирования пространства планами, предложенный братьями Неклюдовыми в росписи холла в пионерлагере «Зорька» (М. О,, 1976), был принят на вооружение активными молодыми советскими художниками. «Стенописи эти продолжают поиски наиболее активного вторжения живописи в стандартную, типовую архитектуру... Живописное повествование не имеет строгой сюжетной последовательности, но благодаря внутренним связям обладает цельностью. Эпизоды представляют собой законченные жанровые мотивы, которые воспринимаются в контексте как своеобразные притчи» [1, с. 39].

Несомненно, в первую очередь росписи вестибюля представляют интерес с точки зрения вписывания в архитектуру. А. Ю. Талащук и Н. Т. Мироненко поставили и проанализировали новую для себя задачу построения единой архитектонической композиции, собирающейся из фрагментов. В то же время они системно ищут оригинальное построение иллюзии глубины на плоскости. У зрителя есть возможность смотреть на роспись только с одного уровня пола, однако во время перемещения вдоль композиции на стене попеременно возникают, на первый взгляд, отдельные сюжеты, каждый из которых организует собственное пространство, собственную меру глубины на писанной поверхности. Часть персонажей изображены с портретными чертами, часть героев повёрнуты к зрителю спиной, все сцены пронизаны теплотой, в них одинаково равноценны и внешнее действие, и поэтическое размышление. Авторы максимально выразительно используют символические аспекты, так крепко укоренившиеся в советском изобразительном искусстве

1970 гг. Перед нами пример ситуации, когда живопись превосходит архитектуру по выразительности, обогащая её и внося духовную значительность в ансамбль.

Мы видим, что в конце 1970 гг. А. Ю. Талащук и Н. Т. Мироненко становятся в Иркутской области самыми передовыми монументалистами, их идеи отвечают современным представлениям, способы решения не оставляют равнодушными зрителей.

На протяжении 1977—1980 гг. художники выполняют ещё ряд монументальных проектов: создают стальные рельефы на фасаде административного здания Братскгэсстроя, работают над росписью «Братское взморье» в фойе кафе комбината «Братскжелезобетон» и интерьерами научного центра Братского лесопромышленного колледжа (БЛПК). В 1982 после участия на симпозиуме монументалистов они получают заказ на роспись в Музее истории города Киева (роспись уничтожена). Хотя по сохранившимся у авторов фотографиям понять полную картину монументальных произведений не представляется возможным, идея, заключённая в них, остаётся прежней. «Иллюзорное пространство росписей... творится по тем же законам, что и пространство конструктивной архитектуры... С помощью локальных цветовых плоскостей воссоздаётся простейшая стереометрия её форм, членимых воспроизведёнными художниками архитектурными деталями по законам ритмической организации реального пространства архитектуры» [3, с. 219]. Художники создают гармоничное, радостное мироощущение в лишённых эстетической выразительности типовых постройках 1970 годов.

С 1980 по 1985 гг. А. Ю. Талащук работает в художественном фонде Ленинградского Союза художников. В 1980 г. начинается его преподавание на кафедре МДЖ, с 1986 по 2010 он заведует кафедрой, с 1993 года по 2009 является ректором, с 2009 по 2014 — президентом СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Следующие монументальные проекты создавались без участия Н.Т. Мироненко. «1984 — роспись во Дворце культуры города Кирово-Чепецка, которая признаётся лучшей работой года, и это при том, что художник предложил нетрадиционное решение. Исключительность состояла в выборе приёма контрастных сопоставлений, композиционных сдвигов, в синкопичности соединения пространства архитектуры и пространства живописного, когда не во всех случаях брались в расчёт пространственные членения реального архитектурного объема. В итоге выиграл Талащук...» [5, с. 6].

В холлах двух этажей здания предстаёт масштабная картина зрелого художника с оригинальной, просчитанной до мелочей изобразительной системой. В росписи во Дворце культуры художник добивается той изобразительной пластики, которая сегодня у каждого ассоциируется с А. Ю. Талащуком. Именно в этой работе мы видим его сложившийся художественный язык, состоящий из знаков, где каждый действующий персонаж сам становится декоративным символом. В этой работе уже нет силуэта группы как

изобразительного элемента — силуэт каждой фигуры пластически выверен и самодостаточен по наполнению. Всё вплоть до способа изображения героев, их расположения, движения силуэтов, условности форм, трактовки объёма и глубины — всё подчинено общей архитектонике композиции. Гармоничное состояние произведения — лаконично выверенная композиция, мера условности, соотношение наполнения, количество мелких деталей изображения (композиционный акцент) в соотношении с крупными элементами (композиционная пауза), степень проработанности (детализации) росписи — становится отличительной чертой работ А. Ю. Талащука.

В то же время А. Ю. Талащук начинает развивать собственную теорию цветовой гармонии. Произведение в целом гармонично дополняет интерьер Дворца культуры: тёплая охристо-песочная основа изображения лаконично встроена в цветовую гамму паркета, потолка, деревянных перил, металлической лестничной решётки и так далее. Яркими доминантами через всё изображение проходят несколько активных оттенков красного цвета, развивающихся от нежно оранжевого до звонкого червонного золота. Эти цвета задают праздничное мажорное состояние помещения. Им в поддержку художник выстраивает спокойные зелёные и темно-синие группы.

Изобразительная идея следующей работы 1987 г., выполненной для вестибюля Научно-культурного центра им. Славского в Димитровграде, становится логичным продолжением росписи в Кирово-Чепецке. Художник выполняет два масштабных панно «Наука древняя» и «Наука современная» в технологии энкаустики. Большие окна давали значительное освещение, что позволило автору вернуться к тонально-контрастному построению композиции. Однако теперь мы видим, что эти зоны необходимы художнику для структурной связи с архитектурным пространством: это не только группы силуэтов действующих героев, это строгие поверхности изобразительного фона, подобно занавесу обрамляющие центр композиции и концентрирующие внимание на главном персонаже. Структурное членение в этой композиции становится ещё строже. Однако таким образом, через изобразительную прямолинейность художник вычищает композицию от случайных моментов, делает её лаконичнее, понятнее, сохраняя тем не менее остроту и напряжение. Этот приём деления композиции на тональные зоны часто будет использоваться А. Ю. Талащуком в его станковых холстах и декоративных эмалевых панно.

Рассмотрев монументальные работы А. Ю. Талащука, мы увидели, каким долгим и сложным является путь становления большого мастера. Через работу в архитектурном пространстве развивается виртуозность, через постановку правильной задачи, через анализ и поиск путей её решения оттачивается авторский язык. От одной работы к следующей художник должен настаивать на своей идее, должен доказывать, что его решение является правильным, что его стиль наиболее интересен при решении такой задачи. Только таланта на этом пути недостаточно, лишь в сочетании с упорством,

твёрдым характером и при постановке истинной цели творец может добиться звания «народный художник».

Список литературы

1. *Воейкова, И. Н.* Монументалисты Советской России: альбом / И. Н. Воейкова. — М.-Л.: Художник РСФСР, 1982. — Вып. 2. — 136 с.: ил.

2. *Кузнецов, А.* Произведения художников РСФСР / А. Кузнецов // Советское монументальное искусство (75-77) / сост. М. Л. Терехович. — М.: Советский художник, 1979. — С. 50-59.

3. *Малинина, Т.* Пятая выставка «Монументальное искусство РСФСР» / Т. Малинина // Советское монументальное искусство`4 / сост. М. Л. Терехович. — М.: Советский художник, 1982. — С. 216-220.

4. Алексей Талащук: альбом / авт. ст.: Т. В. Горбунова [и др.]. — СПб.: Свободные художники Петербурга, 2011. — 336 с.: ил.

5. *Талащук, А. Ю.* Алексей Талащук: альбом / авт. ст. Ольга Шихирева. — СПб.: СПГХПА, 1996. — 64 с.: ил.

6. Алексей Талащук. Время странствий: живопись, акварель, эмаль / авт. ст.: В. Леняшин [и др.]. — СПб.: Свободные художники Петербурга, 2014. — 280 с.: ил.

7. Алексей Талащук: живопись, эмаль, акварель, графика / авт. ст.: Т. Горбунова [и др.]. — СПб.: Союз художников, 2007. — 306 с.: ил.

8. *Талащук, А. Ю.* Слова художников-эмальеров / А. Ю. Талащук // Пономаренко, С. П. Горячая эмаль: учебное пособие / С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов. — СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. — С. 7-17.

УДК 747:75.052Pandora Cinema
С. П. Воронина
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Современная интерьерная роспись на примере оформления залов кинотеатра Pandora Cinema

В современном постиндустриальном обществе сфера услуг и индустрия гостеприимства стали основными сферами деятельности малого и среднего бизнеса. Это оказывает значительное влияние на интерьерный дизайн, в частности, возрождая интерес дизайнеров к использованию техник настенной росписи. Целью настоящей работы является краткий обзор важных аспектов обучения художников, рассмотрение особенностей современной настенной росписи, её отличий от применения настенных изображений в интерьерном дизайне других эпох.

Ключевые слова: интерьеры HoReCa, интерьерная роспись, лофт и живопись, пространство в индустрии гостеприимства, дизайн и сфера услуг.

Svetlana P. Voronina
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial
academy of A. L. Shtiglits

Pandora cinema halls as an example of modern interior wall painting

Nowadays the sector of services and hospitality has gained the leading role for small and medium businesses in the post-industrial society, it considerably affects interior design, in particular, reviving designers interest in using wall painting techniques. This work is to provide a brief overview of the most important aspects of art teaching, to examine modern wall painting features, to learn the difference from applying wall paintings in interior design now and before, in previous epochs.

Keywords: HoReCa interiors, interior painting, loft and painting, space in hospitality industry, design and services industry.

Интерьерная живопись предельно функциональна. Цветопсихология интерьерного дизайна — сеть сложных закономерностей, меняющихся постоянно и существующих в контексте. Особенно заметно влияние контекста на коммерческие интерьеры. Важным принципом интерьерной живописи является доминанта цветового пятна. Именно в интерьерной живописи значение формальной композиции достигает предельного веса. И при этом, если станкового живописца учат композиции цветового пятна в границах холста, интерьерная живопись должна работать в окружении. Не менее важный аспект - измерение времени. Контакт с произведением искусства, галерейного или религиозного, — это всегда встреча, свидание. Интерьерная живопись в жилом интерьере, скорее, семейная жизнь. То, что должно работать день за днём, не брать на себя много внимания, но и не наскучивать. Интерьерная живопись в ресторане или в салоне — это мягкие продажи, синтез дизайна и маркетинга.

Говоря о настенной росписи в узком смысле, историю следовало бы вести от первобытных граффити, появившихся в 30 тысячелетии до н. э., наскальных рисунков и пиктографий, нанесенных на стены такими инструментами, как кости животных и пигменты [1]. Несмотря на то, что первобытная живопись, безусловно, является живописью, и выполнена зачастую во внутренних жилых или культовых пространствах доисторических племен, применительно к искусству палеолита или неолита невозможно говорить о создании интерьерного ансамбля.

Оформление интерьера менее долговечно, чем общее архитектурное решение, так же как живопись в целом более подвержена утратам, чем скульптура. Однако, уже в дворце-крепости города Дур-Шаррукин, основанном Саргоном II (царь Ассирии в 722–705 гг. до н. э.), во внутренних покоях дворца сохранились остатки панелей из цветных глазурованных кирпичей и следы настенных росписей [2].

Два изначальных направления большой интерьерной мысли — храм и дворец. Именно от них сквозь всю эволюцию эстетики пойдёт интерьерный дизайн и интерьерная живопись. Современные жилые интерьеры — это продолжение той, дворцовой логики. Храм — интерьер, который должен влиять на приходящих. Здесь хозяин пространства делает не так, как хочет, а так, как лучше будет работать. Культовая роспись служит, в первую очередь, для создания атмосферы, погружения зрителя в религиозное переживание. По сути, это тени из платоновского мифа о пещере: некоторое изображение на стене, глядя на которое, зритель забывает о реальном вещественном мире и начинает воспринимать плоское изображение, как единственно существующую реальность. Интерьеры общественных помещений следуют именно этому направлению интерьерной мысли. Здесь клиент не всегда прав, и художник может настаивать на своём понимании задач и средств.

Зачастую эволюция искусства — это история технических инноваций. Новый материал открывает художнику новые возможности, этими возможностями хочется воспользоваться во всем спектре открывающихся приёмов. Одним из важнейших этапов в истории интерьерной росписи является появление техники живописи по сырой штукатурке — фрески. Точная дата появления фресок неизвестна, но уже в период Эгейской культуры (2-е тыс. до н. э.) фресковая живопись получила широкое распространение [3]. Доступность исходных материалов (известь, песок, окрашенные минералы), относительная простота техники живописи, а также долговечность произведений обусловили большую популярность фресковых росписей в античном мире. В христианском искусстве фреска стала излюбленным способом украшения внутренних и (реже) внешних стен каменного храма [3].

С одной стороны, техника фрески — сложная из-за необходимости работать быстро и практически без исправлений, способствовала колоссальному росту мастерства художников. Но в особенностях этой техники были заложены и факторы, тормозящие развитие интерьерной живописи. Во-первых, всякие виртуозные техники вообще медленно эволюционируют, будь то каллиграфия, китайская классическая живопись, европейская академическая живопись XIX века и т. д. Виртуозность — это, в определенном смысле, тупиковый путь. Во-вторых, преимуществом живописи по сырой штукатурке является её долговечность, но такое ли это однозначно положительное качество? В современных экономических реалиях невозможно представить себе коммерческий интерьер, функционирующий в неизменном виде десятилетиями. Любая итальянская кофейня на пешеходной улице должна раз в 3-5 лет полностью менять свой внешний вид. И благодаря этому техники интерьерной живописи могли бы развиваться не только в сторону более экономных, но и в сторону использования недолговечных, но максимально выразительных приёмов. Почему же единственное, что мы наблюдали последнее время — удешевление материалов?

Начиная с XX века, когда стал уходить, считаться дурновкусием Ар Нуво и вплоть до современного минимализма, искусство всё больше и радикальнее избавлялось от всего иллюстративного, изобразительного, оставляя сами материалы говорить за себя. Общий вектор развития интерьерной мысли медленно, но неуклонно тянулся к минимализму, как к предельному воплощению идеи гармонии простоты.

Современный интерьер в стиле минимализма можно охарактеризовать как моделирование пространства и света с использованием только необходимых предметов. Одним из важных критериев при создании таких интерьеров является грамотно спланированное пространство, в котором много рассеянного, спокойного света, когда кажется, что светятся сами стены и потолок, много воздуха. Чтобы создавалось ощущение широты и простора, помещение по возможности освобождается от внутренних перегородок.

Большие окна, насыщая пространство светом, соединяют жилье с окружающим миром, делая его частью интерьера [4].

Параллельно со всем этим «очищением от всего лишнего» на бытовом обывательском уровне продолжает существовать интерьерная роспись. В журналы высокого интерьерного искусства эти объекты не попадают. Интерьерная роспись — «дурновкусие». Однако, в то же самое время, на рынке появилась качественная и недорогая интерьерная строительная краска, стойкая и колеруемая. Одновременно развивается технический арсенал декоративных штукатурок. Появляются химические реагенты для кракелюров или патины. Графические программы позволяют быстро компоновать сложные многофигурные композиции и быстро вносить правки в эскиз, а недорогие проекторы — быстро переносить их на стены, не прибегая к отрисовке картонов в натуральную величину и переносу линий по квадратам.

Первым этапом возрождения вектора в сторону живописи в высоком интерьере стал стиль лофт. Оголив старые бетонные или кирпичные стены, этот стиль начал прививать высокому дизайну любовь к сложным, с множеством оттенков и естественных переходов, фактурам. Простая — чистая от лишнего декора стена, работающая таким же фоном, как стена в минимализме, стала переливаться десятком сближенных оттенков, контрастной графикой царапин и раковин, естественными подтеками. Классическая для лофта композиция "3 к 1", когда одна из четырех стен решается в принципиально ином цвете и фактуре, научила дизайнеров тому, что фон может быть одновременно богато-живописным и при этом ненавязчивым, оставаться фоном [5]. Моду быстро подхватили производители отделочных материалов. И вот уже мастерские декоративной штукатурки предлагают вам разнообразную палитру псевдобетона, имитации ржавчины и металлических плит, грубого камня. Ещё год-два и вот появляется дорогая испанская керамическая плитка, имитирующая грубые индустриальные поверхности, виниловые обои, где геометрический мотив переплетается с бетонной текстурой фона. И наконец несправедливо забытая дизайном техника настенной росписи, обогатившаяся за время «изгнания», новым техническим арсеналом, снова входит в моду. Тут открываются поистине новые горизонты, поскольку в отличие от штукатурки, обоев, плитки, даже в отличие от естественных фактур лофт, текстурная живопись позволяет не ограничиваться одним приемом на помещение, одной фактурой, но делать развитие приема внутри даже одной стены. Включать лофт-приемы в предметные и орнаментальные композиции, совмещать абстракцию с объектной живописью. Мода на лофт уходит, а вот принесенное ей любовь к красивым, сложным фактурам остается.

Разберём вышеописанное на примере. В 2018 году на Конной улице открылся большой частный кинотеатр на четыре зала сети Pandora Cinema, самый большой из сети. До этого залы кинотеатра располагались в небольших торговых центрах, переоформлялись и декорировались офисные

помещения. К 2018 году оборот компании позволил владельцам бренда выкупить в центре Петербурга большое подвальное помещение общей площадью 190 квадратных метров. В качестве дизайнеров пригласили мастерскую интерьеров Juravlev&Liutov[1], выпускников Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, петербургскую дизайн-студию, специализирующуюся на пространствах с максимальным включением интерьерной живописи. То есть, это не дизайнеры, которые приглашают художников росписи для создания цветовой композиции в выбранной зоне, и не художники, которые мыслят в рамках выделенной им стены, но студия, которая в каждом своём проекте работает с интерьерной живописью, как с главным пространствообразующим элементом.

Подвальное помещение потребовало полной перепланировки. Притом, поскольку создавался кинотеатр, залы должны были быть с идеальной звукоизоляцией, чтобы не мешать ни посетителям других залов, ни жильцам дома. Простые гипрочные перегородки не подходили. Решено было возвести перегородки из кирпича, оставив в некоторых зонах фактуру живой кладки, что естественным образом продиктовало основной стиль коридоров — лофт.

Однако, каждый зал решался в отдельном стиле. Всего в интерьере присутствует три монументальные интерьерные росписи.

Роспись первая. Входная группа. Космос. Если в других локациях, кинотеатр, располагаясь в уже готовых бизнес-центрах, не предполагал обязательного наличия самостоятельной входной группы, то здесь, созданный, как отдельный большой объект, требовал. Для этой функции к обычному спуску в подвальное помещение была выстроена отдельная пристройка с лестницей. Ввиду геометрии пространства снаружи эта пристройка выглядит, как небольшой одноэтажный объект, но внутри уходит вниз, образуя пространство с широкой лестницей и высокими потолками. Внизу располагается ресепшен, а, следовательно, в этом месте ожидающие записи будут проводить какое-то время. Вдоль стены расположены скамейки. Как решить это пространство? Проследим логику дизайнеров.

Во-первых, фирменный стиль кинотеатра и его логотип — космос. Входная группа, интерьер, встречающий гостей, естественно, должен работать с фирменными образами компании. Во-вторых, коридоры кинотеатра, как мы уже отметили, решаются в стиле лофт. В-третьих, необычная геометрия стены. Когда вы только входите в помещение, потолки не очень высокие, а стена совсем рядом, роспись должна работать вблизи, её хочется рассматривать. На середине лестничного спуска установлены скамейки для ожидающих, потолки уже гораздо выше, роспись работает фоном, за вашей спиной.

---

[1] Здесь и далее вся информация на основе личного интервью с дизайнерами Juravlev&Liutov.

Что это значит? Есть такое правило современных заведений. Успех ресторана или кинотеатра во многом определяется тем, как хорошо интерьеры работают фотозоной. Человек приходит, видит красоту, фотографируется на смартфон, выкладывает в Инстаграм, отметив геолокацию и поставив восторженное описание. Создает бесплатную рекламу заведению. Посередине этого пространства, где будут сидеть гости, роспись должна была работать именно так. В самом низу, где потолки набирают максимальную высоту, а стойка администратора не позволяет гостю подойти вплотную к росписи, элементы должны стать крупнее, монументальнее, работать на другой дистанции. Многие дизайнеры отмечают именно этот минус, когда работают со студиями декоративной штукатурки: взяв красивую вблизи текстуру, мастера наносят её по всей стене одинаково. В результате то, что на уровне глаз смотрится красиво, под потолком воспринимается, как "грязь".

Как решается эта задача здесь? Художники сделали лофтовую роспись, в которой мотивы космоса обыгрываются за счет того, что на фоне богатой фактуры с утратами и подтеками скомпонованы три больших сферы, внутри которых другие по цвету и приему фактуры. В итоге геометрическая абстракция и простая цветовая композиция создает мотив космического пространства. В первой и второй зоне условные «планеты» написаны с использованием красок с металлическим эффектом. Такие краски опасно использовать в живописи, они могут сильно «удешевить». Поэтому эти цвета использованы не в верхних слоях, а наоборот - подкладкой. В результате металлические отблески работают в раковинах и сколах фактуры. По фону поверх основного цветового пятна развивается космическая туманность, которая на средней дистанции создает композицию космического пейзажа для селфизоны. К третьей зоне все приемы становятся крупнее, монументальнее, подтеки всё более явными. Под самым потолком большая текстурная сфера. Темная, в поддержку темным абажурам и стойке администратора.

Роспись вторая. Небесный зал. Первый и самый большой зал кинотеатра — банкетный. Разделен на две зоны: угол с мягкими модульными диванами и журнальными столиками и длинный банкетный стол из сварной трубы. Экран кинотеатра объединяет обе зоны — смотреть фильмы можно, как за столом, так и на диванах. Ориентированность помещения на проведение больших застолий продиктовала стиль: совмещение лофт с неоклассикой, открытый кирпич стен и фальшкамина совмещается с лепниной и античными образами. Высокие фальшокна с внутренней подсветкой за матовым стеклом создают иллюзию дневного освещения, снимая естественное психологическое давление от нахождения в глубоком подвале. Визуально зоны разделены геометрией лепнины на потолке. Над всей диванной зоной мерцает космический витраж, увеличивая пространство вверх, в бесконечность. На одной из стен — фотообои, созданные по авторскому макету, рука Адама с фрески Микеланджело указывает на геометрический многоугольник со-

звездия, математика и астрофизика на месте фигуры божества. Идея подчёркивается композицией на фальшкамине: гипсовая голова Аполлона рядом с гипсовым додекаэдром. Под роспись выделены две стены. Снова проследим логику дизайнеров, чтобы понять, как интерьерная живопись решает конкретные задачи.

Во-первых, то, что мы уже говорили успех современных заведений HoReCa, зависит от количества фотозон, каждая свободная стена должна быть такой, чтобы рядом с ней клиент мог создать необычный фотоавтопортрет-селфи. Во-вторых, роспись здесь не должна быть слишком активной. Обилие контрастных элементов декора должно играть на достаточно нейтральном по контрастам фоне. В-третьих, роспись должна завязать обе стилистики: лофт и неоклассику.

Решение. Фактурная роспись без контрастных композиционных делений мягким застилом. Различные приёмы — подтеки, утраты, наложение полутонов, многослойность — неспешно перетекают так, что ни одна зона не повторяется, но все работают единым полем. Колорит и общая пластика отсылает к классическим фрескам, к тем их фрагментам, где изображается небо. Таким образом бессюжетная композиция ассоциативно отсылает к классическим многофигурным монументальным композициям.

Роспись третья. Зал Восток. Второй зал кинотеатра. Здесь открытый кирпич обыгрывается не лофт-стилем, а отсылкой к индийским мотивам. Узкое пространство, маленькое, в отличие от других залов, фальшокно (технические ограничения). Следовательно, необходимо либо визуально расширить помещение, что не всегда возможно, особенно в условиях полумрака кинотеатра, либо обыграть зажатость, как уют, создать комфортный чилаут, обыграть пространство обилием интерьерного текстиля, создав ощущение восточного шатра. А как может помочь в этом роспись? Идеальный мотив — растительный застил. Глухая длинная стена, создающая клаустрофобический дискомфорт, совершенно иначе воспринимается, если это глухая стена высоких тропических растений, отсылка к Анри Руссо. В таких зарослях может быть тесно, но не душно. Но как сделать так, чтобы не потерять стилистическую связь с остальными помещениями, подчеркнуть одновременно ассоциации с Индией, а не с модернистским примитивизмом, сделать живопись такой, чтобы каждый сантиметр её хотелось потрогать, ведь в этом зале стена так близко?

Решение. Плоскостной орнаментальный застил из тропических пальмовых листьев сочетается с богатыми фактурами утрат, создавая археологический антураж. Роспись покрывается, в отличие от предыдущих, густым глянцевым лаком, создающим эффект ночного мерцания в пространстве кинозала.

Для меня, прежде всего, как для педагога, важнейшим выводом из всего вышесказанного является то, что созрела необходимость создания новых методических программ для творческих ВУЗов. Программ, которые бы

учитывали и постоянно меняющийся контекст, как это уже реализовано в программах графического дизайна, и особенности именно интерьерной живописи и её восприятия — шире, чем в границах холста. Программ, составленных с учетом сбора самой актуальной информации от здесь и сейчас практикующих специалистов в этой области.

Список литературы

1. *Stowers, G. S.* Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art / G. S. Stowers // HipHop-Network. — 2009. — 1 Mar.

2. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / гл. ред. Н. В. Баранов; Гос. ком. по гражд. строительству и архитектуре при Госстрое СССР; Науч.-исслед. ин-т теории и перспективных проблем советской архитектуры. — М.: Стройиздат, 1970-1973.

3. *Дзуффи, С.* Большой атлас живописи / С. Дзуффи. — М.: Олма-Пресс, 2002. — С. 134-431.

4. *Marzona, D.* Minimal Art / D. Marzona. — Köln: Taschen, 2006. — 94 p.: ill.

5. Особенности дизайна интерьера в стиле лофт // Архиновости. — 2014. — 06 августа. URL: http://www.arhi-novosti.ru/2014/08/06/osobennosti-dizajjna-interera-v-stile-loft/ (дата обращения: 12.07.18).

УДК 75.01:7.071.1Magnasco
В. К. Соколова-Зайцева
Санкт-Петербург, Россия
Институт телевидения,
бизнеса и дизайна

Геометрия эрмитажной картины Алессандро Маньяско «Привал бандитов»

Анализируется композиция эрмитажной картины Алессандро Маньяско «Привал бандитов». Приводятся доказательства полезности применения геометрических построений при создании произведений искусства.

Ключевые слова: картина Алессандро Маньяско «Привал бандитов», композиция картины, геометрия в живописи, аналитическая интерпретация картины.

Vera K. Sokolova-Zaytseva
Saint-Petersburg, Russia
Institute of television,
business and design

Geometry of the Hermitage painting by Alessandro Magnasco «Halt of bandits»

The article is devoted to the analysis of the composition of the Hermitage painting by Alessandro Magnasco "Bandit's Halt". Proofs of the usefulness of the application of geometric constructions in the creation of works of art.

Keywords: picture Alessandro Magnasco "Halt bandits", composition paintings, geometry in painting, analytical interpretation of the picture.

Алессандро Маньяско (1667-1749) — итальянский художник, родился в Генуе, «…работал во Флоренции при дворе герцога Тосканского, в 1711-35 гг. уже зрелым, сложившимся мастером вновь в Милане, а под конец жизни, в 1735 г., вернулся в родную Геную» [2].

Творчество художника проходит в тяжелый исторический период. Жизнеутверждающий пафос эпохи возрождения не был уместен в данной обстановке Многочисленные войны между крупными мировыми державами захватывали территорию Италии. Живописцы предпочитали уезжать в Европу и там работать. XVIII в. итальянского искусства обозначен во многих искусствоведческих источниках как «Культурный спад» [2], затихающее барокко, переходящее в рококо, которое сравнивается с пиром во время чумы. Это не могло не влиять на сознание художника, родившегося в стране, много

веков удерживающей лидерство в области искусства. Классицизм, пришедший на смену стилю рококо, возрождал героизм античных сюжетов. Часто упоминаемые художники этого периода — это Джованни Баттисто Тьеполо, Джузеппе Мария Креспи, Витторе Гисланди. К какому стилю живописи можно отнести Маньяско? Существует мнение, что ему, скорее, близка «...манера генуэзской "живописи мазка и пятна"(pittura di tocco e di macchia)» [1]. Художники этой школы — Жак Калло, Сальватор Роза. И, все-таки, надо признать, что отличительной чертой Маньяско является его яркая индивидуальность, и созвучность процессам, происходящим в обществе.

Опустошенность, разрушение моральных устоев, безверие, царившие в стране, способствуют формированию мрачного темперамента художника, изображавшего сцены насилия, бродяжничества и колдовства. Пейзажи с людьми, выброшенными из привычной жизни, не придуманы им, а являются реальностью, его окружающей. Таков сюжет картины Маньяско из собрания Государственного Эрмитажа «Привал бандитов». Архитектура в картине написана художником Клементе Спера. Присутствие двух авторов не нарушает композиционное единство. Вертикали колонн, грозно устремляющиеся в небо, создают тревожный настрой у зрителя, подготавливая его к рассмотрению неблагополучных персонажей картины. Фигуры, написанные Маньяско, напоминают вьющиеся растения, как бы цепляющиеся за жесткие архитектурные детали, пытаясь, таким образом, сохранить свою жизнь. Характерная для Маньяско манера нанесения краски мощными ударами кисти, изображение многочисленных складок одежды, взаимодействующих с языками пламени, в первый момент может показаться необыкновенно раскованным, фантастическим танцем. Но движение каждой фигуры подчинено четким геометрическим построениям. Геометрия позволяет художнику выделить главное и акцентировать на нем внимание зрителя.

Внутри картины существует несколько отдельных сюжетов, представляющих собой жанровые сцены, передающие быт разбойников. Каждая из этих сцен имеет своё композиционное решение. Особенно привлекает внимание центральная группа. Она заключена в ромб. Повтор граней этого ромба поднимается вверх, проходя тенью по дальнему ряду колонн, у подножия которых расположилась следующая группа людей. Нижняя левая грань ромба повторяется в фигуре мужчины, лежащего на первом плане. Если бы данное композиционное решение отсутствовало, изображение выглядело бы слишком раздробленными. Помимо общей композиции, приковывают внимание отдельные детали. Смелость, с которой автор деформирует изображение, подчиняя анатомию общей геометрии, позволяет говорить о нем, как о художнике, опередившем своё время.

Рассматривая фигуры людей в картине, можно обнаружить необыкновенную скульптурность в обработке каждой детали. Женщина, расположенная слева в центральной композиционной группе, состоящей из двух человек, как бы сложена из отточенных каменных блоков, находящихся в

тесном взаимодействии друг с другом. Шляпа на голове женщины — это не просто тряпичная нахлобучка. С первого же взгляда можно заметить в ней признаки каменного изваяния.

Скульптурные формы женской фигуры, как и все в этой картине, подчиняясь общему композиционному ромбу, создают более мелкие дополнительные ромбовидные формы. Вертикали и горизонтали, проходящие через картину, дополняют геометрию, являясь жёсткой композиционной основой. Подобные композиционные построения требуют продуманности и сосредоточенности, и вместе с тем, они принадлежат художнику, обладающему таким гипертрофированным темпераментом.

Конечно, здесь нет места одухотворённости лиц, какие можно найти у непревзойденных мастеров эпохи возрождения, но, изображая бандитов, художник не скован возвышенностью сюжета. Традиционный живописный сюжет в картинах старых мастеров — это религиозные сцены или героические античные сюжеты. Создавая образы христианских святых и древнегреческих богов, художники должны были максимально приблизить анатомию человека к реальности. Хотя у них также присутствуют искажения, геометрические сдвиги, способствующие выразительности образа, но неискушенный зритель не сможет это обнаружить. Способ усиления воздействия на зрителя при помощи искажения реальной анатомии был, несомненно, откровением для того времени.

Мне часто задают вопрос: зачем нужно искать геометрию в картинах старых мастеров? Интерес к данной теме возник у меня благодаря принадлежности к эрмитажной школе, исследующей композиционные построения в картинах старых мастеров. Наиболее полно необходимость присутствия геометрических связей сформулировал Кузьма Сергеевич Петров-Водкин в книге «Пространство Эвклида». Там он утверждает, что именно «схемы и оси, врезавшиеся в картинную плоскость и выступавшие вовне на зрителя» [3, с. 118], управляют впечатлениями, производимыми картиной.

Ученик Петрова-Водкина, Григорий Яковлевич Длугач, начал копировать картины старых мастеров в 50 е гг. залах Эрмитажа. Приходившие на его занятия ученики, образовали эрмитажное направление, которое развивается до сих пор. Из точного копирования, выявляющего композиционные связи в картинах, начавшегося в 50-е гг., оно под руководством Александра Зайцева (ныне Почетного профессора СПГХПА им. А. Л. Штиглица) переросло в интерпретирование и создание новых абстрактных композиций на основе шедевров мирового искусства. Математический принцип истолкования картин старых мастеров был изложен мною в докладе «Школа математической интерпретации картины профессора А. П.Зайцева» и был прочитан на конференции «Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика», которая состоялась 14 октября 2016 г. в СПбГУПТД.

«Школа Г. Я. Длугача, продолженная А. П. Зайцевым, занималась аналитическим копированием шедевров Эрмитажа. Так возникла группа „Эрмитаж“. Работы их парадоксально сочетают математическую гармонию классиков и громадную экспрессию». [1, с. 51]. Это высказывание известного искусствоведа и коллекционера современного искусства Николая Иннокентьевича Благодатова.

Удивительно, что картина Алессандро Маньяско до сих пор осталась незамеченной, а, вместе с тем, именно эта небольшая картина даёт ключ к лучшему пониманию подходов и методов построения картины художниками прошлого. В ней все усилено до такой степени, как будто сам автор задался целью продемонстрировать кухню художника и убедить, наконец, сомневающегося зрителя в наличии композиционных связей, продиктованных содержанием картины.

Геометрия всегда являлась одним из наиболее сильных методов воздействия на зрителя. Она позволяет художнику подчеркивать и выводить на первый план главное, создать динамику или статику, монументальность или лиричность. Проблемы живописи и визуального искусства вечны. С ними сталкивались живописцы давних времён и современные художники, ибо зрительское восприятие управляемо. Оно зависит от используемых художником средств выражения, ну и, конечно, от способности каждого зрителя их воспринять. Применение геометрических построений в области дизайна также поможет созданию вещей, поднимающихся до эстетического уровня настоящих произведений искусства.

Список литературы

1. *Благодатов, Н. И.* Ленинградские группы андеграунда в 1950—1960-е годы / Н. И. Благодатов // Неофициальное искусство в СССР 1950—1980-е годы. — М.: БУКСМАРТ, 2014. — 479 с.: ил.

2. *Маркова, Н.* Краткие биографии художников и скульпторов / Н. Маркова // Сто памятных дат: художественный календарь на 1992 год. — М.: Советский художник, 1991. — 368 с.: ил.

3. *Петров-Водкин, К. С.* Пространство Эвклида / К. С. Петров-Водкин. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 448 с.: ил.

УДК 745Domnikova
М. В. Петрова-Маслакова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт- Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Цвет и образ в произведениях Марины Домниковой (Жостово)

Статья рассказывает о творчестве художницы Марины Домниковой, представляющей школу Жостово, об истории возникновения этой школы, об ее истоках и традициях. Анализируются не только живописные качества творческих работ художницы, ее стиль и творческий почерк, но их актуальность в контексте подготовки специалиста, работающего в области дизайна. Мастерское владение композицией и цветом делают произведения этой художницы запоминающимися, современными.

Ключевые слова: программа по живописи, жостовская роспись и её особенности, цвет в дизайне, традиции народных промыслов, дизайн, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, кафедра живописи.

Marina V. Petrova-Maslakova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial
academy of A. L. Shtiglits

Color and image in the works of Marina Domnikova (Zhostovo)

The article tells about the work of the artist Marina Domnikova, representing the school of Zhostovo, about the history of this school about the history of this school, its origins and traditions. The author analyzes not only the picturesque qualities of the artist's creative works, her style and creative handwriting, but their relevance in the context of training a specialist working in the field of design. Masterful possession of composition and color make the works of this artist memorable, modern.

Keywords: Zhostovo painting and its features, Zhostovo, color in design, traditions of folk crafts, design, SPSAAD named after A. L. Stieglitz, Department of painting.

Жостовские подносы я помню с детства. Несколько подносов было приобретено моей бабушкой в Москве, и они украшали нашу дачу. Я любила рассматривать эти цветы, листья, нарисованные рукой мастера: в них было невидимое движение, и «свой подчерк». Со временем подпись стёрлась, и определить имя автора невозможно, но? я уверена, что это был очень хороший мастер. Очень точная, на мой взгляд, характеристика жостовских росписей дана Н. О. Крестовской в альманахе «Искусство Жостова» — каталоге выставки мастеров Жостова в Русском Музее: «Жостовские подносы очаровывают своей удивительной и загадочной красотой. Композицию на подносе нельзя назвать натюрмортом — это не букет, который художник писал с натуры. Нельзя назвать её и орнаментом — слишком эмоциональны цветы, они словно живут в своём сказочном сверкающем чёрном пространстве. Жостовские художники вводят нас в волшебный сад, где порхают птицы и бабочки, одновременно расцветают все цветы и наливаются колоски, зреют ягоды и плоды...» [2, с. 5].

Я стала профессиональным художником с академическим образованием и преподавателем живописи в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии. Я работаю в области станковой живописи и графики. Очень люблю прикладное искусство и обращаю внимание на произведения мастеров, как на выставках, так и в художественных салонах. К сожалению, приходится отметить, что сувенирная продукция, в основном, - однообразная, и очень редко заставляет обратить на себя внимание, как на произведение искусства.

Ознакомившись с творчеством Марины Домниковой, представляющей школу Жостова, я снова открыла для себя мир жостовских подносов — мир цветов и цвета. И вот передо мной монография о творчестве этой замечательной художницы. Рассматривая её работы, я любовалась тонкими цветовыми отношениями и той поэзией, которую они излучали. Отмечала взаимодействие названия каждой работы и её художественными составляющими. «В последнее время многие художники Жостово дают своим произведениям индивидуальные названия, символические или расчитанные на определённые ассоциации» [3, с. 18]. Показывая работы Марины Домниковой студентам, будущим дизайнерам, можно говорить о значении цвета в произведениях искусства и дизайна. Для меня стало очень интересным посмотреть на традиционные жостовские подносы, выполненные прекрасным мастером, не только с точки зрения рассмотрения их живописных качеств, но и дизайна.

Необходимо немного рассказать об истории возникновения школы, проводником традиций которой является Марина Домникова. Народные художественные промыслы Жостово и Федоскино возникли в начале XVIII в. в подмосковных сёлах и деревнях бывшей Троицкой волости Московского уезда Московской губернии Российской губернии. «Территориальная близость двух центров обусловила и единство их художественных си-

стем. Общим был первоначально и материал, из которого производились изделия, - папье маше.» [2, с. 6]. В 1825 г. Филипп Вишняков, крепостной графа Шереметева, открыл первую «лакерную мастерскую». В дальнейшем, производство подносов распространилось и в соседних селениях — Осташково, Хлебниково, Троицкое и других. Особенное распространение народные промыслы получили после отменены крепостного права в 1861 г. «Подносные мастерские» были особенно распространены. Постоянный рынок сбыта обеспечивало близкое расположение Москвы, где было обилие чайных заведений. Мастера могли продавать свои изделия без посредников. Металлические подносы стали особенно популярны. Мастерство передавалось из поколения в поколение, и возникали целые династии мастеров, и «в 1876 году в шести селениях Троицкой волости подносами занимались 22 мастерские.» [2, с. 7].

Лучшие произведения мастеров экспонировались на художественно- промышленных выставках. Первое упоминание о металлических расписных подносах мастерских Вишняковых можно найти в материалах выставки Российских мануфактурных изделий, которая проходила в Петербурге в 1839 г. Жостовские подносы не один раз были украшением таких выставок. Интересен тот факт, что в после революции, в 1920-30-е гг. с жостовскими мастерами тесно сотрудничали профессиональные художники: П. П. Кончаловский, П. А. Спасский, П. П. Соколов – Скаля и др.

В настоящее время Жостово славится целым рядом настоящих мастеров, чьи работы хранятся в музеях нашей страны и зарубежных коллекциях. Можно назвать таких художников, как А. И. Антипова, М .П. Антипова, И. Ф. Большакова, М. Бычков, И. А Голубкова, Н. Ю Климова, Н. Н. Мажаев, Н. Е. Фролова и др. Среди современных мастеров можно назвать Марину Домникову, талантливого художника, имеющего, несомненно, свой подчерк, и неслучайно её работа приобретена Государственным Русским музеем.

Каковы особенности жостовских росписей, что можно назвать традициями и технологическими особенностями? Изначально к мастеру попадает кованый или штампованный полуфабрикат, прошпаклёванный и загрунтованный. Мастера ещё в те времена пробовали различные технологические приёмы, которые позволяли достичь наиболее качественной основы для росписи. «Поднос, как и шкатулку из папье-маше, покрывали по сырому лаку металлическим порошком затем цветным лаком, получая искрящиеся оттенки золотого, красного и синего цветов [2, с. 8]. Иногда это были эксперименты с целью найти «что-то своё», заметное, отличающее от других мастерских. Так можно рассказать о приёме, характерном именно для жостовских мастеров — «украшения подносов коптящим пламенем свечи, который имитировал окраску панциря черепахи и получил название «червячки» [2, с. 8]. Расписывается поднос, как и шкатулка, в несколько последовательных приёмов. Художник пишет масляными красками мягкими беличьими кистями. Сначала делается фон. Затем — первый красочный слой — замалёвок. Как

говорят жостовские мастера, их «жостовский мазок» — особенный: густой, округлый, упругий, придающий изображению объём.

Свой творческий путь Марина Домникова начинала в училище. Уже в ее ранних произведениях я вижу активный творческий поиск, стремление к самовыражению. Молодая художница хочет найти свой почерк, не боится эксперимента, как в области цветовых решений, так и в композиции. Её дипломная работа отличается смелостью в выборе сюжета: перед нами — «огненный конь», яркий, энергичный, как молодость. «Мне было двадцать» — так называется её роспись.

Со временем Марина Домникова становится тонким живописцем, с помощью цвета и композиционной пластики выражает свои чувства. Уже в ранних работах художницы: «Лунный свет», «Притяжение Земли», можно увидеть её творческий потенциал. В работе «Лунный свет» ощущение спокойствия, умиротворённости, таинственности художница передаёт, используя тёплый колорит, который сочетается с мягкими, округлыми формами цветов и самого подноса. Поднос «Притяжение Земли» привлекает гармонией ярких красок, что в сочетании с формой самого изделия, делает его торжественным и нарядным. Умение найти оптимальное, выразительное цветовое решение — качества очень важные для современного дизайнера. И, демонстрируя эти работы студентам, хочется особенно это подчеркнуть. Работы художницы «Осень», «Луч света золотого», «Нежный букет» отличают сдержанные, очень тонкие краски, близкие к однородной цветовой гамме. Более позднюю работу художницы «Осенний трепет» с точки зрения цветового решения тоже можно охарактеризовать, как однородную, богато-звучащую цветовую гамму. Яркие краски осени переданы с акцентом на красно-коричневых. Поднос завораживает своим внутренним свечением, а использование красно-коричневого фона делает его особо «тёплым» и запоминающимся.

Хочу обратить внимание на более позднюю работу Марины Домниковой — поднос «Осенний». Здесь мы видим очень яркое и с точки зрения композиции, и с точки зрения цвета и тона, решение темы осени, одной из излюбленных у художницы. Поднос имеет удлинённую форму, и на контрастном, чёрном фоне — прекрасные светлые соцветия, как бы парящие в движении. Здесь опять необходимо подчеркнуть важность соответствия замысла произведения, его цветового решения и изначальной формы изделия, удачно подобранной для росписи. Неяркий цветовой контраст, голубовато - желтоватые цвета — всё это делает произведение торжественным, жизнеутверждающим.

Поздние работы Марины Домниковой отличаются особой продуманность колористического и композиционного решения: они особенно изысканны. Несомненно, это связано с тем, что в начале 2000-х художница не связана с работой на фабрике и творит как «свободный художник». Она

демонстрирует свои работы на выставках. В 1999 г. вступает по рекомендации известного мастера, своего учителя, Николая Николаевича Можаева в Союз художников.

Замечательный, нежный колорит и некоторая тональная сближенность цветового решения отличает роспись подноса «Птица надежды» (1999 г.). Для меня было неожиданностью увидеть такое цветовое решение жостовского подноса: серебристый колорит, нехарактерный для школы, и — светлый фон. И эта работа не может оставить равнодушным зрителя: она завлекает в мир гармонии и красоты.

В композиции «Путь к свету» букет располагается как бы фрагментарно, заполняя его неравномерно, по диагонали, тем самым создаётся ощущение движения. Колорит этой работы отличается особой изысканностью. Художница опять обращается к почти монохромной гамме, но здесь композиция динамична, и это ощущение движения и энергии передаётся зрителю.

Рассматривая произведения Марины Домниковой, хочется говорить о каждой работе. Но я сейчас хочу остановиться на очень интересных и необычных произведениях художницы, навеянных книгой «Бриллиант десяти сил» японского писателя-сказочника Кэндзи Миядзава. Я никогда не думала, что росписи подносов могут стать замечательными иллюстрациями, и тем более — к японской литературе. «Лаконичная и тонкая японская философия и сочное, красочное русское Жостово гармонично объединились в книге» [1, с. 120]. Смелость композиционных решений и их оригинальность говорят о большом таланте автора. «Подносы Домниковой — не просто иллюстрация к сказке, но её философское осмысление» [1, с. 120].

Палитра художницы разнообразна: мы видим в её работах и цветовой контраст, и сближенную цветовую гамму. Необходимо обратить внимание, что каждая из композиций художницы имеет особую пластику, что, в сочетании с цветом и мастерством исполнения, выводят эти изделия из ряда ремесленных в область искусства. Опять необходимо подчеркнуть значение цвета в произведениях искусства: живописи, прикладного искусства, графике, дизайне.

«Предмет живописи расширяет горизонты творческого мышления, при этом сохраняет границу между изобразительным искусством и дизайном» [4, с. 19].

Разрабатывая учебные программы по живописи для студентов направления «прикладное искусство» или «дизайн», необходимо включать задания, развивающие вкус, воспитывающие умение находить нужные, индивидуальные цветовые решения. В данном случае, работы Марины Домниковой могут быть прекрасным методическим материалом, иллюстрирующим богатые возможности цветовых и пластических решений. И это, несмотря на рамки, заданные определённой школой, в данном случае, школой Жостова.

Список литературы

1. *Уралова, А.* Цвет любви. Марина Домникова / А. Уралова. — Подольск: Подольская фабрика офсетной печати, 2014. — 151 с.: ил.

2. Искусство Жостова: альбом / авт. ст. Надежда Крестовская; науч. ред. Ирина Богуславская. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2007. — 72 с.: ил.

3. *Богуславская, И. Я.* Искусство Жостова / И. Я. Богуславская, Б. В. Графов. — Л.: Искусство, 1979. — 150 с.: ил.

4. Традиции школы живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица / отв. ред. В. С. Миронов. — СПб.: Невский мир — Лики России, 2010. — 272 с.: ил.

УДК 75.03:796.332
С. Г. Медведева
М. Е. Казарина
Санкт–Петербург, Россия
Архив-СПб
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Футбол в искусстве

Футбол – явление масштабное, в некоторых странах являющееся частью национальной культуры. Данная статья представляет собой краткий исторический обзор изображения этой увлекательной игры в живописи, начиная с эпохи романтизма. В общих чертах проанализированы стилистические, композиционные особенности картин, манеры рисования, мировосприятия художников, отдавших дань этому социальному феномену.
Ключевые слова: футбол, живопись, история, искусство советское.

SvetlanaG. Medvedeva
Marina E. Kazarina
Saint-Petersburg, Russia
Архив-СПб
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Football in art

Football is a large-scale phenomenon, in some countries even part of the national culture. This article is a brief historical overview of the image of this fascinating game of painting, beginning with the Romanticism. In general, the stylistic, compositional features of paintings, the manner of drawing, the worldview of artists who have paid tribute to this social phenomenon are analyzed.
Keywords: football, painting, history, art soviet.

Несмотря на то, что футбол завоевал сердца и умы многих, тем не менее, до XIX столетия в европейской живописи сценки с изображением игр, напоминающих футбол, встретить довольно сложно.

«В книге «Спорт и развлечения английского народа», изданной в Лондоне в 1801 г., Джозеф Стратт писал: «Когда-то в Англии футбол был

весьма популярен среди низшего сословия. Однако в последнее время он канул в забвение, и играют в него лишь очень немногие» [5, с. 165]. Известно, что в 1389 г. Ричард II был вынужден даже запретить его в пределах всего королевства [1]. Игра была настолько грубой, что «в азарте «игроки» нередко калечили друг друга, в щепки разносили небольшие строения, а иногда даже тонули при переправе через реки (как-то ограничивать игровое пространство для футбольной битвы в средние века не считали нужным).

Хотя впоследствии в Англии запрет был снят в 1603 г., (в Шотландии в 1592 г.) [1], но ещё долгое время: на протяжении столетий, в глазах людей здравомыслящих эти состязания оставались «массовой дракой ради гола».

Такую незатейливую праздно-весёлую беготню изображает шотландский художник Александр Карс (1770-1843 гг.) Свою картину он назвал «Деревенская игра», 1818 г. В этой работе можно наблюдать, с каким азартом вовлечены жители деревни в процесс. Художник подметил интерес и на лицах молодых дам, которые также с любопытством следят за происходящим.

Вторит живописцу и английский художник Томас Уэбстер (1800-1886 гг.) «Игра в футбол» (1839 г.) также выполнена в реалистической манере. На полотне разворачивается живой и динамичный сюжет из жизни подростков на фоне мирной деревенской природы. Сценка погони за мячом пронизана мягкой иронией (как и многие работы этого художника, посвященные детству). Обоих мастеров объединяет любовь к пейзажному творчеству. Представленные картины являют собой классическое исполнение работ периода расцвета романтизма.

На примере этих картин мы можем наблюдать как, несмотря на запреты, не ослабевает интерес к данному виду времяпрепровождения. Дух первенства, стремление быть ловчее и хитрее соперника собирает вокруг себя не только мужчин всех возрастов, но и женщин.

Отметим, что на общем фоне несколько особняком держалось флорентийское кальчо. Данный вид футбола имел определенный свод правил и проходил на живописных городских площадях в присутствии и с участием аристократии. Эти красочные состязания нашли отражение в итальянской живописи. Например, в творчестве ученика Вазари — Джованни Страдано (1523-1605 гг.) («Игра в кальчо на площади Санта-Мария-Новелла», 1561-1562 гг.) [11].

Многое изменилось во второй половине XIX в. В 1863 г. создается Английская футбольная ассоциация, а вслед за ней и специализированные футбольные клубы. Устанавливаются всё новые правила. Игра преображается. Эти изменения не могли не найти отражения и в художественном творчестве (в котором также «шел сложный, но последовательный процесс «реконструкции» самих формально-эстетических и художественно-композиционных средств и приемов выразительности») [9, с. 19]. К концу XIX столетия

художники изображали реалистичные матчи, которые уже были полноценными спортивными событиями и несли свою определённую эстетику. Примерами могут стать картины Уильяма Хейсмана Оверенда «Футбол», 1890 г., Томаса Хеми «Сандерленд — Астон Вилла. Угловой удар», 1895 г. [8]. На приведенных примерах мы можем наблюдать значительные перемены в технике исполнения. Пейзажи уже не играют роли в общей целостности картин. Академические правила восприятия цвета отходят на второй план. Акценты делаются на выделении фигур игроков. Картины представляют интерес не только с художественной точки зрения, но и прежде всего как историческое свидетельство эпохи.

Новые направления в искусстве XX столетия продолжают отражать в себе интерес к футболу. В начале века художественно-иллюстративные плакаты являлись средством отражения жизни больших городов. К особенностям жанра можно отнести линию как средство выразительности, а также целостность и простоту концепции для лучшего восприятия информации через изображение (Доменико Дуранте. Футбольный плакат, 1903 г.).

Сама по себе простота в выразительности стала началом нового видения в художественном мире. На примере картины яркого представителя примитивизма французского художника Анри Руссо (1844 – 1910 гг.) «Игроки в футбол» (1908 г.) можно наблюдать, как плоскостность форм, точность деталей и пестрый колорит создают простоту восприятия действий. Картина наполнена воздухом и легкостью. Через символику цвета форма футбольных команд отражает в себе краски природы. Тем самым мы становимся свидетелями и второй сюжетной линии: тонко переданного очарования осеннего пейзажа.

Стремительно развивающийся авангард ставит перед собой новые задачи. Теперь средством выражения являются форма и цвет, что отразилось, например, в картине Харальда Герсинга «Игроки в футбол» (1917 г.). В картине больше нет четких реалистичных элементов. Композиция построена на динамике цвета и формы. Характер картины передается через грамотную передачу цвета, определяющую границы композиции.

Не остается в стороне и, одно из центральных явлений русского авангарда — супрематизм. Творчество Казимира Малевича (1878 -1935 гг.) невозможно оценить в полной мере без обращения к его философским взглядам. Выдающийся мыслитель рассуждает о трагизме человеческой природы: высокое творческое начало, заложенное в каждом, по сути, погребено в слабой, вечно страдающей плоти. Философские искания приводят художника к декларативному отказу от старого искусства. Средствами художественной выразительности он делает геометрические фигуры: квадрат, прямоугольник, круг, линию. Ими он заменяет формы органического мира. В картине «Живописный реализм футболиста, красочные массы в 4-м измерении», 1915 г. нет футбольного поля, «летящих» за мячом фигур игроков. Малевич

здесь, как и в других своих произведениях решительно отвергает «предметность» переводя её в чистую динамику. Только так он может воспеть красоту чистого духа: творящего, стремительного, действующего; только так может оправдать для себя этот мир, в котором мается «стреноженный» плотью человек. В своём сочинении «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой» философ восклицает: «И кто знает, может в будущем истина искусства беспредметного вскроет предметную действительность и покажет, что она бутафорна, фиктивна» [4]. Языком, на котором Казимир Малевич стремился передать свои идеи в живописи для него стал цвет, который, по его мнению, имеет самостоятельное содержание и наделен колоссальным энергетическим потенциалом.

Ярко передал динамику развития игры в своей иллюстрации «Футболист» (1922 г.) другой представитель русского авангарда Эль Лисицкий (1890 – 1941 гг.). Средствами художественной выразительности в данном случае послужили простейшие геометрические очертания и новаторская техника фотомонтажа. Чуть позже и Александр Родченко (1891 – 1956 гг.) применяет подобный приём (фотомонтаж) в своей работе «Политический футбол», 1930 г.

Развитию спортивной тематики в живописи в Советском Союзе способствовало отношение к физической культуре в целом. Оно «было глубоко общественным, имело большое значение как залог обороноспособности страны» [2, с. 13]. Так и выдающийся представитель соцреализма в искусстве Александр Иванович Дейнека (1899-1969) со всей присущей ему энергией бросился за дело строительства нового общества, в жизни которого спорт должен играть одну из ключевых ролей. Футболу Дейнека посвятил целую серию широко известных своих произведений («Вратарь», 1934 г., «Футболист», 1932 г. и т. д.). Ещё одной областью интересов художника была книжная графика. Будучи какое-то время сотрудником журнала «Безбожник у станка», в пятом номере за 1926 г. он разместил иллюстрацию «Футбол» [2]. Произведение носит агитационный характер и прямо противопоставляет спорт церкви (яркое поле с футболистами и намеренно затемненные соборы на втором плане). Дело в том, что эпоха, в которую жил и творил Александр Дейнека была насквозь пропитана коммунистическо-атеистическим пафосом. Идя в ногу со временем, лучшие творческие советские люди (к которым без сомнения принадлежал и Александр Иванович) искренне верили, что за коммунизмом будущее. Поэтому плакаты и книжная графика на спортивную тему зачастую имели антирелигиозную направленность. Стадионы противопоставлялись соборам. Гимнастика — воскресной службе. Совершенствование тела – очищению и спасению души.

Вторая половина XX в. вносит свою немалую лепту в копилку футбольной живописи. Поэтизация непосредственно самого футбола обнаруживается в картинах таких советских художников, как Виктор Прибыловский, Евгений Тиханович, Александр Кокорекин, Борис Тальберг и многих других.

Виктор Прибыловский (1919 – 1973 гг.) в картине «Вратарь», 1962 г. сделал акцент на артистичности и зрелищности. Вратарь ловит мяч, взлетая высоко вверх. Над ним не властны законы земного тяготения.

А белорусский художник Евгений Тиханович сосредоточил своё внимание на публике. Картина «Футбольные болельщики» (1952 г.) написана в лучших чертах соцреализма. Картина радостная и светлая, несмотря на то, что идет дождь. Выделяются улыбчивый военный с сыном, с интересом наблюдающие за игрой [7, с. 212].

В таких же, воспевающих социалистический строй красках сделан и плакат Алексея Алексеевича Кокорекина (1906 – 1959 гг.) «Выше класс советского футбола», 1954 г.

Самые светлые ассоциации рождает в сознании сюжет триптиха «Спорт», 1979 г. (оргалит, темпера) художника-монументалиста Бориса Тальберга (1930 – 1984 гг.). Перекликаясь с античными мотивами, космическая легкость футболистов освобождает, мобиет внутреннюю энергию, призывает зрителя к действию, пробуждает благородные порывы и стремления [3].

Анализируя творчество отдельных художников, можно сделать вывод, что для них окружающая обстановка (как правило, красивый пейзаж) намного более важна, чем сам футбол. К такому типу принадлежит картина русского советского живописца, графика В. И. Тюленева — «Большой футбол», 1979 г. [6, с. 374]. Авторское мировосприятие выразилось в том, что центром полотна художник сделал раскидистое дерево, в кроне которого словно застыли подростки. Само же футбольное действо оказывается смещено к левому нижнему краю полотна. Поэтизация красоты окружающего мира придала ещё больше динамичности сюжету: насколько должен быть захватывающим матч, что болельщики влезли на дерево, лишь бы не пропустить всё самое интересное!

В статье с футбольной тематикой нельзя обойти вниманием Бразилию. Как известно, отдельные художники XX столетия в поиске новых изобразительных форм прибегали к жанру наивного искусства. Джанира дэ Мотта э Силва, бразильская художница (1914 – 1979 гг.) — одна из них. (Интересен тот факт, что в 1972 г. она стала монахиней). Её картина «Футбол: Фла-флу», 1975 г. [12, с. 55] посвящена теме противостояния двух бразильских футбольных клубов «Фламенго» и «Флуминенсе». Цветовой ритм оглушает настолько, что не сразу можно осознать, что одной из главных фигур в картине (помимо форварда, готовящегося «взять» ворота) является…зритель. В этом заключается основная изюминка картины. Несмотря на то, что в фигурах игроков не прорисованы лица, тем не менее, возникает почти физическое ощущение сконцентрированности нападающего перед ударом по мячу. Чувство ответственности «вратаря»-зрителя усилено фигурами других футболистов, изображенных в таких ракурсах, что создаётся впечатление, что они смотрят прямо на вас.

Эстетика футбола не ограничена лишь меткими ударами по воротам; это и техничность дриблинга, филигранная точность пасов, акробатические «сейвы» вратарей. Красота современного футбола определяется, в том числе, и ходом тренерской мысли. В настоящее время футбол в чем-то схож с шахматами, где один неверный ход может привести к проигрышу. В истории было немало случаев, когда от выбранного наставником команды тактического построения зависел удачный исход турнира. К сожалению, тема наставничества в футболе на сегодняшний день — одна из лакун в футбольной тематике. Косвенно она затронута в творчестве нашего современника — Шамиля Файнитовича Зубайдуллина (р. 1957 г.) [10] в серии парных портретов игроков – представителей XX и XXI вв. («Ди Стефано и Чави», 2012 г. и др.).

Среди других картин художника наиболее выделяются «Полет Марадоны», 2012 г., «Лев Яшин на чемпионате мира – 1966» («Яшин и Маццола») и т. п. Футбольные эмоции художник пытается передать через яркие насыщенные цвета и необычные композиции. Найденные неожиданные и эффектные ракурсы заставляют зрителя испытывать неподдельный восторг перед игрой профессиональных футболистов — мастеров своего дела.

В настоящее время футбол находится на очень высоком уровне и развивается дальше. С каждым годом совершенствуются способы тренировки игроков. Для тактического анализа игры используются высокотехнологичные инструменты, такие, как, например интерактивные карты футбольного поля, теплограммы активности игроков и т. п. Но и в цифровую эпоху, как мы видим искусство футбола неразрывно связано с миром живописи и продолжает вдохновлять художников всего мира.

Список литературы

1. *Дмитриевич, О.* История возникновения футбола. URL: https://m.sports.ru/tribuna/blogs/olegdmitrievich/662861.html (дата обращения: 07.05.2018).

2. Журнальная графика Дейнеки: 1920 – начало 1930 гг. / авт. текста, сост. Г. Л. Демосфенова. – М.: Советский художник, 1979. – 102 с.: ил.

3. *Иванкина, Г.* Мы верим твёрдо в героев спорта! URL: http://zavtra.ru/blogs/mi_verim_tvyordo_v_geroev_sporta (дата обращения: 14.06.2018).

4. Казимир Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. URL: http://www.k-malevich.ru/works/tom3/index2.html (дата обращения: 14.06.2018).

5. *Кун, Л.* Всеобщая история физической культуры и спорта / Л. Кун. — М.: Радуга, 1982. — 399 с.: ил.

6. *Манин, В. С.* Русская живопись XX века: в 3-х т. / В. С. Манин. – СПб.: Аврора, 2007. – Т.3: [1960 – 1990-е]. – 551 с.: ил.

7. *О'Махоуни, М.* Спорт в СССР: физическая культура — визуальная культура / М. О'Махоуни; пер. с англ. Е. Ляминой, А. Фишман. — М.: НЛО, 2010. — 297 с.: ил.

8. Футбол и живопись: блог Михаила Ширма. URL: http://mopassan.com/other/futbol-i-zhivopis-futbol-v-evropeyskoy-i-sovetskoy-zhivopisi.html (дата обращения: 15.06.2018).

9. *Хан-Магомедов, С. О.* Казимир Малевич / С. О. Хан-Магомедов. — М.: С. Э. Гордеев, 2010. — 271 с.: ил.

10. Шамиль Зубайдуллин: галерея работ. URL: http://myartavenue.ru/9 (дата обращения: 15.06.2018).

11. Calcio: genealogia di un nome. URL: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Calcio/3Nichil.html (дата обращения: 14.06.2018).

12. *Teixeira, L.* Tempo e movimento: o futebol na pintura brasileira = Time and movement: football in Brazilian painting / L. Teixeira // DOSSIÊ JOGAR SEM BOLA. – 2016. – Vol.1, № 1. – P. 50-64. DOI: 10.17851/2526-4494.1.1.50-64

**УДК 769.2(09)+75.056:
7.035(44)+747.012**
Е. В. Борщ
Екатеринбург, Россия
Уральский государственный
архитектурно-
художественный университет

Эволюция приемов изображения интерьера в иллюстрациях к «Сочинениям» Мольера: от Пьера Бриссара (1682) к Франсуа Буше (1734)

Рассматривается эволюция приемов изображения интерьера во французских иллюстрациях конца XVII-первой трети XVIII века. На примере двух серий иллюстраций для «Сочинений» Мольера проводится сравнительный анализ образов интерьера у Пьера Бриссара (1682 г.) и Франсуа Буше (1734 г.). Констатируется стилевая эволюция интерьера от «большого стиля» к рококо. Устанавливается композиционное сходство иллюстраций. Сделаны выводы о едином методе работы художников (прототипы — гравированные проекты интерьеров) и появлении живописных приемов изображения интерьера.

Ключевые слова: изображение интерьера, французская книжная иллюстрация, Мольер в иллюстрациях, иллюстрации П. Бриссара, иллюстрации Ф. Буше.

Elena V. Borshch
Yekaterinburg, Russia
Ural state university
of architecture and art

Evolution of receptions of the image of interior in illustrations to Moliere's "Works": from Pierre Brissart (1682) to Francois Boucher (1734)

There is studied the evolution of receptions of drawing an interior in the French illustrations of the end XVII - first third of XVIII centuries in this article. There is made the comparative analysis of images of interior by P. Brissart and by F. Boucher on example of their series illustrations for "Works" by Moliere (editions 1682 and 1734). There is ascertained the style evolution of interior from "grand style" to rococo. The similarity of compositions of illustrations is established. There is drawn the conclusion about similar method of work of artists: the prototypes are engraved

projects of interiors. There is drawn the conclusion about occurrence of picturesque receptions of the image of interior in this article.

Keywords: interior image, French book illustration, Moliere in illustrations, P. Brissart's illustrations, F. Boucher's illustration.

Изучение европейских традиций изображения интерьера, как и его исторических объектов, имеет практическое значение, так как помогает овладеть искусством создания новых интерьеров, «вооружить современного проектировщика необходимыми профессиональными знаниями о закономерностях формообразования, художественных приемах и средствах, общих для самых разных эпох и культур» [1, с. 4]. В рамках проектной деятельности уместно обращение к образцам интерьеров французских «королевских стилей» XVII–XVIII вв.

Обратимся к проблеме изображения интерьера в книжных иллюстрациях. Сравним изображения интерьеров из двух серий французских иллюстраций конца XVII–первой трети XVIII вв. к произведениям Мольера (1622–1673). Выбор автора литературного источника, по нашему мнению, оптимален, так как иллюстрации к пьесам чаще представляют интерьер. Кроме того, произведения Мольера, которые в тот момент были современными, не имели «шлейфа» иллюстративных прототипов и аналогов. Остановимся на иллюстрациях художников разных поколений: П. Бриссара (1690-е гг.), одного из первых интерпретаторов Мольера, и Ф. Буше (1730-х гг.) – одного из наиболее известных.

Пьер Бриссар (16??–1682), французский иллюстратор, обладавший званием «королевского рисовальщика и гравера», работал в Париже в конце 1660-х – начале 1680-х гг. [16, p.168]. Бриссар был одним из иллюстраторов первого полного издания пьес Мольера 1682 г. [11]. Восемь томов «Сочинений» имеют 30 сюжетных фронтисписов, гравированных резцом по меди Ж. Сове. Каждый лист иллюстрирует одну пьесу. Преобладают жанровые сцены в интерьере (21 гравюра из 30-ти). Серию иллюстраций 1682 г. неоднократно повторяли, в частности, в 1697 г. [12].

Франсуа Буше (1703–1770) королевский живописец и декоратор рококо, работал в Париже в 1720–1760-х гг. Время от времени он занимался созданием иллюстраций по заказу библиофилов и издателей. Так появилась знаменитая серия иллюстраций для «Сочинений» Мольера 1734 г. [3, col. 712]. Это коллекционное издание принадлежит к числу «трех великих иллюстрированных книг» XVIII века [8, p. 146–147]. Шесть томов дополняют 32 сюжетные иллюстрации-фронтисписы, исполненные в технике офорта и резцовой гравюры на меди Л. Каром. Среди иллюстраций преобладают интерьерные сцены (18 гравюр из 32-х). В Национальной библиотеке Франции сохранились эскизы Буше, что позволяет провести более полное сравнение [9].

Отметим, что первые французские иллюстрации к пьесам Мольера интересуют зарубежных исследователей, особенно историков театра и литературоведов, которые косвенным образом затрагивают тему изображения интерьера [5; 14].

С целью изучения эволюции изображения интерьера в работах двух иллюстраторов необходимо выявить сходство и различие их методов и приемов работы. Для этого следует сопоставить в разных аспектах интерьерные композиции художников к одним и тем же пьесам. Как оказалось, интерьерный антураж имеют 14 пар иллюстраций к 14-ти комедиям. Далее напрашивается сравнение иллюстраций по следующим направлениям: виды, формы и свойства пространства, декор и убранство, стилевая принадлежность, прототипы и аналоги интерьера.

Виды интерьеров. Иллюстраторы каждый по-своему решают вопрос назначения и статуса помещений, хотя местом действия являются жилые «благородные» интерьеры. В том и другом случае превалирует тема приема знатных гостей в соответствующей их статусу обстановке. У Бриссара отчетливо выражен официальный характер интерьеров. Местом действия часто является салон для гостей или просторный парадный салон, реже — комната, вестибюль и кабинет-библиотека. Буше, напротив, избегает официальности. Чаще он изображает салон и вестибюль, далее — большой итальянский салон, комнату и библиотеку.

Форма пространства. Бриссар, как правило, изображает глубокое пространство интерьера посредством линейной перспективы. Он предпочитает форму коробки: прямоугольной, многоугольной или с цилиндрическим перекрытием. Коробка интерьера вытянута по вертикали, что обусловлено требованиями книжной страницы. Реже пространство интерьера имеет форму двугранного угла. В том и другом случае максимально просматриваются плоскости стен, пола и потолка. При этом одна стена всегда изображена фронтально. Интерьер Буше не имеет глубины за счет перспективных построений: художник избегает четкой формы пространства и почти не использует модель коробки. Угловое пространство может быть аморфным или более сложным, ступенчатым. Акцентировано изображение фронтальной стены. Буше предпочитает создавать глубину пространства с помощью пластических средств — объемных портьер и занавесей.

Замкнутость и открытость. Интерьеры Бриссара геометрически замкнуты. Двери и окна плотно закрыты и не позволяют видеть другие пространства. Даже если двери приоткрыты, интерьер остается целостным и статичным. Вместе с тем, пейзажные мотивы стен и плафонов придают помещению пространственно-живописный характер. Возникает свойственная стилю барокко иллюзия бесконечности. Интерьеры Буше по большей части открыты вовне благодаря изображению потоков солнечного света, и приоткрытым дверям и окнам, которые позволяют видеть смежные пространства. Так, некоторые иллюстрации имеют удвоенное пространство.

Декор и стиль интерьера. Бриссар дает цельную картину оформления интерьера «большого стиля» и подробно передает его детали. Стены чаще покрыты гобеленовой обивкой, напоминая картины в раме, что было типично для того времени [4, II, 1, p. 322]. Иногда — орнаментальными росписями. Они имеют архитектурно-скульптурные акценты: десюдепорты с вазонами, портретами или бюстами, пилястры, ниши со скульптурами, камин, бюсты на консолях. Действительно, скульптурный принцип украшения стен был актуален для «большого стиля»: архитектурный декор выполняли в технике стукко [4, II, 1, p. 324]. Стены дополняют небольшие зеркала прямоугольной формы, украшают картины. Заметно выделяются бра, характерной формы. Плафоны расписаны полностью, но иногда украшены лепниной и разделены на компартименты в виде геометрических фигур. Последнее было типично для интерьеров «большого стиля» [4, II, 1, p. 336]. Иногда встречаются портьеры или занавеси. Пол за редким исключением не имеет декора.

Буше акцентирует элементы рококо фрагментарно, но точно. Одна из главных особенностей рококо, асимметрия, была основной характеристикой его искусства [6, p. 294]. Выделяется архитектурно-пластический декор стен: панели, камин с зеркалом, трюмо, витиеватые консоли с керамическими вазами. Обращают на себя внимание двери с живописными десюдепортами асимметричной формы, которые были распространены в первой половине XVIII века [15, 1992, p.101]. Периодически появляются пилястры и колонны. Плафон находится вне поля зрения, однако видны карнизы и падуги. Редко стены имеют гобеленовую обивку. На них появляются часы-картель на консоли и парные бра рокайльных форм. Пол отделан плитами или паркетом. Несколько театрально вторгаются в интерьер занавесы и портьеры, которые кажутся нефункциональными.

Мебель. В интерьерах Бриссара почти нет мебели, за исключением письменного стола, стола-консоли, кресла, стульев, табурета, книжных полок и книжного шкафа. Их витые ножки и подставки-шары мебели выдают стиль барокко. Есть также функциональная мебель внестилевых форм. Место действия свободно от предметов настолько, что напоминает сценическую площадку. Буше часто изображает мебель и ставит ее в центр. Точно переданы кресла «по-королевски» в стиле Регентства, стол, стол-консоль, «французская кровать» с пологом на опорах, платяной шкаф и книжный шкаф.

Источники декора интерьера. Детальное изображение иллюстраторами интерьерного антуража свидетельствует об использовании проектной графики в качестве прототипов. На примере одной из иллюстраций Бриссара можно в этом убедиться. Камин с декором в виде трофеев, изображенный на иллюстрации к комедии «Любовная досада», явно зависит от гравированного проекта Ж. Лепотра. В сюите «Камины и ламбри, вновь придуманные и гравированные Ж. Лепотром» можно найти его прототип, переработанный художником путем частичного копирования и трансформация исходного изображения [7, № 3]. Как известно, такие камины были в моде после

1680 г. [4, II, 1, p. 333]. Очевидно, интерьерные иллюстрации Буше также создавались на основании гравированных проектов интерьеров. Например, он документально представляет двери с десюдепортами. Возможно, основой для ее изображения послужила гравюра из «Курса архитектуры» д'Авилера [2, p. 340].

Композиционное влияние. Несмотря на различия интерьерных моделей Бриссара и Буше, очевидны композиционные совпадения. Пространственная форма повторяется полностью («Брак поневоле») или частично («Ученые женщины»). Влияние Бриссара на Буше проявляется в повторении прямоугольного или арочного элемента фронтальной стены, замеченное на большинстве иллюстраций. В ряде случаев Буше прибегает к трансформации аналога, изменяя ракурс изображения или передвигая исходные элементы. Иногда он полностью отказывается от готовой композиционной схемы, уходя от неактуальных интерьерных решений. Например, вместо камина старой модели он дает изображение пространства парадного салона («Любовная досада»). Или включает в интерьер модные детали: например, камин с зеркальным панно и кровать с балдахином («Мнимый больной»).

Итак, рассматривая иллюстрации к пьесам Мольера, созданные П. Бриссаром и Ф. Буше, можно оценить отразили перемены в организации, декоре и меблировке интерьера в конце XVII – первой трети XVIII в. Изменился состав изображенных интерьеров, официальные интерьеры уступили место светским, торжественные — более непринужденным и изысканным. На смену однородному глубокому пространству, созданному посредством линейной перспективы, пришло сложное по конфигурации, живописно-пластическое пространство. Этому способствовали свето-теневая моделировка, изображение объемного текстильного декора и предметов мебели. Детализация изображений интерьерного антуража свидетельствует о неизменном методе работы иллюстраторов — обращении к готовым проектам оформления интерьера. П. Бриссар полно, но схематично повторяет пространственно-декоративную модель интерьера «большого стиля». Ф. Буше передает интерьер рококо фрагментарно, акцентируя пластический декор. Несмотря на то, что серия иллюстраций Буше создавалась по аналогии иллюстраций Бриссара и имела сходные композиционные решения, приемы визуальной подачи интерьера изменились, как изменился и образ интерьера.

Список литературы

1. *Соловьев, Н. К.* История интерьера. Древний мир. Средние века: учебник / Н. К. Соловьев. — М.: В. Шевчук, 2007. — 352 с.: ил.

2. *Aviler, A.-Ch. d'. Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole.* Vol. 2 / A.-Ch. d'Aviler. — Paris: J. Mariette, 1710. — 920 p.: ill.

3. Cohen, H. Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle / H. Cohen. — Paris: A. Rouquette, 1912. — XXVI, 1248 col.

4. *Hautecoeur, L.* Histoire de l'architecture classique en France. Tome II: Le règne de Louis XIV / L. Hautecoeur. — Paris: A. et J. Picard, 1948. — IX, 939 p.: ill.

5. *Herzel, R. W.* The Decor of Molière's Stage: The Testimony of Brissart and Chauveau / R. W. Herzel // Publications of the Modern Language Association of America. — 1978. — Vol. 93, № 5 (Oct.). — P. 925–954.

6. *Kalnein, W.* Art and architecture of the eighteenth century in France / W. Kalnein, M. Levey. — London: Penguin Books, 1972. — 443 p.: ill.

7. Lepautre, J. Œuvres d'architecture de Jean Le Pautre. 4 vol. / J. Lepautre. — Paris : C. A. Jombert, 1751. — T. 2. — 234 pl.

8. *Martin, H.-J.* L'histoire de trois grands livres illustrés / H.-J. Martin // Histoire de l'édition française / sous la direction de H.-J. Martin et R. Chartier. — Paris: Promodis, 1984. — T. 2. — P. 146–147.

9. Molière. Dessins de François Boucher pour les Œuvres de Molière: On y a joint la suite des eaux-fortes et des gravures faites sur les dessins pour l'édition de Paris , 1734 / Molière. — Paris: pour M. Jérôme Pichon, 1847. — [103 pl.].

10. Molière. Les Œuvres de Monsieur de Molière. 6 vol. [T. I-VI] / Molière. — Paris: D. Thierry, C. Barbin, P. Trabouillet, 1682. — 308 p.; 420 p.; 312 p.; 300 p.; 339 p.; 195 p.

11. Molière. Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière. 2 vol. [T.VII-VIII] / Molière. — Paris: D. Thierry, C. Barbin, P. Trabouillet, 1682. — 266 p.; 315 p.

12. Molière. Les oeuvres de monsieur de Moliere: Revues, corrigees & augmentees: Enrichies de figures en taillesdouce Les oeuvres posthumes de monsieur de Moliere. 8 vol. / Molière. — Paris: D. Thierry, C. Barbin, P. Trabouillet, 1697. — 349 p.; 420 p.; 324 p.; 299 p.; 346 p.; 291 p.; 273 p.; 311 p.

13. Molière. Oeuvres de Moliere: nouvelle edition. 6 vol. / Molière. — Paris: [David], 1734. — 330 p.; 447 p.; 442 p.; 420 p.; 618 p.; 554 p.

14. *Muller, D. G.* "Pourquoi sous cette table?": More Candlelight on Molière's Tartuffe / D. G. Muller // Comparative Drama. — 2013 (June). — № 47 (2). — P. 167–200.

15. *Whitehead, J.* The French interior in the eighteenth century / J. Whitehead. — London: Laurence king, 1992. — 256 p.: ill.

16. *Wiegert, R.-A.* Inventaire du fonds français, graveurs XVIIe siècle / R.-A. Wiegert; Bibliothèque nationale, Département des estampes. — Paris: Bibliothèque nationale de France, 1951. — T. II: Boulanger (Jean) — Chauveau (François), 1951. — 560 p.: ill.

УДК 741.9

Н. В. Красновская
Е. В. Ситник

Таганрог, Россия
Южный федеральный
университет

Дизайн книги В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке»

Излагаются методические аспекты и технология дизайн-проектирования макета книги для детей. Цель проекта — создание иллюстрированной книги, обладающей конструктивными и эстетически привлекательными качествами. Главное внимание уделяется выработке концепции создания иллюстраций и ее реализации в макете.

Ключевые слова: аналоги, детская книга, дизайн, иллюстрации, макет.

N. V. Krasnovskaya
E. V. Sitnik
Taganrog, Russia
South federal university

Design of V. Odoevsky's book "The Town in a Snuffbox"

Methodological aspects and technology of design-designing of a model of the book for children are outlined. The aim of the project is to create an illustrated book that has constructive and aesthetically attractive qualities. The main attention is paid to the development of the concept of creating illustrations and its implementation in the layout.

Keywords: analogues, children's book, design, illustrations, layout.

В современном обществе, когда IT-технологии развиваются с необычайной скоростью, ценителям книг хочется показать, что книга может быть современной, модной и красивой. Особенно важно сделать ее желанной для детей. В этом проекте, где иллюстрации книги превращаются в конструктивно подвижный элемент, главной задачей является развитие в детях живого интереса к творчеству и желание познавать новый мир. Основной целью проекта является создание дизайна книги для детей возраста от 6 до 9 лет, проектирование объемных иллюстраций, которые бы обладали конструктивными и эстетически привлекательными свойствами.

Главная задача, которая стоит перед дизайнером-оформителем детской книги, — создать уникальное графическое сопровождение произведения, которое будет выделяться среди аналогов [1, с. 62]. При этом нельзя

забывать о гармонии с содержанием произведения, и тогда эта книга может стать для кого-то особенной и незабываемой. Оформлению книги для детей необходимо уделять особое внимание. Сейчас, когда практически любую книгу можно получить в свободном доступе в цифровом варианте, печатная книга занимает особую позицию.

Техники создания данного проекта книги – киригами и поп-ап [2, с. 14; 3]. Как правило в их основе лежит художественное конструирование. Рассматривая человека в единстве с окружающей средой, следует отметить, что его духовная жизнь неразрывно связана с природой и с «миром вещей», который он сам для себя создает. Предметная среда в современных условиях оказывает большое влияние на формирование эстетического восприятия, художественно-оценочного сознания и мировоззрение человека в целом, особенно у детей [4, с. 57]. Графический дизайнер должен стремиться своей работой подарить в данном случае детям нечто новое и увлекательное, ведь художественное конструирование, являясь одним из видов художественного творчества, развивает художественный вкус, способность находить средства для организации художественной среды, разрабатывать изделий более качественных, новых красивых удобных конструкций.

В XX веке теоретики и практики дизайна неоднократно обращались к теме объемного моделирования и формообразования бумаги, бумажной пластике. Являясь перспективной техникой для моделирования различных изделий, она влияет на развитие проектной культуры. В этой области отражается вековой опыт, и, тем не менее, формотворческий потенциал бумагопластики не исчерпан. Различные виды техники работы с картоном используются в аппликации, в рельефах, объемных и глубинно-пространственных композициях.

Самая старая из сохранившихся в мире книг с элементами вставной механики — астрологический манускрипт на латыни, датируемый 1306 годом. Но до определенного времени «механические» книжки были диковинами. Лишь во второй половине XIX века немецкий художник и издатель Лотар Меггендорфер поставил производство книг-раскладушек на поток, создав новое направление книгоиздания. Огромную популярность имели созданные им книжки-картинки для детей с раскладывающимися или подвижными иллюстрациями – первая такая книга под названием «Живые картинки» (*Lebende Bilder*) вышла в свет в 1879 году. Механизм раскладывающихся подвижных картинок был столь совершенен, что эти его работы являются образцовыми в этой области книжного искусства вплоть до наших дней.

На предварительном этапе работы было проанализировано большое количество аналогов. Исследование их достоинств и недостатков – важная часть аналитической работы.

Главные достоинства выбранных аналогов:

- яркость иллюстраций, цветовая гамма соответствует описываемому сюжету;

- необычность заголовков, изящество и аккуратность подачи произведения. Очень интересно смотрится эффект переливающегося золота на заголовке;

- простота восприятия, целостность обложки. Заголовок выигрышно выделяется на светлом фоне и хорошо запоминается;

- красочность и детская манера подачи иллюстраций произведения.

Что касается иллюстраций отечественных художников, то они сочетают как отличное цветовое решение, так и хорошо выстроенную композиционно сюжетную линию. Все смотрится очень изысканно, воспринимается легко, не перегружая мозг лишней информацией, что для детской книги немаловажно. Эта подача произведения В.Ф. Одоевского лучшая, так как именно в ней сочетаются и плавные переходы цветовой палитры, подача текстовой информации подкрепляется иллюстрациями и не противоречат. Иллюстрации выглядит как быстрый набросок, воплощают нестандартный подход к созданию персонажей, он и размещены так, чтобы чувствовался ритм и движение на протяжении всего прочтения книги.

К недостаткам аналогов можно отнести:

- приглушенность цветовой гаммы, хотя в целом обложка смотрится очень хорошо, воспринимается монохромно и тем не менее запоминается. Недостатки такого стиля исполнения, пожалуй, излишняя механистичность, отсутствие эмоциональности и душевности в этих механических деталях, да и в самом мальчике тоже. Он воспринимается как часть всей этой системы механизмов, как рабочий с завода;

- отсутствие оригинальности, поэтому большинство из них очень быстро потеряются на книжном прилавке. Но при этом есть и несомненные преимущества.

Поп-ап книги – это объемные книги, на развороте страниц которых появляется объемное изображение. Их производят из плотного мелованного картона с нанесением офсетной, шелко-трафаретной или УФ-печати, элементы, составляющие 3D-рисунок, изготавливаются с применением качественной высечки и последующей ручной склейки со страницами книг. Основными недостатками таких конструкций является раскрытие объема только при 90^0, необходимость постоянно поддерживать открытые страницы, хотя некоторые элементы вырезаются и остаются раскрытыми при любом угле положения страниц. Еще одним недочетом стоит отметить излишнюю простоту конструкций, но есть очевидный плюс во внешнем виде таких конструкций — они декоративны и изящны при всей своей простоте. Однако есть возможность использовать лишь отдельные элементы для декора основных сюжетных линий, но ни в коем случае не делать их главными.

Перед созданием окончательного варианта макета книги, необходимо смоделировать основные сцены, вырезав их из обычного ватмана плотностью 200 г/м^2. Основных сцен сюжетной линии 7.

1. Основной вид городка, который мальчик, наш главный герой, видит впервые. Эта сцена будет показана в виде объемного городка, вырезанного последовательно с многоплановыми видами, причем обыгрываться там будет момент появления солнца, сменяющегося луной на небосводе, пока играет музыка.

2. Сцена входа в городок, когда мальчик первый раз видит колокольчика, и золотые своды входа в городок, удивляясь тому как они пройдут под низкими сводами.

3. Сцена встречи мальчика с колокольчиками, жителями музыкального городка.

4. Сцена встречи мальчика с молоточками.

5. Сцена встречи с валиком.

6. Сцена встречи с пружинкой.

7. Заключительная сцена – вид из окна на ночное небо, мальчик понимает, что все это ему приснилось и осознает всю суть и принцип работы музыкальной шкатулки.

Принципиально важным при работе остается грамотное создание конструкции и логичность ее применения по сюжету книги. Одной из основных задач являлось сделать такой подбор героев, чтобы ребенок мог лучше понять сказку, мог потрогать конструкцию, заинтересоваться идеей раскладывания и складывания бумажных архитектурных композиций.

Очень трудным был момент определения техники по цветовому решению всей книги в целом. Важно было определиться, в каком стиле делать объемное изображение, чтобы оно не потеряло своей эффективности, а наоборот подчеркнуло свою конструкцию в выгодном свете. Иллюстраций немного, но технически каждая очень трудоемка. Текст размещается на отдельных страницах, так как его объем не так уж и мал.

В качестве основной концепции графического оформления обложки выделены несколько главных направлений, — это близость к классическому стилю оформления и своеобразный конструктивный модернизм. Эти направления особенно близки по духу к сказочному произведению В. Ф. Одоевского, а главное, — должен получиться макет, достойный стоять рядом с классикой на одной полке и быть при этом современным и не скучным для юных читателей.

Основной цвет обложки — синий, поскольку он содержит в себе большую глубину, а золотые проблески смотрятся на нем очень эффектно. Позолота очень важна для применения в дизайне книги, так как по сюжету, задуманному автором, весь городок и его жители окружены золотом и сами наполнены золотыми элементами.

Форзац книги сделан по принципу нанесения разводов и капель масляной краски на бумагу. Поверх цветного колоритного фона нанесены

скрипичные ключи. Цветовая гамма на форзаце преимущественно теплых тонов, это сделано по той причине, что цвет золота обыгрывается здесь на протяжении всей детской сказки.

Форзац сделан по принципу подложки, не очень яркий, чтобы после открытия обложки, последующих страниц он не контрастировал, а лишь добавлял приятный акцент всей книге, постепенно вводил читателя в атмосферу сказки и мира объемных конструктивных фигур. К тому же он будет отпечатан при помощи перламутрового дизайнерского картона, что придаст ему дополнительный блеск.

На первом развороте книги после форзаца имеется складной кармашек, где помещен картонный образ главного героя книги — мальчик на ленточке, который будет «ходить» по книге в руках ребенка.

Книга имеет механизм музыкального завода, поэтому этот параметр был внесен в один из пунктов сравнения аналогов. Не все книги-раскладушки музыкальны, и тем более не все из них имеют ручной механизм завода. Это считается большим плюсом в разрабатываемом макете. Помимо красочности иллюстраций, они должны обладать надежностью конструкций. Ведь, если бумага недостаточно плотная, то какими бы красивыми иллюстрации ни были, они повредятся. Предложенные иллюстрации изготавливаются из плотного картона плотностью не менее 250-300 г/м^2. В аналогах открыток бумага не достигает плотности большей, чем 200 г/м^2. Но им это и не нужно, ведь обычно их не листают и не пересматривают день ото дня, как книгу. В книгах-раскладушках дела обстоят немного лучше, там используется плотный картон с хорошей вырубкой, за исключением бюджетных книг-панорамок с рыхлым картоном.

От угла раскрытия книги (на 180^0 либо на 90^0) зависит непосредственное восприятие книги, удобство при чтении. Книги с углом 90^0 неудобны в том плане, что открытые страницы приходится держать в руке, поскольку раскрыть книгу до конца не получится по ее техническим характеристикам. Намного удобнее полное раскрытие, макет книги будет раскрываться на 180^0, что не будет ограничивать потенциальных потребителей моего товара.

Во время печати книги нужно определиться с основными моментами — это плотность бумаги, на которой будет все отпечатано, её характеристики (матовая, глянцевая), будет ли она ламинироваться, либо будет лакироваться сплошным или выборочным уф-лаком. В качестве переплетного материала используется художественно оформленная бумажная обложка, ламинированная глянцевой полимерной пленкой. Толщина пленки составляет 32 микрона. Для оформления переплета 7БЦ используются методы офсетной и цифровой печати [5].

Так как книга помещается в упаковку, то внешне макет выглядит довольно объемным. Габариты шкатулки, естественно, несколько больше самой книги: высота составляет 10 см, ширина — 21 см, а длина — 24 см.

Список литературы

1. *Ли, В. Г.* Художественное оформление детской книги Л. Горалик «Агата возвращается домой» / В. Г. Ли, Н. В. Красновская, Н. В. Братякина // Проблемы современной науки. — 2016. — № 25. — С. 61-67.

2. *Столярова, Т. М.* Архитектурное оригами: 26 моделей в технике pop-up / Т. М. Столярова. — М.: АСТ-Пресс Книга, 2013. — 80 с.: ил.

3. Jagoda's Origamic Architecture. URL: http://homepage.eircom.net/~jagoda/ (дата обращения: 10.06.2018).

4. *Кулагина, И. Ю.* Возрастная психология: развитие человека от рождения до поздней зрелости: учебное пособие / И. Ю. Кулагина, В. Н. Колюцкий. — М.: Сфера, 2009. — 464 с.: ил.

5. *Куиперс, Т.* Оформление и хранение работ / Т. Куиперс = Tjeerd Kuipers // PAPERARCHITECTURE: creative with paper. URL: http://paperarchitecture.nl (дата обращения: 10.06.2018).

УДК

75.056:769.2(470+571:510)

У Цзыцзин
Сюйчжоу, Китай
Российский государственный
педагогический
университет
имени А. И. Герцена

Традиции русского и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детской книги второй половины XX – начала XXI века

В статье представлен анализ характерных национальных особенностей детских сказок китайского и русского искусства второй половины XX — начала XXI века. Раскрываются отличительные черты иллюстраций к детским сказкам, представленные в детских книгах. Речь идет о сходствах и различиях иллюстраций, отображения главных героев и событий, которые происходят в рамках той или иной сказки. Анализ традиций русского и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детской книги анализируется на примерах китайской сказки «Как юноша любимую искал», а также русских сказок — «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» и «Иван-царевич».

Ключевые слова: детские сказки, традиции, китайское искусство, русское искусство, иллюстрации к сказкам.

Wu Zijing
Saint-Petersburg, Russia
Russian state pedagogical
university of A. I. Herzen

Traditions of Russian and Chinese art in illustrations to the fairy tales of the children's book of the second half of the XX - beginning of the XXI century

The article presents an analysis of the characteristic national characteristics of children's fairy tales of Chinese and Russian art of the second half of the XX - beginning of the XXI century. The distinctive features of illustrations to children's fairy tales, presented in children's books, are revealed. It's about the similarities and differences of illustrations, the mapping of the main characters and events that occur within a particular fairy tale. Analysis of Russian and Chinese art traditions in the illustrations

to the tales of children's books is reviewed for «As the young man was looking for your favorite» Chinese tale examples, as well as Russian fairy tales – «Sister Alyonushka and brother Ivanushka2 and «Prince Ivan».

Keywords: children's fairy tales, traditions, Chinese art, Russian art, illustrations for fairy tales.

Детская сказка является одним из наиболее популярных жанров русского и китайского фольклора. За счет изображения народных реалий сказка так или иначе придает им человеческие черты и вместе с этим фиксирует и отражает их специфические особенности, отражает «образ мысли», традиции того или иного народа в самом широком понимании [2].

В рамках настоящего исследования мы хотим очертить круг рассматриваемых вопросов. Во-первых, будет рассмотрены национальные особенности русского и китайского искусства. Во-вторых, будут выделены общеизвестные стереотипы жизни русского и китайского народа, отражающиеся в детских сказках конца XX – начала XXI столетия. В-третьих, будут обозначены традиционные русские и китайские особенности.

Детская сказка — это выдуманная история о добре и зле, которая, преимущественно, имеет счастливый конец. Сказки разных народов отличаются своими национальными особенностями, в них отражается специфика национальных героев, быта, традиций. В соответствии с концепцией В. И. Курашова, сказка представляет собой отражение ментальности конкретного народа, в ней собраны все отличительные его особенности [1].

Детские народные сказки являются обязательным элементом воспитания ребенка, они максимально простым и доступным языком повествуют о жизни и учат принимать те или иные решения, выходить из сложных жизненных ситуаций. Сказка позволяет сформировать у ребенка правильное восприятие жизни и современной реальности. За счет чтения сказок развивается внутренний мир ребенка, транслируются определенные знания, которые в последствие учат ребенка справляться с рядом жизненных ситуаций. Помимо этого, детские сказки способствуют развитию творческого потенциала, фантазии, воображения, сочувствия маленького человека.

В детских сказках отражаются основы морали, культуры и традиций каждого отдельного народа. В них присутствуют национальные особенности, транслируется образ жизни народа. Сказки являются неисчерпаемым источником сведений о национальном характере, а их сила состоит в том, что они не только его раскрывают, но и создают. Но, несмотря на это, сказки разных народов мира имеют много общего между собой, что прежде всего обусловлено сходством культурно-исторических условий их жизни.

Несмотря на то, что сказочный жанр является предметом изучения многих ученых, отражение традиций русского и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детских книг по-прежнему остается слабо изученным. В рамках настоящего исследования нас интересуют, прежде всего, детские

сказки второй половины XX – начала XXI столетия, поскольку это связано с тем, что именно этот период является временем расцвета русского и китайского фольклора. Нашей ключевой целью является определение особенностей отражения традиций русского и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детской книги обозначенного периода, сравнение их сюжетов и национальной специфики.

В первую очередь, мы полагаем, что последующего изучения важно определить характерные признаки детских сказок. Во-первых, отличительным признаком сказки является то, что она имеет происхождение и распространение в устной форме. Во-вторых, особенность ее повествования состоит в рассказывающей стилистике, то есть в сказке представлены соответствующие обороты и обращения. В-третьих, любая сказка имеет выдуманный характер, отличается фантастичностью того, о чем идет речь. В-четвертых, изображение событий и героев в сказке отличается условностью, отсутствует любая конкретика, имеется лишь общее представление о персонажах, времени и месте, в котором происходит действие. В-пятых, в любой детской сказке так или иначе присутствует борьба добра и зла, и, как правило, добро всегда одерживает победу над злом. В-шестых, сказка отличается четким построением, в ней обязательно присутствуют элементы зачина, основная часть и концовка, разворот событий. При этом, все события развиваются в строгой последовательности. В-седьмых, детская сказка является воплощением народных представлений и идеалов. В-восьмых, при создании детской сказки используются традиционные художественные средства, воплощаются черты людей в образах животных или растений, испытания героев, повторы, преувеличения, сравнения, диалоги и тому подобные особенности.

В китайском искусстве понятие сказки имеет три разновидности — волшебная сказка (сянь хуа), сказка миф (гуши) и детская сказка (тунъхуа). В данном исследовании наибольший интерес для нас представляют конечно же детские сказки. Особенности традиций китайского искусства в иллюстрациях к сказкам мы хотим рассмотреть на примере китайской детской сказки под названием «Как юноша любимую искал».

Данная сказка является традиционной детской сказкой в китайском искусстве. В данной иллюстрации наглядным образом демонстрируется то, что похищение возлюбленной является наказанием за пренебрежение традицией выбирать в жены девушку только из своего рода. Заканчивается данное повествование тем, что главный герой отправился на поиски суженой и любой ценой был готов отнять ее у злодея-разлучника, вернуть в мир людей. Конечно же, окончанием данной сказки является счастливый конец и благополучное возвращение героя домой в качестве победителя с любимой невестой.

Отличительной особенностью китайских детских сказок и соответствующих иллюстраций является то, что главные герои представлены в ос-

новном персонажами — молодыми юношами и девушками, преимущественно из детских семей. В качестве помощников в китайских сказках выступают, прежде всего, монахи и мудрецы, которые не лишены признаков земной жизни, имеют семью и детей. Это особо ярко отражается в иллюстрациях к китайским детским сказкам.

Если сравнивать китайские иллюстрации к детским сказкам со сказками других народов, то следует отметить, что отличительной их чертой является отсутствие витиеватого описания красивой (царской) жизни, как это присутствует, к примеру, в тех же русских детских сказках и наглядно иллюстрируется в соответствующих изображениях.

Анализируя традиционные особенности иллюстраций к русским детским сказкам, предлагаем обратиться прежде всего к такой известной сказке, как «Сестрица Аленушка и братец Иванушка». История повествует, прежде всего, о том, как дети лишаются своих родителей, как на их долю выпадает ряд испытаний, через которые они проходят с честью и достоинством. Сказка дополнена традиционными иллюстрациями с ярко выраженным элементом русской национальной культуры.

Как мы можем заметить, в данной иллюстрации отображаются особенности традиционного русского народа, а именно — национальная одежда, природа, характерные особенности быта крестьян. В этой детской сказке особо ярко раскрывается семейная тематика, демонстрируются особенности доброго отношения героев к окружающему миру.

В другой русской детской сказке «Иван-царевич» главный персонаж является носителем моральных традиционных качеств. Он помогает многим животным, птицам, которые выражают ему за это особую благодарность.

Так, главный герой в этой детской сказке представлен в образе воплощения высших моральных качеств, смелости, честности и доброты. Он молод, красив и умен, силен. Эти качества отражаются в иллюстрациях к сказке, в качестве традиционных особенностях русского народа и культуры. Это, прежде всего, тип смелого и сильного богатыря.

Мы видим, что в данной иллюстрации раскрываются традиции русского национального костюма, представлена традиционная русская цветовая гамма как отражение культуры русского народа.

Таким образом, мы провели анализ традиций русского и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детской книги второй половины XX – начала XXI столетия. По результатам проведенного исследования было выяснено, что иллюстрации детских сказок данного периода имеют ряд отличительных национальных черт, он выполнены с учетом национальной стилистики русских и китайских художников, отличаются традиционной цветовой гаммой и особым наполнением (содержанием). В целом, резюмируя проведенный анализ можно сказать о том, что исследование традиций русского

и китайского искусства в иллюстрациях к сказкам детской книги рассматриваемого периода представляет особую актуальность и является весьма перспективным направлением исследования, поскольку позволяет проследить особенности жизни и быта двух народов. Это имеет высокую практическую ценность для развития китайской и русской национальной традиционной культуры.

Список литературы

1. *Курашов, В. И.* Философские смыслы и русская ментальность в русской волшебной сказке / В. И. Курашов // Журнал практического психолога. — 2000. — № 10–11.

2. *Чэнь, Л.* Отражение национальных стереотипов в русских народных сказках о животных (на фоне китайских стереотипов) / Л. Чэнь // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — Новосибирск: СибАК, 2016. — № 4 (59). — С. 73-77.

УДК 75.056Blake
О. Н. Филиппова
Москва, Россия
Детская художественная школа №9

Иллюстрации к поэме Дж. Мильтона: «Потерянный Рай» как одно из ключевых произведений У. Блейка–художника (1757-1827 гг.)

В данной статье рассматривается творчество У. Блейка (1758-1827 гг.), а именно одно из ключевых его произведений — это иллюстрации к поэме Дж. Мильтона: «Потерянный Рай» (1807). Уникальные персонажи Дж. Мильтона всегда привлекали внимание У. Блейка. Представление о «Потерянном Рае» ассоциировалось у У. Блейка с ветхозаветными библейскими образами. Однако это не помешало ему почувствовать свободолюбивую окраску поэмы.

Ключевые слова: творчество У. Блейка, поэт и художник, книжная иллюстрация, гравирование, иллюминированная печать, темперы и акварели.

Olga N. Filippova
Moscow, Russia
Children's art school №9

Illustrations to the poem of John.Milton: "The lost Paradise", as one of the key works of W.Blake-the artist (1757-1827).

This article discusses the work of W.Blake (1758-1827), namely one of his key works – an illustration of the poem by J.Milton: "The Lost Paradise" (1807). Unique characters J.Milton has always attracted the attention of W.Blake. The idea of "lost Paradise" was associated with W.Blake's old Testament biblical images. However, this did not prevent him to feel the freedom-loving color of the poem.

Keywords: creative work of W. Blake, the poet and the artist, series of illustrations for the poem, engraving, illuminated printing, tempera and watercolors.

Уильям Блейк родился в Лондоне 28 ноября 1757 г. в семье мелкого торговца, обремененного большой семьей. То, как сложилось его детство и юность, во многом определило его дальнейший творческий путь. Уильям никогда не посещал обычной школы. Говорят, что он с детства настолько ненавидел ограничения и правила, что отец не решился его туда послать. Отсутствие систематического образования, естественно, потом давало себя чувствовать. У. Блейк никогда механически не следовал общепринятым мнениям. Он всегда отличался самостоятельностью, определенностью, более того — категоричностью в своих взглядах, оценках и вкусах, почти не менявшихся до конца жизни. Нетерпимость ко всякого рода принуждению — дисциплине — имела и свою обратную сторону, она, несомненно, пагубно сказалась на его больших, так называемых «пророческих» поэмах, лишенных строгой логики построения и четкой последовательности [6, с. 11]. Но, эту нетерпимость никак нельзя рассматривать, как отсутствие работоспособности, прилежания и выдержки, порукой тому его длительные годы учения у гравера Безайра, да и вся его на редкость трудовая жизнь.

Писать стихи и рисовать У. Блейк начал с детства. Родители, видя способности Уильяма, десяти лет отдали его учиться в рисовальную школу к Генри Парсу, где он копировал гипсовые слепки с антиков. А в четырнадцать лет мальчика определили в обучение к граверу — за пятьдесят гиней на семь лет. Плата за место в мастерской у какого-нибудь известного художника была не по скромным средствам семьи. Нужно было овладеть ремеслом, которое могло бы дать самостоятельный и верный заработок. При отсутствии тогда механических способов репродукции резцовая гравюра на меди широко применялась в издательском деле для воспроизведения картин и иллюстраций книг.

Кропотливая работа гравера пришлась У. Блейку по душе и потому его не тяготила. «Гравирование — это вечный труд», — писал он позднее. — «Я поочередно проклинаю и благословляю гравирование, потому что оно берет так много времени и так трудоемко, но зато способно дать такую красоту и совершенство» [6, с. 12].

Учитель У. Блейка — почтенный, скучный и честный мастер Джеймс Бэзайр работал в резцовой, сухой и тяжеловесной технике, выполняя, главным образом, заказы Археологического и Антикварного обществ. У. Блейка привлекали в Дж. Бэзайре именно строгость и серьезность, четкая определенность контуров, но ему пришлось много работать над собой в дальнейшем, чтобы освободиться от этой тяжеловесной, в значительной мере механической манеры. В мастерской Дж. Бэзайра ученики должны были подготавливать рисунки и делать фактически всю черновую работу по гравюрам, которые затем слегка проходились рукой мастера и подписывались им. У. Блейку были поручены зарисовки скульптурных памятников Вестминстерского аббатства и других лондонских церквей для издания средневековых надгробных монументов. За этой работой он провел целые годы и на всю

жизнь полюбил готику. У. Блейк один из первых почувствовал великую эстетическую ценность средневекового искусства, его подлинно народные и национальные традиции. «Готическая форма — это живая форма», — говорит он позднее, защищая «темное средневековье» в полемике с Дж. Рейнольдсом, пренебрежительно отзывавшимся о А. Дюрере: «Все века равны...» [6, с. 12].

Но, У. Блейк испытывал величайшее преклонение и любовь и к мастерам Высокого Возрождения. Правда, при отсутствии тогда публичных музеев, они стали ему известны, главным образом, по воспроизведениям в гравюре. Именно через гравюру он воспринимал и Микеланджело, и Рафаэля, ценя в них, в первую очередь, величие замысла и композиции, пластичность формы и красоту линии. Ценность колористических и светотеневых решений более поздних художников, как например П. Рубенса и Рембрандта, осталась для У. Блейка непонятной, — может быть потому, что он не имел возможности видеть лучшие их вещи в подлинниках. Позднее, в «Описательном каталоге» к своей выставке 1809 года, он решительно отвергает все наследие барочной живописи.

Критерием истинного искусства для У. Блейка всегда были мастерство линии и чеканность формы, и всю жизнь он боролся за этот принцип. Окончив учение у Дж. Бэзайра, У. Блейк некоторое время посещает классы Академии художеств, но его пребывание в этом заведении было недолгим — нового студента за что-то невзлюбил президент академии, Джошуа Рейнольдс (1723-1792 гг.). Неудачный опыт учебы в Академии У. Блейк воспринял, как знак того, что ему пора приниматься за самостоятельную работу. Зарабатывать на жизнь гравюрами по собственным рисункам у него не получилось, и он стал делать книжные гравюры по рисункам других художников. В 1782 г. У. Блейк издал тиражом 20 экземпляров свою первую книгу — «Поэтические наброски» [1, с. 3]. Эту книгу составили, как говорил сам поэт, «плоды неискушенной юности», стихи, написанные им с одиннадцати до девятнадцати лет. Примерно в это же время он, вместе со своим товарищем по мастерской Дж. Бэзайра, Дж. Паркером, открыл «свое дело», решив зарабатывать деньги изготовлением гравюр [1, с. 4]. Но, молодые граверы не обладали необходимой практической сметкой, их мастерская вскоре прогорела. Это, как ни странно, почти не опечалило У. Блейка.

Гораздо более сильным ударом для него стала смерть его младшего брата Роберта, жившего вместе с ним и его женой Кэтрин, и отчасти заменившего им сына. Он умер в 1787 г. от чахотки, когда ему было всего девятнадцать лет. После смерти Роберта художника посетило видение: он говорил, что увидел, как душа брата возносится к небесам — радостная и сияющая. Образ Роберта не оставлял У. Блейка и позже — он утверждал, что покойный брат явился ему во сне, чтобы помочь разрешить задачу, над которой тогда он бился: как изыскать возможность печатать свои стихи и иллюстрации к ним с одной гравировальной пластины. У. Блейк полагал, что такой

способ печати должен был «сплавить» слово и изображение в единый образ [1, с. 4]. Кроме того, разрешив эту задачу, он обрел бы независимость от издателей и смог бы сам печатать свои произведения в необходимом ему количестве и в том виде, в каком он хотел видеть их.

Свою новую технику, изобретенную при помощи покойного Роберта, мастер назвал «иллюминированной печатью» [1, с. 4]. Если не считать трех небольших экспериментальных буклетов, первой книгой, изданной с использованием этой техники, стал сборник стихов: «Песни Невинности» (работа над ним была завершена в 1789 г.) [1, с. 4]. В 1794 г. увидели свет: «Песни Олега» [1, с. 4]. Впоследствии У. Блейк никогда не публиковал их отдельно, но только под одной обложкой с первым сборником и под общим названием — «Песни Невинности и Опыта» [1, с. 4]. Между этими двумя стихотворными циклами У. Блейк написал поэму в белых стихах и прозе: «Брак Неба и Ада», вышедшую в виде «иллюминированной книги» в 1793 г. [1, с. 4].

Ни одна из книг У. Блейка не пользовалась коммерческим успехом. Их попросту никто не замечал. Просвет в жизни художника, едва сводившего концы с концами, наметился лишь в 1795 г., когда Дж. Флаксмен (товарищ У. Блейка по Королевской Академии) познакомил его с чиновником Т. Баттсом. Он оценил талант, прозябающего в безвестности мастера, и, будучи человеком добросердечным, стал оказывать ему поддержку, покупая все его работы за весьма неплохие деньги. Другое знакомство, устроенное Д. Флаксменом, — с У. Хейли, посредственным, но обеспеченным поэтом, — оказалось менее удачным. Правда, он пригласил У. Блейка поработать в его поместье, и мастер прожил там с 1800 по 1803 год.

Теперь он трудился над новым произведением – эпической поэмой «Мильтон» (1804-1809 гг.) [1, с.5]. Он населяет иллюстрированную поэму, созданную собственным воображением, являвшимися ему в его странных снах гневными титанами и богами; он пророчит грядущие очищающие потрясения общества. Между тем, уникальные персонажи самого Дж. Мильтона всегда привлекали внимание У. Блейка. Представление о «Потерянном Рае» ассоциировалось у У. Блейка с ветхозаветными библейскими образами [4, с. 96]. Однако, это не помешало ему почувствовать свободолюбивую окраску поэмы.

Серия темперных и акварельных иллюстраций к поэме открывается: «Сатаной, призывающим свои легионы к восстанию» [7, с. 130]. В центре — атлетическая, стройная фигура Сатаны, двумя поднятыми руками как бы взывающего, поднимающего к восстанию своих закованных товарищей, скорчившихся или поверженных на землю у его ног. Сатана — это воплощение молодости и силы — стоит в легком контрапосте, длинные, мускулистые ноги легко несут мощный торс с широкой грудной клеткой и небольшой узкой головой на длинной, «башнеобразной» шее [7, с. 130]. Пламевидные желтые кудри обрамляют безбородое, с правильными крупными чертами

лицо, на котором лежит печать обреченной, но не безвольной меланхолии. Около него к скале прислонен овальный щит и копье. Внизу, за ним и по сторонам — его поднимающиеся приверженцы, большей частью в излюбленных У. Блейком напряженных, скрученных позах — различных в разных вариантах картины (У. Блейк выполнил две серии иллюстраций к «Потерянному Раю», более ранняя — 1807 г. — сейчас в Калифорнии, другая 1808-1809 гг. — в Бостоне).

Ржаво-черные тучи сгущаются в углах, бледно-красные языки пламени лижут скалы и вспыхивают вокруг обнаженных скорченных тел. Но, в целом, акварель напоминает размывку бистром или сепией. В композиции явны воспоминания о «Страшном Суде» Микеланджело в Сикстинской капелле [7, с. 131]. Отвернувшийся, сидящий спиной к зрителю ангел напоминает торс Тезея с фронтона Парфенона, но, вероятнее, в нем сказываются реминисценции одной из иллюстраций Дж. Флаксмана к «Одиссее» (лист 33) или одной из фигур с фрески Микеланджело: «Сотворение Солнца и Луны», также в Сикстинской капелле [7, с.131]. Совершенно неожиданны аналогии, возникающие в связи со 2-м листом, где «Сатана приходит к вратам Ада» [7, с. 131]. Сатана, потрясая в поднятых руках щитом и копьем, подбегает к решетке адских врат, которые защищает пылающим острием сквозящий, как прозрачный горный хрусталь, призрак Смерти. В центре между ними — Грех — до пояса прекрасная женщина, со змеями вместо ног. Она — привратница Ада, ее длинные волосы стоят пламенем; адские псы оскалили свои пасти.

Фигура Греха, кончающаяся вместо ног змеиными петлями, отчасти навеяна Сциллой Дж. Флаксмана (лист 20 его иллюстраций к «Одиссее») [7, с. 131]. Но, любопытно, что самую близкую аналогию всей композиции этого листа можно найти в карикатуре Дж. Гилрея под названием «Грех, Смерть и Дъявол» от 9 июня 1792 г. (воспроизведена в книге Е.А. Некрасовой: «Очерки по истории английской карикатуры XVIII — нач. XIX в.» Л., 1935) [7, с. 131]. В других листах Сатана менее воинственен и отступает на второй план, уступая место глубоко гуманистическим мотивам, прославляющим Человека. В этом У. Блейк следует также традиции Дж. Мильтона. Для обоих Адам и Ева — это символы высоко гуманистического порядка, идеальные образы человека, как венца творения.

Особенно своеобразно У. Блейк трактует «Сотворение Евы» [7, с. 131]. Один из исследователей сравнивает композицию У. Блейка с Микеланджело и Рафаэлем: у первого Ева с пышными формами, как бы льнет к своему создателю; у Рафаэля Ева — это прелестная нимфа, почти кокетливо смотрит на Адама. Обе поняты чисто физически. Ева у У. Блейка — это наполовину еще дух, как во сне вступает в первозданный мир; радужный туман его утра сливается с серыми тенями первобытного хаоса. На земле, на большом чудесном листе — подстилке с зазубренными краями — лежит в глубоком сне первый человек — Адам. Над ним справа стоит Творец, полный спокойной

силы. Протянутой вперед рукой он как бы вызывает в бытие Еву. Послушная ему, она парит — «прекрасный призрак, готовый стать плотью» [7, с. 132].

Тонкий, просвечивающий сквозь туман полумесяц венчает торжественную группу. Глубокий сон Адама, редко поставленные фигуры на фоне бледно освещенного неба и низкого горизонта, с деревьями, купающимися во мгле, — все это создает ощущение чистоты, воздушности, широкого пространства и огромного покоя. Ближайшие аналогии к этой темпере можно видеть только в лучших вещах великого китайского искусства, а соответствие благородной простоте и искренности фигур он находит лишь у Джотто и Фра Анжелико.

Но, уже если обращаться к аналогиям, то, пожалуй, темперы и акварели У. Блейка на библейские темы имеют в мировом искусстве только одну сколько-нибудь близкую по времени аналогию. Это библейские эскизы А. А. Иванова (1806-1858 гг.), хотя, конечно, абсолютно исключено какое бы то ни было реальное соприкосновение обоих мастеров в действительной жизни. При всей глубочайшей разнице подхода к жизни и к искусству обоих художников объединяет та страстная тоска по внутренней правде, та предельная искренность, с которой они переживают, как личную драму далекие события древнееврейских книг, та глубокая взволнованность и трепетность чувства, которая исключает внешнюю суетливость, аффектацию поз, громоздкость ненужного стаффажа. Содержание образов возводится ими до каких-то общечеловеческих высот. Но, это и не холодная абстракция, ищущая отвлеченно прекрасных линий и форм.

Может быть, решающую роль тут играет цвет, который не связан с локальной окраской предмета, а имеет свою особую, почти магическую функцию, эмоционально окрашивающую все восприятие картины в целом. Простота и обычно немногофигурность композиций делают особенно красноречивыми замедленные, но бесконечно значительные скупые жесты. Чтобы не мешать восприятию этих образов человека, чтобы все внимание сконцентрировать в нем, природа и убранство убираются на второй план, передаются ровно настолько, чтобы двумя-тремя намеками уяснить место и действие Человека. Оттого так неглубоко пространство большинства картин У. Блейка, так немногословны всегда строго необходимые детали.

Иногда эти детали были неизбежны, как в темпере, где «Рафаил предостерегает Адама и Еву» [7, с. 133]. Рафаил указывает на запретное Древо Познания добра и зла, на всех этих очаровательных по какой-то детской невинности и наивности львов, лежащих рядом с ягнятами, лебедей, слонов, лишь немногим превышающих гордых павлинов, расположившихся в холмистой райской долине, центром которой является причудливое Древо. На поникших, почти лишенных листьев ветвях его висят крупные плоды, в вокруг толстого покрытого шипами и крючками ствола обвился чешуйчатый Змей.

Все это мы видим, как бы в пролет арки террасы, образованной переплетенными чудесными растениями и цветами. Слева сидит дружная пара прародителей, внимающих пламенному убеждению небесного духа. Весь его величавый, но лирически взволнованный образ как бы соткан из раскаленного добела пламени. Огромные сложенные крылья, нижние перья которых свешиваются почти до земли, сливаются своими длинными, острыми верхушками над его головой в один огненный язык. Обе руки предостерегающе подняты, взгляд пронзительных черных глаз обращен с тревогой на Адама, белокурые волосы рассыпались по плечам. Вся его большая фигура, как будто бы должна казаться грузной, но едва приподнятое левое колено и упругие извивы длинных перьев, сливающихся с блистающей одеждой, создают впечатление невесомости, ожидание мгновенного взлета, как у скрученной на время пружины, всегда готовой развернуться. Адам и Ева слушают его речь внимательно, но не приниженно, как приказание, а как равные равного, свободно и непринужденно. Такая концепция У. Блейка вполне соответствует Дж. Мильтону.

Мы воспроизводим другой вариант этой же темы — из Бостонского музея, — где Рафаил менее удачен, а в центре стоит Ева с гроздью винограда в одной руке и чашей — в другой. Адам и Ева у Дж. Мильтона — это существа, стремящиеся к знанию. Ева — это не слабая и глупая женщина, а достойная подруга Адама, воплощающая тягу к познанию всего человечества. Змей убеждает ее, что знание есть благо, и искушает возможностью достигнуть через него мудрости. Ева решается рискнуть ради нее своим вечным блаженством.

Одно из самых эмоционально окрашенных созданий У. Блейка — это «Искушение и грехопадение Евы» [7, с. 134]. Под отягощенным плодами Древом Познания — юношески прелестная фигурка Евы. Длинный Змей, обвившийся вокруг ее стана, кладет ей в рот грушевидный плод. Она тянется к нему, поддерживая рукой длинную щучью голову Змея, в пасти которого лежит запретный плод. По ту сторону Древа, обращенный к ней спиной, ничего еще не подозревающий Адам в удивлении поднял руки, созерцая «знаки гнева» природы: грозовое небо расколото зигзагами молний [7, с. 134]. Тени туч пятнами ложатся на дальние холмы и рощи. Древо ощетинилось острыми колючками.

Искупить падшее человечество предлагает Христос. В иллюстрации У. Блейка удивительно его мастерство в передаче жеста, красноречивого даже без поддержки мимикой лица. Основа конструкции этого листа — это вогнутая вниз арка открытых небес. Под окаймляющими их облаками скользит Сатана, с черными крыльями, «касающимися стены Небес» [7, с. 134]. Символический жест протянутых к Отцу рук Сына, обращенного к зрителю спиной, трогателен экстазом самопожертвования; низко склоненная голова Отца и любящие объятия его старческих рук передают горечь и страдания

Отца в принятии жертвы. Нисходящий полет ангелов, с обеих сторон бросающих к ногам Сына золотые венцы, в своей динамичности несет функцию, уясняющую, и подчеркивающую центральную группу, и ее крестообразную композицию. Поза Отца в основном напоминает один из персонажей, встречающийся в «Книге Ахании», выполненной одиннадцатью годами ранее [7, с. 134].

Таким образом, как художник был почти самоучкой. И хотя он восхищался классикой, у него самого в рисунке всегда оставалась некоторая примитивность, угловатость. И все же порой образы У. Блейка — это, например, его «Сатана, призывающий к восстанию падших ангелов» из акварелей к мильтоновскому «Потерянному Раю» (1807; Лондон, музей Виктории и Альберта) — внушительны в своей гордой мятежности [2, с. 131]. Творчество У. Блейка с его отвлеченным бунтарством можно рассматривать, как раннюю стадию романтизма и как предвосхищение символизма.

Список литературы

1. Блейк // Художественная галерея. — М.: De Agostini, 2006. — Вып. 99. — 31 с.: ил.

2. Всеобщая история искусств: в 6 т. / ред. коллегия: Б. В. Веймарн [и др.]. — М.: Искусство, 1964. — Т. 5: Искусство 19 века. — 747 с.: ил.

3. Елистратова, А. А. Уильям Блейк / А. А. Елистратова. — М.: Знание, 1957. — 32 с.: ил.

4. Жерновникова, О. В. Творчество Вильяма Блейка-художника / О. В. Жерновникова // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена: аспирантские тетради. — 2008. — № 28 (63), ч. 1: Общественные и гуманитарные науки. — С. 92-100.

5. Мелик-Пашаев, А. А. Земное и неземное: к 250-летию Уильяма Блейка / А. А. Мелик-Пашаев // Искусство в школе. — 2007. — №6. — С. 7-9.

6. Некрасова, Е. А. Уильям Блейк. 1757-1827 / Е. А. Некрасова. — М.: Искусство, 1960. — 72 с.: ил.

7. Некрасова, Е. А. Творчество Уильяма Блейка / Е. А. Некрасова. — М.: Изд-во Московского университета, 1962. — 182 с.: ил.

8. Севастьянов, А. Н. Шедевры европейской иллюстрации / А. Н. Севастьянов. — М.: ТЕРРА, 1997. — 424 с.: ил.

9. Хан-Магомедова, В. Художник, философ, поэт: выставка работ У. Блейка в ГМИИ им. А. С. Пушкина / В. Хан-Магомедова // Искусство. — 2012. — №3 (475). — С. 9-11.

УДК 745.522.2:7.071.1Piper
А. А. Голубева
Москва, Россия
Московская художественно-промышленная академия
им. С. Г. Строганова

Джон Пайпер. От «архитектурной» графики к «архитектурному» текстилю

Энтузиазм послевоенной эпохи сформировал новые направления в искусстве Британии. Творческие эксперименты художников 50-х и 60-х годов нашли свое отражение в текстильном дизайне. Джон Пайпер один из наиболее ярких представителей той эпохи. В своей работе над текстильными рисунками и гобеленами он использует стилистические поиски, которые ранее нашли воплощение в его графических работах.
Ключевые слова: текстильный дизайн, архитектурные мотивы, Джон Пайпер.

Anna A. Golubeva
Moscow, Russia
Saint-Petersburg state art-industrial academy
of S. G. Stroganov

John Piper. From "architectural" graphics to "architectural" textiles

The enthusiasm of the post-war era formed new trends in the art of Britain. The creative experiments of artists of the 50's and 60's were reflected in textile design. John Piper is one of the most prominent representatives of that era. In his work on textile drawings and tapestries, he uses stylistic searches, which were previously embodied in his graphic works.
Keywords: textile design, architectural motifs, John Piper.

Вторая мировая война повлияла на смену эстетических ориентиров не только в изобразительном искусстве, но и литературе, музыке, архитектуре и многих других областях культуры Великобритании. Музыка Битлз и Бенджамина Баттона, выдающегося британского композитора и дирижера, балетные постановки Фредерика Аштона и спектакли Гарольда Пинтера в театре демонстрировали эстетику модернизма пронизывающую британскую культуру и искусство. Если в предвоенный период основные стилистические

поиски происходили в рамках абстрактного искусства, то в 50-е и 60- е годы сформировался свой особый образный язык.

Из плеяды выдающихся деятелей послевоенной эпохи выделяется художник Джон Пайпер, работавший в разных видах искусства: станковой живописи, графики, текстильном дизайне, витраже, книжной графике, создававший станковые гобелены для интерьеров соборов. Творчество этого автора подчас кажется парадоксальным, ему удалось соединить опыт формальных поисков с традицией английского романтизма. В 30- е годы кумирами художника были Пикассо, в работах этого периода прочитывается влияние Жана Арпа и Жоржа Брака. Именно под впечатлением от работ французских художников он создает натюрморты и пейзажи в технике коллажа с использованием бумаги с напечатанным рисунком, которые дополняет графикой тушью [1]. Пайпера привлекает стилистика кубизма, позволяющая в пейзаже трансформировать, упрощать и комбинировать формы, передавая своеобразное расслоение больших пространств и объемов на простые элементы на плоскости. Именно смешанная техника коллажа с использованием красок и бумажных фрагментов формирует особый композиционный подход художника к трактовке пейзажа, и, в особенности, пейзажа с архитектурными сооружениями. Во многих работах этого периода преобладают серые и синие, голубые цвета, это отражает не только реальные оттенки и цвета морских прибрежных пейзажей, но и передает ощущения погружения в реальную воздушную среду. Художник много путешествует в это время по Ирландии, Уэльсу, посещает Кент и Сассекс. Его работы не результат творчества в стенах мастерской, он создает свои коллажи на пленэре, отправляясь на морской берег с красками, тушью и стопкой бумаг разного цвета. Для него важным становится непосредственное спонтанное творчество, погружение в природное пространство. Пайпер пишет, что абстрактному искусству всегда будет что-то не хватать для мощного полновесного звучания. Именно поэтому в его пейзажах сквозь, на первый взгляд, абстрактную композицию проступают детали и элементы, несущие на себе отзвуки реальных предметов: лодок, маяков, сетей на берегу, домов и т. д.

В мае 1938 года Джон Пайпер выставляет на выставке в лондонской галерее серию коллажных пейзажей. Его работы привлекли внимание архитекторов и дизайнеров интерьеров. Выбранная им стилистика работ оказалась органичной современным интерьерам и художнику заказывают роспись «Черная земля» в апартаменты, построенные в модернистском стиле. Это открывает новое направление для Пайпера, а именно — создание монументальных работ для интерьеров.

Именно обращение художника к тематике английских пейзажей, и, в особенности, архитектурных пейзажей повлияло на его творчество во время Второй мировой войны. В 1939 сэр Кеннет Кларк организовывает «Комитет военных художников» WAAC (War Artists' Advisory Committee). Будучи

директором Национальной галереи в Лондоне, известным историком искусства и общественным деятелем он был крайне озабочен судьбой исторических и культурных ценностей во время военных действий. Угроза массированных бомбардировок заставляла деятелей культуры и политиков искать способы сохранения не только художественных коллекций, но и архитектурных памятников. Коллекции Национальной галереи было решено переправить в Канаду, но опасность нападения подводных лодок остановила этот проект. Премьер-министр Великобритании У. Черчилль наложил вето на это решение, произнеся фразу «Пусть они будут спрятаны в шахтах или подвалах, но ни одна картина не покинет Британию» [2].

Джона Пайпера как и многих других британских художников приглашают в WAAC для сотрудничества, в первую очередь, как авторов готовых запечатлеть исторические памятники и архитектурные сооружения, которые являются бесценным культурным наследием Великобритании. Значимость культурной традиции страны, выраженной через архитектуру соборов и усадеб приобретает в эти годы особое звучание. Пейзажи военного периода приобретают особое цветовое и графическое решение. Архитектурные сооружения становятся основными темами, а само пространство уплощается, колористическое решение так же претерпевает изменение — синие и голубые цвета сменяются коричневыми, черными, темно-зелеными оттенками. Цвета каменных и кирпичных кладок становятся основой для цветовых сочетаний. Меняется и техники, которые использует автор, вместо коллажей предпочтение отдается масляным краскам, а в быстрых набросках и этюдах — гуаши и акварели. Это особые пейзажи, через мрачные, полные подчас драматизма изображения открытых пространств и архитектурных сооружений, проступает тема осознания ценности утраченных архитектурных исторических сооружений.

Основная работа в WAAC приводит к тому, что Пайпер оказывается в местах недавних авиаударов почти сразу, как они происходили. Разрушенные города и руины старинных соборов потрясают художника. Так он приезжает в Ковентри в ноябре 1940 года после сильнейшей бомбардировки города немецкой авиацией. В историю Второй мировой войны авианалеты на этот город вошли страшной страницей. Исторический центр города стал легкой мишенью, так как главный готический собор имел шпиль третий по высоте в Великобритании. Подсвеченный осветительными ракетами собор Св. Михаила был абсолютно беззащитен. Значительная высота шпиля оказалась роковой. Здание было разрушено почти полностью, сохранилась лишь небольшая часть стены. Настоятель собора увидев последствия бомбардировки написал на стене надпись: «Господь, прости нас».

Быстрые этюды и наброски, созданные художником в Ковентри, а в последствии в Бате, Бристоле и других пострадавших городах стали материалом для создания живописных работ. В этих картинах более сложное цветовое решение, автор создавал их спустя некоторое время после посещения,

и острота реального момента не так влияла на его колористическое решение. Цветовые плоскости почти полностью нивелируют фон, художнику не важно явно ли прочитывается в пейзаже горизонт, небо, поверхность земли. Для него основной темой становится «тихая» и трагическая жизни и смерть зданий и соборов. Возможно поэтому в его работах практически никогда нет людей, пейзажи пустынны, трудно понять какое время суток изображено на полотне. Совместно с Генри Муром и Грэхемом Сазерлендом, Пайпер проводит выставку в Лидсе в 1941 году. Она имела большой успех у зрителей. Традиционный английский пейзаж, получивший развитие в эпоху романтизма получил признание в совершенно иной исторической ситуации.

Другим, не менее важным направлением в пейзажной живописи Д. Пайпера стало создание тематических серии работ, заказанных владельцами исторических усадеб, таких как Реншо Холл в Дербишире для сэра Осберта Ситвелла и Кнол Хаус в Кенте для Эдварда Сэквилла-Уэста [3]. Эти пейзажи не воспринимаются так трагично как работы военной серии, они сложнее и разнообразнее по цветовым решениям и графическим приемам. Основная мысль, пронизывающая все пейзажи — это желание сохранить уникальные исторические постройки во всей их выразительной самобытности. Изменение условий жизни в послевоенный период приводило к тому, что усадьбы и коттеджи перестраивались, изменялось их назначение, внешний вид, даже цвет фасадов. Пайпер, страстно влюбленный в английскую архитектуру стремился сохранить архитектурное наследие через свои пейзажи.

Продолжением «архитектурной» темы в творчестве художника стало представление на выставках рисунков для текстиля, созданных на основе архитектурных мотивов. Первая выставка прошла в 1941 году и называлась она «Дизайн для текстиля двенадцати художников». На выставке была представлена живопись художника, и первый дизайн для печати на текстиле был сделан в 1944 году. Этот рисунок был помещен на обложку журнала «International Textiles magazine». Это были размещенные на глубоком синем фоне архитектурные элементы классических английских домов. В журнале была напечатана статья Джона Пайпера «Цвет английских загородных усадеб». В условиях жесткой экономии во время войны реализовать на производстве рисунки для текстиля не представлялось возможным. Первым выполненным в материале стал рисунок «Средневековая голова» для компании «Ашер» в 1947 [4]. Это квадратное изображение, напечатанное на шелке размером 90х90 см. небольшим тиражом в 175 штук. Сочетание черных, бутылочно-зеленых и светлых тонов на поминает, что Пайпер серьезно увлекался средневековыми витражами, и сам создавал рисунки для витражей после войны.

Второй выставкой, наглядно продемонстрировавшей синтез поисков в станковом искусстве и дизайне текстиля, стала экспозиция в Институте современного искусства в Лондоне (ICA) в 1953 году. Она называлась «Живопись в текстиле» и в ней участвовали известные художники Британии, в

том числе Эйлин Агар, Генри Мур, Кери Ричардс, Грэхем Сазерленд и другие. Как было отмечено в каталоге живопись художников не может быть перенесена на ткань, но она может послужить прообразом, идеей для вдохновения. В послевоенные годы в текстильном дизайне наметился интерес к более демократичной стилистике. Именно текстильный дизайн позволял более широкому кругу людей приобщиться к современным тенденциям искусства и дизайна. Послевоенная эпоха, полная оптимизма и надежды на процветание сформировала потребность к новой стилистике в текстильном оформлении интерьеров. В середине 50-х годов к Джону Пайперу обратились из компании Дэвида Уайтхеда. Изначально было выполнено пять рисунков, в трактовке которых проявляются специфические качества — использование цветовых заливок и более четкие и характерные линии. Все это было необходимо для создания раппортных рисунков для печати на ткани. Именно в этот период сотрудничества с компанией Уайтхед формируются основные мотивы, над которыми художник будет работать всю свою жизнь. Готические соборы и старинные усадьбы, городские башни и скульптуры, трансформируясь в текстильные мотивы, создают на поверхности ткани сложные изображения, одновременно узнаваемые и почти растворяемы в цветных плоскостях и мазках. Сотрудничество Пайпера в 50-е годы с Дэвидом Уайтхедом создало этому производителю репутацию самой прогрессивной компании по производству текстиля в стране.

После удачного опыта сотрудничества с текстильными компаниями в 50-х годах Джон Пайпер продолжает это направление в своем творчестве и создает коллекцию текстильных рисунков для компании Артур Сандерсон и сыновья. Изначально от владельцев компании поступает заказ на дизайн витража для строящегося здания компании Дома Сандерса в Лондоне. Фирма была создана в 1860-е годы и в ознаменование столетия построила в столице многоэтажное здание, первый этаж которого занимали холл и 23 комнаты, оформленные с использованием продукции компании. В этих комнатах, используемых как выставочные шоурум посетители могли увидеть в реальном жилом интерьере одновременно обои, декоративные ткани и мебель. Ни одна компания не могла предоставить для покупателя такой же широкий ассортимент. Качество продукции гарантировалось признанием компании как официального поставщика английского королевского двора.

Для здания фирмы Пайпер создает витраж, в композиции которого использованы растительные мотивы и открытые сочетания синего, желтого, красного и зеленого цветов. Стилистическое решение витража показывает интерес художника к творчеству А. Матисса. Глава компании Ян Сандерсон назвал витраж отражением философии Дома Сандерса — жизнь в дизайне и цвете.

В начале 60-х художник создает для компании несколько рисунков для текстиля с архитектурными мотивами. Основой для этого послужили пейзажи автора, и стилистическая преемственность четко ощущается в дизайне

рисунков. Перед Пайпером стояла непростая задача — трансформировать архитектурный мотив так, чтобы его можно было использовать в раппортном рисунке. Более того, технология печати ограничивала количество используемых цветов, их должно было быть всего двенадцать. Самой популярной стала ткань с названием «Камни Бата». Автор не случайно выбирает такую историческую привязку образа. Бат — один из самых древних городов Британии, его основали римляне. Среди традиционной городской застройки до сих пор сохранились римские постройки. Камни этого города действительно уникальны. Пайпер строит мотив полосой на всю ширину ткани так, что образуется чередование широких горизонтальных и вертикальных полос. Горизонтальные полосы темно-зелёных оттеков, вертикальные теплых розоватых и коричневых. Пересечение полос создает прямоугольные внутренние пространства, которые художник заполняет графикой, лишь отдаленно напоминающей архитектурные сооружения. Это не изображения древних построек города, это целостное ощущение от всего архитектурного пространства, в котором перемешаны следы многих эпох и исторических периодов.

Схожий композиционный прием построения раппорта Пайпер использует в другом рисунке «Северный собор». Мотив повторяется горизонтально, элементы архитектурных сооружений более проявлены, но в цветовом и тональном отношении этот рисунок построен иначе. Композиционный и цветовой акцент смещен вправо относительно центральной линии полотнища ткани. Создается впечатление противопоставления темной массы готического собора и светлых, акцентированных красным домов. В отличие от собора, как будто погруженного в скользящую тень, дома преданы обобщённо несколькими летящими линиями. На ткани этот рисунок формирует вертикальные тональные и цветовые полосы, которые автор не передает так как в «Камнях Бата» широкими мазками.

Эти же выразительные приемы художник использует для создания рисунка на основе архитектурных пейзажей, которые он создавал в поездках по Италии. Название рисунка «Санта-Мария делла Салюте» основано на впечатлении от посещения Венеции. Собор был построен рядом с Гранд-каналом в ознаменовании избавления города от чумы. В этом рисунке раппорт строится иначе так как мотив не располагается полосой на всю ширину ткани, а формирует почти квадратный блок изображения. Оно трактовано в сдержанной мягкой серебристой гамме. Это сделано автором не случайно — фасад собора отделан мрамором и создает совершенно другое впечатление нежели кирпичные фасады английских церквей и усадеб.

Стоит отметить особую «живописность» трактовки архитектурного мотива в рисунке. Открытые, не замкнутые формы, линии напоминающие акварельные мазки по мокрой бумаге, отсутствие одноцветного фона и мягкое вписывание элементов изображения в этот сложный фон создают динамичный образ старинного города, в котором современная жизнь переплелась с историей.

Список литературы

1. Exhibition Guide: John Piper. URL: www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/john-piper/exhibition-guide (дата обращения: 10.06.2018).

2. Kenneth Clark. URL: https://howlingpixel.com/i-en/Kenneth_Clark (дата обращения: 10.06.2018).

3. Martin, S. John Piper: The Fabric of Modernism / Simon Martin. — Chichester: Pallant House Gallery, 2016. — P. 8.

4. Martin, S. John Piper: The Fabric of Modernism / Simon Martin. — Chichester: Pallant House Gallery, 2016. — P. 13.

УДК 72.03:741/744(73)
Т. А. Анисимова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
осударственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Американский архитектурный рисунок: от живописного до технического

В статье рассматривается историческое развитие американского архитектурного рисунка от живописного XVIII в. до технического - конца XX в.-начала XXI в. Анализируются различные техники исполнения и приемы оформления презентационных материалов в отношениях «архитектор-клиент»
Ключевые слова: рисунок, рабочие чертежи, проект, объект, перспективное изображение.

Tatyana A. Anisimova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

American architectural drawing: from painting to technical

The article examines the historical development of the American architectural pattern from the picturesque 18th century to the technical - the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. Various techniques of execution and methods of delineation of presentation materials in the relations "architect-client".
Keywords: drawing, working drawings, project, object, perspective image.

В истории архитектуры рисунки всегда играли весьма важную роль в процессе проектирования. Их можно рассматривать с одной стороны, как документы, то есть архитектурные чертежи, имеющие самое непосредственное отношение к построенным зданиям. Но, с другой стороны, архитектурные рисунки можно рассматривать как эстетические объекты, как поиск новых идей и оттачивание рисовального мастерства отдельного архитектора. При этом совсем не обязательна реализация идей в конкретных постройках.

Например, архитектурные рисунки французских архитекторов конца XVIII в. — Этьена-Луи Буле (Etienne-Louis Boullee) или Клода-Николаса Леду (Claude-Nicolas Ledoux), как отмечают Давид Герхард (David Gebhard) и Дебора Невинс (Deborah Nevins), могут служить выражением времени и места, которые формировали их, и эмоций архитекторов, которые их исполняли. Такие рисунки, назовем их теоретическими, порой вызывающие восхищение современников, являются самоцелью, а не средством реализации изображенной на них идеи, в силу, например, невозможности строительства по конструктивным или экономическим причинам того времени, когда они появились. Но они вполне могли стать основой для других зданий, построенных впоследствии [7, с. 24].

Если взять, к примеру, традиционные чистые геометрические формы - куб, сфера и круг, широко распространенные в эпоху Возрождения — в большей степени они свидетельствуют о сохранении теоретических архитектурных рисунков, а уже во вторую очередь отражены в построенных зданиях.

Итак, мы разделяем два вида архитектурных рисунков — те, по которым можно было построить какое-то здание, – рабочие или контрактные и те рисунки, которые не имеют такой цели, а являют собой самодостаточное произведение изобразительного искусства.

Но рисунки архитекторов могут быть также подразделены на три категории: во-первых – рисунки архитектора-профессионала (фактически это — основа или строительные чертежи для конкретного объекта), во-вторых, рисунки и схемы шаблонов, профессионально вычерченные и помещенные в каталоги, для предполагаемых неопределенных зданий и, в-третьих — просто архитектурные рисунки, выполненные независимо от намерений автора.

Еще следует разделять архитектурные рисунки на те, что выполняются архитекторами, и те, что выполняются художниками. На первый взгляд, принадлежность чертежа к двумерной форме рисования, характерной для изобразительного искусства, представляется чрезвычайно близкой, технически в обоих видах архитектурных изображений могут быть использованы одни и те же материалы и инструменты, но намерения у авторов различные. Правда, надо отдать должное тому, что изображение интерьера, здания, городского пейзажа или сада на живописном полотне может обладать не меньшим потенциалом реальности, чем рисунки профессиональных архитекторов.

Намерение — это то, что их разделяет, и намерение архитектурного рисунка направлено на то, чтобы изобразить освоение человеком и реорганизацию окружающей среды, то есть создание потенциала для его реализации в реальном мире.

Здание, как известно, может быть построено и без чертежей, а на основании абстрактных образов или традиционных фрагментов плана и фасада, то есть, ссылаясь на то, что было и что есть. Такие методы были распространены до середины XIX века. Когда запросы заказчика (в основном элиты общества) становились все более сложными и изощренными, в дополнение к архитектурному рисунку был использован другой метод - архитектурные модели (макеты), которые изготавливались для детального обсуждения с заказчиком. Известно, что макеты и рисунки всегда существовали бок о бок, и что макетирование еще в классические греко-римские времена служило инструментом для учебного проектирования и на протяжении всей истории архитектуры использовалось для выявления и демонстрации проекта. Но вернемся к двухмерному изображению - рисунку.

Фактическое количество американских архитектурных рисунков, сохранившихся с XVIII в., невелико. Наряду с ними были широко распространены и активно использовались архитектурные книги в качестве практических пособий для архитекторов и строителей, как, например, «Красная американская книга» Ашера Бенджамина (Asher Benjamin), впервые опубликованная в Гринфилде в 1797 г., и позднее вышедшие тома «Зачатки архитектуры в Бостоне» (1814 г.) и «Практический дом Карпентьера» (Бостон, 1830 г.), на которых были воспитаны два, если не три, поколения американских архитекторов того времени. Значение Ашера Бенджамина для архитектурной профессии прослеживается в отношении тенденций конца XVIII и начала XIX в.

На архитектурных рисунках (и чертежах) в этих книгах-пособиях, как правило, фасадные плоскости отличаются друг от друга дополнением неглубоких теней от предполагаемого источника света в верхнем левом углу, падающих к нижнему правому углу. Такое соотношение «свет/темнота» имеет тенденцию усиливать классический принцип конструкции колонны, вала и капители. На вертикальных проекциях здания редко давались какие-либо указания по используемым материалам, и они не несли технической информации о, скажем, глубине смещения какой-то поверхности относительно картинной плоскости, то есть они выглядели быстрее как рисунки, нежели рабочие чертежи. Планы здания обычно изображались ниже фасадов и, выполнялись параллельными линиями (по толщине стены), заполненными штриховкой линией под 45° или темной отмывкой в некоторых случаях. Когда присутствуют поперечные сечения (разрезы), они делают план более читаемым, чем наличие только фасадов.

Планы участков в буквальном смысле не существовали; их изображения были перспективными, наклонными или в изометрических и аксонометрических проекциях. Такие проекты несут традицию классического / ренессансного мышления архитектуры с точки зрения двух основных частей: вертикальных проекций, с одной стороны, и планов, т.е. внутренних пространств, с другой.

Другим ярким автором архитектурных пособий был Самуэль Макинтир (Samuel McIntire), его рисунки традиционных классических планов и фасадов по сути являлись основными рабочими чертежами и оставили более яркий след, нежели реализованные проекты С. Макинтира.

Особое внимание хотелось бы уделить архитектурной карьере Томаса Джефферсона (Thomas Jefferson), который, будучи адвокатом, государственным деятелем, натуралистом и архитектором, выпустил ряд удивительно сложных, изощренных в технике рисунков. В его изысканных творениях блестящего и плодородного ума XVIII в. красота и оригинальность являются отражением заявления Джефферсона Джеймсу Мэдисону в письме от 1785 года: «Вы видите, что я энтузиаст в области искусств» [7, с.79].

Джефферсон считал, что архитектура играет чрезвычайно важную роль в обществе, так как имеет дидактическую, пропагандистскую и политическую ценность, помимо эстетического наслаждения и просто укрытия от природных воздействий на человека. Джефферсон утверждал, что он улучшит вкус своих граждан, укрепит идеалы своей страны и повысит уважение к ней в мире. Именно в этом контексте следует воспринимать работу Джефферсона, и именно в этом контексте он разработал некоторые из самых мощных архитектурных символов Америки: усадьбу Монтичелло, проектирование которой он начал в 1768 г. и в значительной степени завершил к 1809 г., и Университет Вирджинии, 1817-1826 гг. в городе Шарлоттсвилл, Вирджиния; а также Капитолий штата Вирджиния в городе Ричмонд, завершенный в 1796 г.

Многие из аспектов архитектуры Джефферсона, как формальных, так и программных, основаны на существовавших тогда классических зданиях и литературных описаниях тех примеров, которые не сохранились до XVIII в. Важными дополнительными источниками для Джефферсона были архитектура и теория эпохи Возрождения, и особенно европейская архитектура XVIII в., в основном французская, что вполне объясняется его пребыванием во Франции с 1784 по 1789 гг.

Проектируя усадьбу Монтичелло, он использовал приемы эклектики, опираясь в своем вдохновении на разные источники: для кросс-осевого плана здания – пример из английского пособия «Выбор архитектуры» Роберта Морриса (1755 г.), а спроектированные им фасады показывают, насколько тщательно он изучил теорию четырех книг архитектуры Андреа Палладио (1570 г.). Идея включения в усадьбу надворных построек присутствует во многих описаниях классических вилл, а также в европейских поместьях XVIII в., но была необычна для колониальной Америки.

Томас Джефферсон впервые изложил свои взгляды на важность общественного образования в 1770-х гг., когда он был членом Палаты депутатов Вирджинии. Его идеи намного опередили свое время. Он никогда не изменял им, однако, только после того, как он ушел в отставку с поста президента и поселился в Монтичелло, смог полностью посвятить себя созданию

одного из своих самых больших достижений — Университета Вирджинии [7, с. 6].

Во время уже упомянутого пребывания в Париже Джефферсон стал одним из первых дизайнеров, использовавших масштабно-координатную (или профильную) чертёжную бумагу (миллиметровку), что снабдило его оригинальными идеями организации архитектурного пространства. И это было одним из новшеств XVIII - XIX вв., которое в дальнейшем привело к распространению и внедрению модульных систем в архитектуре. На сохранившихся рисунках и чертежах Джефферсона видно, насколько тщательными и кропотливыми были поиски пропорций, деталировки, нюансов его творений.

В представлении Т. Джефферсона университет должен быть не отдельным зданием, а академической деревней, то есть, как бы сейчас сказали – многофункциональным комплексом. Он предложил именно комплексное решение ряда корпусов, размещенных в осевой композиции вокруг вытянутого по форме открытого пространства с тремя террасами – так называемой лужайки (Lown). В его переписке с Бенджамином Генри Латроубом (Benjamin Henry Latrobe) - главным архитектором Капитолия США (в период 803-1818 гг.), определилась основная идея академической деревни. Г. Латроуб принял идеологически ориентированные идеи Джефферсона и перенес их в область профессиональной архитектуры: центральным зданием всего комплекса должна была стать Ротонда с размещенной в ней библиотекой, а не часовня с башней, как это было принято в большинстве случаев в других колледжах, академиях и университетах Америки. В своих рисунках, начиная с 1819 г., Джефферсон как бы перекликался с образом и великолепием Римского Пантеона, который он подробно изучил по работам Палладио. Но, сочетая архитектурные идеи эпохи с своим собственным инновационным чувством пространства, Джефферсон творчески изменил внешнюю форму Пантеона для новых целей, вписав в нее идеальный круг [3, с. 18-20].

Следует отметить, что на рисунках Латроуба, как ортогональных, так и перспективных, непременно присутствует ландшафт, и это не было проявлением какого-то его романтизма, а большей степени было индикатором и инструментом для обозначения пространства для творческих упражнений, поскольку архитектурное проектирование для него было прежде всего интеллектуальным процессом, где визуализация — средство выражения формальных идей. Латроуб, таким образом своим творчеством объединил традиции последние десятилетий XVIII и начала XIX вв.

Один из наиболее ярких архитектурных идеалов первой половины XIX в. весомо сформулировал А. Даунинг (A. J. Downing): «Архитектурная красота должна рассматриваться вместе с красотой пейзажа или ситуации» [7, с. 36]. В его трактате «Теория и практика ландшафтного садоводства», впервые опубликованном в 1849 г., была отражена романтическая живописная трактовка архитектуры в природе, красоту которой Даунинг выразил в принципе

— здания должны подчиняться природе, что противоречило интеллектуализму Джефферсона [7, с.36].

В ранних рисунках архитектора Ричарда Апджона (Richard Upjohn), представленных в «Сельской архитектуре» (Нью-Йорк, 1852 г.) и в построенных им зданиях, также стала прослеживаться новая версия Даунингесских принципов романтической живописности. Создавалось впечатление, что церкви и другие его здания становятся частью пейзажа, что в последствии (особенно в творчестве его сына — Ричарда М. Апджона) стало характеризовать стили Stick и Queen Anne Revival, где стала присутствовать более свободная фантазия – как на фасаде в использовании эркеров, сгруппированных окон и остроконечных крыш, так и в интерьерах – в формировании более сложных, чем прямоугольные, гибких, перетекающих пространств [4, с. 28].

Начиная с середины 1860-х гг. и в течение трех последующих десятилетий в американской архитектурной профессии произошли значительные перемены — стали создаваться архитектурные бюро, а появление новых технологий и материалов означали, что рисунки уже не были достаточными для реализации проектной идеи, все тонкости процесса должны были быть изложены и объяснены. В большинстве случаев отношения клиент-архитектор становились все более безличными.

В Нью-Йорке в 1857 г. был организован Американский институт архитекторов, а в 1876 г. в Бостоне начал выпускаться первый крупный архитектурный журнал «Американские архитектурные и строительные новости». К принципиальным изменениям в архитектурном рисунке привели разработанные в 70-х гг. фотомеханические методы, которые позволили существенно проще публиковать оригинальные чертежи. С ростом объемов строительства росло и число крупных архитектурных офисов и фирм, становилось все более выгодным использование профессиональных рендерингов, которые могли бы вычерчивать рабочие чертежи на основе концептуальных эскизов ведущего архитектора. И эти рабочие чертежи стали занимать видное место в мире архитектурных рисунков, поскольку становились официальным документом, связывающим архитектора, клиента, правительство и подрядчика [7, с. 40].

Наиболее характерным на страницах журнала «Американские архитектурные и строительные новости» был перспективный рисунок с небольшой вставкой плана, позднее значительное внимание стало уделяться внутреннему пространству, деталям интерьера и фасада, а природа почти игнорировалась.

Умение выразительно изобразить архитектурную идею приобретало особую ценность, и такие специалисты, как Харви Эллис (Harvey Ellis) становились так называемыми странствующими дизайнерами-рисовальщиками, а их присутствие в офисе привносило новую архитектурную точку зрения, порой определяющую деятельность бюро. Однако, Эллиса не очень-то

интересовал процесс разработки рабочих чертежей его дизайнерских идей и, тем более, тщательный контроль за строительством, поэтому в последствии элементы его проекта упрощались или вообще устранялись.

В противоположность ему весьма влиятельной фигурой 1880-х годов был Генри Гобсон Ричардсон (Henry Hobson Richardson) — бостонский архитектор, в офисе которого возникло новое направление в американской архитектуре — так называемое Ричардсониевское Возрождение (Richardsonian Romanesque). Ричардсон был одним из первых американских архитекторов, который сотрудничал со скульпторами и живописцами, а его архитектура вызывала у людей ощущение безопасности и респектабельности одновременно [4, с. 34]. Хотя Ричардсон обучался в Ecole des Beaux-Arts в Париже, официальные презентационные рисунки, какие делал Эллис, мало интересовали его, Ричардсон тщательно работал над каждым из проектов от концептуальных эскизов, через контроль за разработкой презентационных рисунков и рабочих чертежей и затем — за возведением здания. Но среди концептуальных эскизов Ричардсона преобладают планы зданий, которые он тщательно прорисовывал, тонко чувствуя при этом весь объем, как внутри, так и снаружи.

Творчество Луи Генри Салливана (Louis Henry Sullivan) стоит рассматривать во взаимосвязи с Генри Х. Ричардсоном и такой видной фигурой, как представитель американского модернизма Фрэнк Ллойд Райт (Frank Lloyd Wright). Влияние Л.Салливана на американскую архитектурную теорию, архитектурный орнамент и форму небоскреба было весьма значительным. В 1896 г. Салливан изложил в одном из эссе свое представление об идеальной форме небоскреба, которая заключалась в трех основных уровнях: нижняя часть с большими окнами и порталами больше подходила для магазинов или банков; средняя часть, состоящая из неопределенного количества этажей одинаковой конфигурации — для офисных помещений; и верхняя орнаментированная часть должна завершать здание. Цель орнамента с геометрическими и естественными формами — улучшить общее восприятие здания. Этот идеальный тип небоскреба нашел отражение в его собственных высотных коммерческих зданиях середины восьмидесятых и девяностых годов. Простая, структурная элегантность лучших коммерческих зданий так называемого Чикагского коммерческого стиля предвещала воздушность и точность более позднего международного стиля [4, с. 36].

В начале XX в. Фрэнк Ллойд Райт, возможно, самый оригинальный и влиятельный архитектор Америки, представил совершенно новую архитектуру, названную им самим «большой простотой», выражавшую плоскую, широкую прерию его родного Среднего Запада. Райт любил низкое, горизонтальное чувство прерии за ощущение спокойствия и мира и считал, что здание должно гармонировать с окружением, сочетая комфорт, полезность и красоту без подражания прошлым стилям [7, с. 226].

В период с 1914 г. до конца тридцатых годов у Райта было мало

реализованных проектов, но это было для него, однако, временем поиска новых форм, экспериментирования с кругами, спиралями и углами в 30 ° и 60 °, освоения новых методов строительства. Многочисленные эскизы Райт выполнял на кальке в своей излюбленной технике — цветными карандашами с незначительным включением чернил, только подчеркивающих основную структуру здания. И это создавало своеобразный эффект воздушности, изящества и какой-то «легкой недосказанности».

Новый, продуктивный период карьеры Райта начинается с одного из его выдающихся шедевров – дома над водопадом в Пенсильвании, построенного для Эдгара Кауфманна (1936-1937 гг.), в котором так же присутствует ярко выраженная горизонтальная направленность объема, несмотря на то, что он располагался на склоне. Знаковым, как для американской, так и Европейской архитектуры интернационального стиля можно считать Музей Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке, спроектированный Райтом в 1945-1946 гг. и построенный между 1956 и 1959 гг. [5, с. 113].

Архитектурная философия и творческие достижения Райта, впервые продемонстрированные в доме прерии, вдохновили бесчисленное количество современных архитекторов в Соединенных Штатах и в мире. Большинство архитекторов школы Прерии активно обменивались политическими и архитектурными идеями, поскольку были членами Чикагского общества искусств и ремесел, Чикагского архитектурного клуба и Архитектурной лиги Америки.

Среди них были Уолтер Берли (Walter Burley) и Мэрион Махони Гриффин (Marion Mahony Griffin), в работе которых акцент часто делался на горизонтали общего объема здания и на элементах дизайна. Мэрион Махони была одной из первых американских женщин, закончивших в 1894 г. полный 4-летний курс Школы архитектуры в Массачусетском технологическом институте. В последующем партнерстве со своим мужем она была важным критиком дизайна и особенно способствовала детализации и подбору материалов, а также созданию эффектных визуализаций; но автором общей концепции их совместной работы был все-таки Уолтер Берли Гриффин.

Стоит упомянуть еще одну женщину, оставившую яркий след в архитектуре США — это Джулия Морган (Julia Morgan), разработавшая и построившая в общей сложности более 800 зданий, структура которых четко раскрывается и функционирует как основной объект эстетического интереса. Сорок с лишним лет ее независимой практики в Калифорнии - мощное свидетельство профессиональной компетентности и приверженности искусству строительства. С 1904 г. Морган руководила собственной фирмой «J.M.» и полностью контролировала каждый проект. Но в 1952 г. она неожиданно официально закрыла свой офис и уничтожила множество рисунков и чертежей. Она сознательно стремилась предотвратить популярное признание своего места в качестве первого профессионально успешного архитектора женщины. Ее кредо было - «здания говорят; Я не говорю" [7, с. 175-176].

В конце 1950-х и 1960-х годов Луис И. Кан (Louis I. Kahn) разработал скульптурный, выразительный функциональный стиль, который оказал большое влияние на архитектуру во всем мире. Как отмечает швейцарский исследователь творчества Л. Кана — Урс Буттикер (Urs Buttiker), его глубокая и сложная манера решения архитектурных проблем была отражена в методологии, которую он использовал в своем процессе проектирования: техника рисования заключалась в том, чтобы рисовать линию мягким древесным углем на эскизной бумаге, а затем стирать ее в надежде, что следующая попытка будет более выразительной [2, с. 16]. Такой сложный и трудоемкий метод дизайна в сочетании с интенсивной вовлеченностью в детали приводил к тому, что Кан часто не мог завершить проект в согласованное время, в результате чего терял многих своих клиентов. Но наиболее важными в его проектах признают игру света и тени в зданиях, контроль световой модуляции, необходимое количество света в пространстве и изменения, которые здание претерпевает в зависимости от характера естественного света в разное время года.

Анализируя, как со временем менялись методы исполнения архитектурных рисунков, следует отдельно сказать о технической возможности изображения объекта в перспективе, которая, как известно, появилась еще в эпоху Возрождения, когда художники стали свидетелями открытия и применения основных принципов оптики, что привело к самой ранней форме фотографического устройства – камере-обскуры (camera-obscura). Одним из первых ее использовал для зарисовок с натуры Леонардо-да-Винчи и подробно описал её принцип в своём «Трактате о живописи». Технически к 1865 году это устройство было полностью пригодно для фотосъемки, но не могло быть реализовано для этой цели, пока не была создана светочувствительная бумага.

В последствии это простое устройство было заменено сложной системой математических и геометрических расчетов и конструкций, но его основной архаичный принцип преобразования объемного изображения в двухмерное сохраняется и по сей день, и был использован в разработке первых компьютерных программ, а электронное перспективное изображение теперь широко распространено во всех областях архитектуры, искусства и бизнеса.

Однако, как отмечает Эрнест Бурден (Ernest Burden) в своем классическом пособии «Архитектурное оформление» («Architectural Delineation»), компьютер не заменил камеру, внутренне он «видит» изображение с точки зрения цифровых пространственных связей в рамках заданных трехмерных координат. Он отображает изображения на мониторе, но также делает просмотр камеры. То, что каждая из этих систем обеспечивает, - это быстрый, точный и гибкий метод визуализации изображений и отображения этих изображений на бумаге [1, с. 80].

Эрнест Бурден — автор многих известных книг по архитектурному

рисунку и презентации, является консультантом лицензированных архитекторов, частым лектором по соглашениям с фирмами-разработчиками компьютерного программного обеспечения, а также издателем презентации ADVISOR- информационного бюллетеня о методах презентации для дизайнеров и архитекторов.

На сегодняшний день технический прогресс позволил студентам, обучающимся таким творческим специальностям, как «архитектура» и «дизайн», осваивать разные компьютерные изобразительные технологии, но тем ни менее обучение их академическому рисунку, живописи, скульптуре и основам композиционного моделирования остается не менее актуальным, чем в прежние времена.

Список литературы

1. Barden, E. Architectural Delineation: a Photographic Approach to Presentation / E. Barden. — New York: McGraw Inc., 1992. — 277 p.: ill.

2. Buttiker, Urs. Louis Kahn: light and space / Urs. Buttiker. — New York: Whitney Library of Design, 1994. — 184 p.: ill.

3. Hitchcock, S. T. The University of Virginia: a pictorial history / S. T. Hitchcock. — Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1999. — 254 p.: ill.

4. Klein, M. W. Clues to American Architecture / Marilyn W. Klein, David P. Fogle. — Washington, D. C.: Starrhill Press, 1985. — 63 p.: ill.

5. Smith, Kathryn. Frank Lloyd Wright: America's master architect/ Kathryn Smith. — New York; London; Paris: Abbeville Press Publishers, 1998. — 144 p.: ill.

6. Thomas Jefferson's Academical Village: the creation of an Architectural Masterpiece / P. C. Sherwood [et al]; editor R. G. Wilson. — Charlottesville: Bayly Art Museum, 1993. — 93 p.: ill.

7. Gebhard, D. 200 years of American architectural drawing / David Gebhard, Deborah Nevins. — New York: Whitney Library of Design, 1977. — 301 p.: ill.

УДК 766:7.05:004.738.5
В. Г. Ли
А. С. Дорогина
Россия, Таганрог
Южный федеральный
университет

Сайт сообщества любителей велоспорта «Движение»

Излагаются методические аспекты и технология дизайн-проектирования сайта, логотипа и других сопутствующих рекламных продуктов для членов сообщества любителей велоспорта «Движение» г. Таганрога. Социальная цель проекта — информационное обеспечение процессов создания общественного движения в любительском велоспорте и оформления групп в социальных сетях. Представлена графическая дизайн-концепция и ее реализация при разработке сайта.

Ключевые слова: аналоги, графический дизайн, сайт, социальная группа.

Valeriy G. Lee
Anna S. Dorogina
Russia, Taganrog
South Federal University

The site of the community of cyclists "Movement"

Methodological aspects and technology of design-designing of a site, a logotype and other accompanying advertising products for members of a community of fans of cycling "Movement" of Taganrog are stated. The social goal of the project is information support of the processes of creating a social movement in amateur cycling and the design of groups in social networks. A graphic design concept and its implementation in the development of the site are presented.

Keywords: analogues, graphic design, site, social group.

Сайт современного Интернет-сообщества — это показатель статуса, что немаловажно в кругах молодежи. Также распространение информации с помощью интернета является доступным, современным и экономически выгодным средством рекламы [1, с. 32].

Для создания сайта были выбраны технологии *HTML5* и *CSS3*. Данные технологии не являются новинкой, но по сравнению с наиболее новыми версиями адаптированы под все платформы и браузеры, что поможет более корректно отображать сайт на устройствах пользователей.

Целевая аудитория — это молодежь. Практически все представители данной социальной группы для выхода в Интернет используют планшетные компьютеры и смартфоны, имеющие безлимитный интернет. Простой и удобный код позволит быстро загружать сайт. Новизна данного проекта заключается в возможности создания блогов участниками сообщества, предоставлении информации о маршрутах велопрогулок, о пунктах проката и ремонта велосипедов, содержит архив мероприятий, включающий в себя фотоотчеты, где участники каждого велопробега смогут обсудить мероприятия и поделиться впечатлениями [2, с. 44].

Адаптивный веб-дизайн является сравнительно новым направлением. Его активное развитие связано с массовым появлением устройств для доступа в интернет с относительно небольшими размерами экрана. Основная идея адаптивного веб-дизайна: создание сайтов, которые легко приспосабливаются к различным размерам экранов устройств [3, с. 154].

Основной задачей адаптивного дизайна является «реакция» на устройство, на котором просматривают сайт. В более широком смысле это означает:

-адаптацию сайта под размер экрана;

-изменение размеров изображения;

-снижение общего веса сайта для быстрого отображения на мобильных устройствах с низко скоростным интернетом;

-упрощение элементов дизайна для мобильных устройств;

-исключение незначительных элементов для облегчения загрузки;

-увеличение шрифта для удобства чтения текста без дополнительного

-увеличения;

-отображение ссылок и кнопок в размере, удобном для нажатия пальцем на мобильном устройстве.

Задачей адаптивного дизайна является исключить возможность некорректного отображения страниц. При отображении на маленьком экране сайт кажется сдавленным, текст мелким, появляется горизонтальная полоса прокрутки. На больших экранах появляется слишком много свободного пространства, либо сайт может казаться слишком широким, длина строки увеличивается и становится неудобной для чтения. Для того, чтобы избежать подобных ошибок, применяются технологии адаптивного дизайна.

При создании реагирующего дизайна нужно создать только одну версию веб-сайта, которая будет прекрасно отображаться на всех устройствах, начиная от крошечных мобильных и заканчивая широкоэкранными компьютерами. Сайт реагирует по мере того, как изменяется экран или браузер, становится шире или уже, адаптируя шаблон соответствующим образом [4, с. 133]. Главным достоинством *HTML5* и CSS3 является обеспечение работоспособности этих технологий современными браузерами [5, с. 7-8].

Современные технологии позволяют применять векторную графику. С 2005 года браузеры поддерживают формат векторной графики *SVG*, что позволяет сократить размер файла и время загрузки страницы. Применение векторной графики сейчас очень актуально. Это связано с тем что в 2010 году был разработан особый вид дисплеев, под названием *Retina*. Его особенностью является особая плотность пикселей. Мы получаем совершенно гладкую поверхность с неразличимыми для глаза пикселями, и векторное изображение в данном случае просто незаменимо.

Программный комплекс, состоящий из *HTML5*, *CSS3* и *SVG*, позволяет создавать отзывчивые, адаптивные сайты, позволяющие вывести веб-дизайн на новый уровень.

Посадочной страницей называют ту страницу сайта, на которую пользователь переходит по ссылке из поисковых систем, рекламных материалов или почтовой рассылки. Для эффективной посадочной страницы рекомендуется:

-не оставлять выбора. Самое главное четко дать понять пользователю, какое действие ему нужно совершить;

-быть честными. Если в рекламном материале указана скидка или другой бонус за выполненное действие — нужно его предоставить, иначе пользователь не будет Вам доверять и уйдет с вашего ресурса;

-призывать к действию. Блок с призывом не должен быть перегружен излишней информацией, текстами, графиками, ничто не должно отвлекать пользователя от нужного нам действия;

-вызывать доверие. Это немаловажно как для крупных сайтов, так и для молодых и развивающихся. На посадочной странице можно разместить отзывы клиентов или логотипы ваших партнеров;

-минимум текста. Пользователи зачастую не читают большие тексты, а только бегло просматривают текст в поисках нужной для них информации;

-исключить визуальные раздражители. Анимационные баннеры, яркие иллюстрации и шрифты, если они не являются призывом к действию, следует исключать.

В ходе предварительного поиска были проанализированы несколько сайтов аналогичной тематики, логотипы вело-сообществ, а также различных социальных групп, посвященных велоспорту. В результате проведенного исследования были выявлены основные принцы построения страниц, а также блоки с основной информацией.

Перечень основных блоков информации:

-меню для перехода к разделам сайта;

-логотип проекта;

-блок с информацией о предстоящего мероприятия или акции;

-ссылки на материалы;

-блок с информацией о проекте;
-блок регистрации;
-блок с информацией о производителях велосипедов;
-ссылки на социальные сети.

Анализ перечисленных сайтов позволяет сделать вывод, что в логотипах сообществ подобной тематики наиболее часто встречается стилизация велосипеда или его отдельных деталей.

Сообщество велосипедистов Таганрога появилось в 2010 году. Трудно назвать точную дату основания, так как встречи любителей велоспорта проводились и ранее, но имели спонтанный характер. Сообщество объединяет любителей велоспорта в городе Таганроге и Ростовской области. В дальнейшем планируется расширять границы и привлекать новых участников из различных городов. Встречи посещают как профессиональные спортсмены, так и любители. На встречи приходят люди, которые просто хотят найти компанию на одну прогулку и те, кто не пропускает ни одной встречи.

Перед началом работы над художественной частью проекта выделим основные понятия, определяющие сущность сообщества. Ключевые ассоциации с сообществом и их графические воплощения следующие:

-сообщество, как коллектив – человек;
-обозначение направленности сообщества – велосипед;
-встречи сообщества, как постоянное движение – дорога.

Сообщество позиционирует себя не только как союз спортсменов, но и как общество любителей прокатиться на велосипедах в компании друзей. Так же пропагандируется спорт во всех его проявлениях и здоровый образ жизни.

На первом этапе работы над дизайном сайта была назначена следующая информационная очередность блоков:

-логотип;
-меню;
-регистрация;
-классификация поездок;
-статистика;
-расписание предстоящих мероприятий;
-новости;
-блог;
-карты маршрутов;
-контакты.

При разработке дизайна посадочной страницы сайта реализовано чередование текстовых и графических блоков. Поскольку основной задачей проекта является привлечение новых участников, на заставке сайта исполь-

зуется анимационный баннер с яркими фото и иллюстрациями, в центре композиции помещена анимированная кнопка для регистрации [6, с. 229].

Меню выведено в левую часть и для удобства навигации присутствует на протяжении всего пути в левом верхнем углу. При нажатии на кнопку, меню выдвигается, и пользователь может моментально перейти на нужный раздел. Далее следуют основные блоки сайта, иллюстрированные авторскими иконками. Затем располагается анимационный слайдер с цитатами знаменитых людей. За ним следует блок с различными статистическими данными. Далее следует новостной раздел, блого-социальная сеть, карта с отмеченной на ней точкой сбора на ближайшее мероприятие, блок с контактами и формой обратной связи. Для разбавления текстовой информации используется графическая заставка. Последний блок содержит ссылки на социальные сети и копирайт.

После компоновки и отрисовки главной страницы сайта был произведен подбор наиболее полезных эффектов анимации, а именно:

-выдвигающееся меню;

-слайдер для главной страницы с анимацией кнопки регистрации;

-эффект наведения для иконок разделов;

-движение в двух направлениях для блока с цитатами;

-анимация для статистических данных;

-мерцание и замена новостных блоков;

-эффект движения для иллюстрации в футере.

Неотъемлемой частью проекта являются группы в социальных сетях. Для их обозначения на сайте был разработан ряд иконок, за основу которых были взяты логотипы социальных сетей.

Каждая социальная сеть имеет ряд особенностей и требований к оформлению своих групп. В социальных группах необходимо было размещать не всю информацию с сайта, а только некоторые его блоки, а именно:

-новости;

-ближайшие мероприятия;

-фотоотчеты.

Учитывая все требования и особенности разработано оформления для следующих социальных сетей: Вконтакте; Одноклассники; *Facebook*; *Twitter*.

Так как сайт изначально задумывался как адаптивный, разработки отдельных макетов для мобильных устройств не требуется. В данном случае изображения будут сжиматься, блоки сдвигаться в нужной последовательности и сайт будет выглядеть правильно на всех устройствах.

Для эффективного продвижения разработанного сайта на информационном рынке были разработаны соответствующие рекламные атрибуты: визитки, наклейки на кепки и майки, флажки и пр.

Разработанный сайт и группы в социальных сетях активно используются участниками сообщества для предоставления в общий доступ материалов встреч, информирования участников о предстоящих событиях и обсуждения прошедших. Члены сообщества и его руководство отмечают удобство и эстетическую привлекательность сервиса.

Список литературы

1. Барвенко, В. И. Творчески мотивированная интеграция в мультимедийных проектах / В. И. Барвенко, В. В. Орехов // Наука и современность. — 2015. — №35. — С. 30-35.

2. Ли, В. Г. Дизайн туристического сайта Ростовской области «Околица» / В. Г. Ли, Н. В. Красновская, А. С. Дорошевич // Наука и современность. — 2017. — № 51. — С. 38-45.

3. Маркотт, И. Отзывчивый веб-дизайн / И. Маркотт. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. — 164 с.: ил.

4. Джонсон, Д. Умный дизайн: простые приемы разработки пользовательских интерфейсов / Д. Джонсон. — М.: Питер, 2002. — 224 с.: ил.

5. Кастро, Э. HTML и CSS для создания Web-страниц / Э. Кастро. — М.: НТ Пресс, 2006. — 144 с.: ил.

6. Скотт, Б. Проектирование веб-интерфейсов / Б. Скотт, Т. Нейл. — М.: Символ-Плюс, 2010. — 352 с.: ил.

УДК 741:7.071.5:378.147
В. В. Пугин
В. Ю. Семенов
К. К. Константинов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт- Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Специальный рисунок в прикладном художественном вузе: вызов времени или очередной удар по школе

Статья рассматривает некоторые проблемные аспекты дизайна, где специальный рисунок для дизайнеров и художников-прикладников должен заключаться в определенных методических установках рисования. Специальный рисунок рассматривается как важнейшая составляющая в системе обучения будущего дизайнера, стремящегося к созданию абсолютной гармонии и совершенства, ищущего новый стиль новую эстетику, возвращаться к добротным материалом, создавать вещи, рассчитанные на долгую жизнь.

Ключевые слова: дизайн, рисунок, специальный рисунок, декоративно-прикладное искусство.

Vladislav V. Pugin,
Victor Yu. Semenov
K. K. Konstantinov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

Special drawing in the applied art Institute: the challenge of the time or another blow to the school

The Article considers some problematic aspects of the design, where a special drawing for designers and artists of applied arts should be methodical in certain installations of drawing. A special drawing is regarded as the most important component in the education system of the future designer, striving to create absolute harmony and perfection looking for a new style, a new aesthetic, to return good-quality material, to create things that are designed for long life.

Keywords: design, drawing, special drawing, arts and crafts.

Нельзя отрицать того факта, что преподавание рисунка для различных отделений художественных вузов должно иметь свою специфику. Учить рисовать живописца, архитектора или художника-ювелира надо по-разному. Весь вопрос в том, в чём должна заключаться это специфика[2], и следуют ли ее выделять в особый предмет. Специальный рисунок для художников-проектировщиков (дизайнеров) —это не перечень объектов, спроектированных другими дизайнерами, которые на сегодняшний день кажутся эталонами совершенства и которые просто будто бы необходимо по-обезьяньи копировать, а, прежде всего, методическая установка на серьезное аналитическое рисование и достаточно высокий уровень художественности.

Развить видение и выработать необходимый технический навык можно только рисуя по преимуществу классические образцы и человека[5], хотя предметы современного мира тоже должны в каком-то количестве фигурировать в качестве объектов рисования. Существует такое мнение: что бы мы ни рисовали, как бы мы ни рисовали, получится один из трех видов рисунка: орнаментальный рисунок, живописно-экспрессивный, объемно-пространственный рисунок.

Базовым является объемно-пространственный рисунок[4], на который и делается акцент на протяжении всего обучения. Орнаментальный и живописно-экспрессивный рисунок находят свое место в заданиях по рисовальной графике.

Основной целью специального рисунка — научить наглядно, изображать различного вида объекты и предметы, человеческую фигуру при проектировании, с использованием различных графических техник. Задачи дисциплины — научить практическим навыкам специального рисунка для практического применения в профессиональной деятельности дизайнера – проектировщика.

К настоящему времени прошло уже несколько лет, как осуществляется попытка расчленить, некогда существовавшей единый сквозной курс рисунка в прикладных художественных вузах, на несколько этапов академический рисунок и спец рисунок. Уже можно подводить определенные итоги, которые на данный момент вряд ли можно оценить как положительные. На сегодняшний день проблема состоит, во-первых, в том, что серьезный курс академического рисунка в полтора семестра, отведенные министерством, это, по меньшей мере, просто смешно. Во вторых, карт-бланш в наполнение учебных программ является абсолютной прерогативой специальных профилирующих кафедр, которые, желая упростить свое существование, пытаются превратить специальный рисунок исключительно в обслуживающий предмет, воспринимая его или как проектную графику, в лучшем случае, или как графическое изучение аналогов проектируемого объекта, в худшем. То есть, попросту говоря, чаще всего специальный рисунок скатывается к банальному

срисовыванию картинок с интернета. Происходит выкорчёвывание мощного формирующего видение, навыка и вкуса учебного базового предмета. Преподаватели же рисунка воспринимают специальный рисунок, прежде всего, как рисунок, но рисунок с определенной методической направленностью, которая состоит не столько в том какие объекты рисуются как в том какие задачи ставятся и как рисуется.

Вероятно, ответ на вопрос, кто в этой ситуации прав, следует искать в вопросе, какими мы хотим видеть дизайн и дизайнера, и какова роль учебного рисунка в становлении дизайнера, как специалиста. К сожалению, в наше время всё больше начинает преобладать точка зрения, что хороший дизайн это дизайн, который хорошо продаёт свой труд. Не секрет, что в наше время многие фирмы сознательно закладывают дефекты в производства многих вещей, применяют недолговечные саморазрушающиеся материалы для того, чтобы сократить срок их службы и увеличивать цикличность продажи. Существует подход, при котором вместо производства вещи, обладающей универсальными качествами, производятся целые серии аналогов, из которых каждый обладает каким-либо достоинством и каким-либо недостатком для того, чтобы вынуждать потребителя всё время быть недовольным приобретённым и пытаться найти компенсацию недостающих качеств в новой и новой покупке (фотоаппараты, мобильные телефоны и т.д.). Другая же точка зрения, что такое хороший дизайн, отсылает нас, к временам дизайнеров-идеалистов, мечтавших преобразить среду обитания, сделав ее гармоничной и совершенной. Не следует отрицать того факта, что комфортность нашего бытия действительно растет (слова Великого американского дизайнера Джорджа Нельсона о том, что дизайнер не поставщик комфорта требования эргономичности, функциональности, технологичности, это лишь то, ниже чего он не может опуститься) [3]. Но вслед с этим ростом и много недостатков. На смену долговечным добротным способным передаваться по наследству вещам приходят вещи-однодневки, мы начинаем жить в мире «расходных материалов», исчезают чувства родового гнезда. В мире возникает перекос, вещи, которые следует рассматривать, как «расходные материалы» например, автомобили являются предметами роскоши, престижа, хотя срок их жизни ничтожен, в то время как интерьер и архитектура, мебель домашняя утварь превращается в пластмассовую коротко живущую хлам (сторонникам экономии в дизайне следует напомнить слова О. Уайльда, о том что я не настолько богат, чтобы покупать дешевые вещи).

Понятие декоративно-прикладного искусства исчезает. Последним художественным стилем был модерн, естественное развитие прикладного искусства было насильственно убито функционализмом[1]. Неслучайно в наше время возвращается интерес к Арт Нуво (новое искусство). Если мы признаем определенный кризис в предметном мире, признаем тот факт, что, скорее всего, дизайну следует развиваться по двум направлениям: одно —

это продолжать технологический функционализм проектирования и производство вещей «расходный материал» (сторонники высокотехнологичного функционального дизайна любят утверждать, что для такого дизайна не требуется умение рисовать им резонно возразить, что для такого дизайна не нужен и дизайнер, достаточно инженера). Второе — искать новый художественный стиль, новую эстетику, возвращаться к добротным материалам, создавать вещи, рассчитанные на долгую жизнь, тогда и возникнет потребность в воспитание высококвалифицированных художников дизайнеров становится понятна роль учебного рисунка.

Дизайн является органично новым соединением существующих материальных объектов и (или) жизненных ситуаций на основе метода компоновки при необходимом использовании данных науки с целью придания результатам этого соединения эстетических качеств и оптимизации их взаимодействия с человеком и обществом. Это определяет наличие присущих дизайну социальных последствий, проявляющихся в содействии общественному прогрессу и формированию личности. Термином «дизайн» может определяться собственно замысел (проект) процесс его реализации, но полученный результат напрямую зависит от подготовленности самого дизайнера. Основными задачами специального рисунка является, в первую очередь, формирование творческого мышления, объединение знаний основных законов и методов создания конструктивного рисунка посредством светотени, с последующим применением знаний и умений в дизайнерских композициях. Во-вторых, формирование способности дизайнера проектировать художественное изделие с использованием различных приёмов художественной графики. В третьих, разрабатывать проектную идею, основанную на концептуальном, творческом и технологичном подходе к решению дизайнерской задачи, используя различные приемы гармонизации форм, структур, комплексов и систем.

Следует ответить на вопрос: кого мы хотим воспитать? Дизайнера-слугу, жуликоватого торгаша, умеющего припудрить, подсластить и закамуфлировать сомнительную вещь, трусливого подражателя мировых достижений, или дизайнера-художника, стремящегося к созданию абсолютной гармонии и совершенства, ищущего новый стиль, новую эстетику.

Наша точка зрения: рисунок должен оставаться важнейшей базовой дисциплиной, которая должна преподаваться профессионалами в этой области. Выработанная годами методика учебного рисования на кафедре рисунка и представляет собой тот самый специальный рисунок. Наиболее рациональным, на наш взгляд, видится сохранение единого курса рисунка, проходящего через весь период обучения студента в вузе. Данный курс должен плавно смещать методические акценты от грамотного реалистического изображения натуры к акцентированию на объемно-пространственном аналитическом рисовании и заканчивается образным композиционным рисованием.

Список литературы

1. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. — М.: Искусство, 1971. — 286 с.

2. Куриляк, Р. П. Школа рисунка в Соляном переулке. Страницы истории / Р. П. Куриляк, В. П. Мартыненко, В. В. Пугин // Краеведческие записки. Вып.7. СПб., 2000. — 332с.

3. Нельсон, Д. Проблемы дизайна / Д. Нельсон. — М.: Искусство, 1971. — 207 с.

4. Радлов, Н. Э. Рисование с натуры / Н. Э. Радлов. — Л.: Художник РСФСР, 1978. — 130 с.

5. Традиции школы рисования художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. — СПб.: Лики России, 2007. — 256 с.

УДК 7.071.1:75.056Dehterjov
И. Б. Кузьмина
А. А. Тарасова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный
академический институт
живописи, скульптуры и
архитектуры
имени И. Е. Репина при РАХ
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Школа художника-педагога Б. А. Дехтерёва

Произведения выдающегося иллюстратора и педагога Бориса Александровича Дехтерёва пронизаны эмоциональной убедительностью, исторической достоверностью, правдивостью любой детали, выразительностью и точностью отклика на литературный замысел. У художника был собственный метод преподавания с устоявшейся и проверенной системой взглядов и способами передачи опыта от учителя к ученику. «Школа Дехтерёва» создала мощный пласт изобразительного искусства второй половины XX века и определила развитие отечественной книжной иллюстрации.

Ключевые слова: художник-педагог Борис Александрович Дехтерёв, иллюстрации Б. А. Дехтерёва**,** «школа Дехтерёва», книжная иллюстрация.

Irina B. Kuzmina
Anastasija A. Tarasova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg State
academic Institute of painting,
sculpture and architecture
I. E. Repin at Russian
academy of Arts
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The school of the artist B. A. Dekhteryov

Works of the outstanding illustrator and a pedagoga Boris Aleksandrovich of Dekhteryov are penetrated by emotional persuasiveness, historical reliability, truthfulness of any detail, expressiveness and accuracy of a response to a literary plan. The artist had own method of teaching with the settled and checked frame of reference and ways of transfer of experience from the teacher to the pupil. "Dekhteryov's school" created powerful layer of the fine arts of the second half of the XX century and defined development of a domestic book illustration.

Keywords: artist-teacher Boris Aleksandrovich Dekhteryov, illustrations B. A. Dekhteryov**,** "Dekhteryov's school", book illustration.

Иллюстрации Бориса Александровича Дехтерёва (1908-1993) к детским сказкам являются классикой книжной графики второй половины XX века. Добрые глаза Золушки, озорные Красной шапочки, хитрые Кота в сапогах помнят многие, у кого в детстве были книги с иллюстрациями Б. А. Дехтерёва. Сюжетные линии сказок, характеры персонажей, атмосфера, окружающая героев очень точно, тонко и выразительно подмечены в работах художника [7].

Б. А. Дехтерёв родился в 1908 году в Калуге, впоследствии семья переехала в Петербург. Отец работал штатским инженером-строителем, но был в чине подполковника. Во время гражданской войны семья собралась покинуть страну и с тремя маленькими детьми отправилась в Новороссийск, но вернулась и поселилась в Москве [4, с. 49]. Скрывая дворянское происхождение, отец продолжил работать по своей строительной специальности, дети учились, старшего же сына Бориса еще в детстве увлекло рисование [6].

В Москве в 1925-1926 годах Борис Александрович стал посещать студию К. П. Чемко на Тверской улице, в которой преподавал известный профессор, академик Дмитрий Николаевич Кардовский[1]. Именно там Дехтерёв прикоснулся к классической традиции академического рисования, научился понимать закономерность пластической формы [2, с. 11].

У Д. Н. Кардовского, талантливого художника-педагога, Борис Александрович приебрел вкус к знаниям, научился самостоятельной работе мысли, умению работать с подсобной литературой, посещать музеи, ценить и воспринимать богаство культурного наследия. У своего любимого

[1] Кардовский Дмитрий Николаевич (1866-1943) – русский и советский художник (живописец, график, театральный художник), академик (1915), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1930), один из основателей, председатель и участник художественного объединения «Петербургское Новое общество» (1907-1917), профессор Высшего художественного училища Академии Художеств (1903-1922), Московского ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН (1920-1930), Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1933-1934). Кардовский предавал также в частной студии К. П. Чемко на Тверской улице в Москве (1922-1930).

учителя Дехтерёв перенял технику «певучести контурной линии» [2, с. 11-12].

В 1926 году Б. А. Дехтерёв поступил во ВХУТЕИН, где продолжил заниматься в мастерской Д. Н. Кардовского, впоследствии — у А. А. Осьмеркина[1] и И. И. Машкова[2]. У А. А. Осьмёркина на занятиях живописи Дехтерёв научился цветовой гармонизации картинной плоскости [2, с. 17].

Первые иллюстрации к рассказам М. Горького выполнены Дехтерёвым в авангардном стиле, но художника больше увлекла эстетика произведений общества «Мир искусства» (А. К. Сомов[3], А. Н. Бенуа[4] и др.) и живопись XVIII века [4, с. 50].

Встреча с писателам М. Горьким, оценившим силу и значительность таланта молодого художника, произвела огромное влияние на дальнейшую судьбу Бориса Александровича. Деятельная помощь большого писателя помогла Дехтерёву проиллюстрировать в издательстве «Молодая гвардия» несколько произведений М. Горького [6].

В 1935-1937 годах художник работал ассистентом профессора А. И. Кравченко[5] в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Собирание и изучение хранившихся там рисунков, акварелей, офортов, эстампов русских и западноевропейских художников позволило Борису Александровичу в оригиналах изучать приёмы, стилистику, штрих или манеру акварельных работ самых прославленных мастеров графики [6].

Театральный опыт над созданием эскизов костюмов к постановке оперы «Княжна Мэри» (М. Лермонтов), эскизов декораций к спектаклю «Весна в Москве» помог Дехтерёву понять композицию мизансцен и психологизм персонажей в оформлении иллюстраций [6].

В военные годы Борис Александрович выполнял агитационные плакаты: «Свободна!» (1943), «Отомщу фашистам за твои муки!» (1943) [6].

---

[1] Осьмёркин Александр Александрович (1892-1953) – русский и советский художник и педагог, участник художественной группы «Бубновый валет», профессор живописи и руководитель персональной мастерской Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (1932-1941), Московского художественного института имени В.И.Сурикова (1945-1948).

[2] Машков Илья Иванович (1881-1944) – русский и советский художник, один из основателей и участник художественного объединения «Бубновый валет» (1910) и Общества московских художников (1927-1929), входил в состав объединений «Мир искусства» (с 1916) и общества «Московские живописцы» (с 1925), в период 1924-1928 член Ассоциации художников Революционной России, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1928). В 1918-1929 годы И. И. Машков – профессор живописного факультета ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН.

[3] Сомов Константин Андреевич (1869-1939) – русский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, иллюстратор, один из основателей общества «Мир искусства» и одноименного журнала. Действительный член Академии Художеств (1914).

[4] Бенуа Александр Николаевич (1870-1960) – русский художник, историк искусства, художественный критик, основатель и главный идеолог объединения «Мир искусства».

[5] Кравченко Алексей Ильич (1889-1940) – русский, советский художник, живописец и график, иллюстратор.

В 1945 году Б. А. Дехтерёв стал главным художником московского издательства «Детская литература», в котором проработал 32 года. Одновременно с 1948 года Борис Александрович преподавал (с 1949 года профессор) и был заведующим кафедрой графики в Московском государственном художественном институте имени В. И. Сурикова [6].

У художника был собственный метод преподавания, подкрепленный устоявшейся и проверенной системой взглядов на художественные явления, способы передачи опыта от учителя к ученику. Он всегда говорил студентам, что художнику необходимо стремиться к равновесию между свободой и дисциплиной [6].

Учащиеся его мастерской вспоминали, какие профессор выстраивал мизансцены — с освещением, бархатными драпировками, старинной мебелью, кубками, шпагами, вазами, как он объяснял им особенности жанра иллюстрации, учил «уважению к линии», требовал исторической точности в деталях [2, с. 24].

Своим ученикам Борис Александрович говорил, что очень важно найти пластический мотив композиции. «Художник постоянно отвечает на свои вопросы: сколько требуется пространства, чтобы подать эту фигуру? Если мало пространства, то ощущение тесноты. Если много пространства, то теряется действие выносных элементов» [2, с. 26]. В качестве примера выносного элемента Б. А. Дехтерёв приводил дерево и отмечал, что начинающие художники часто рисуют верх высокого дерева скомканным сверху, боясь вынести дерево за край картины [2, с. 27].

При рисовании драпировки художник рекомендовал студентам как бы стать драпировкой, перевоплотиться, почувствовать, как она течет, как спадает свободно, где ее затрудняет сопряжение форм, при этом всегда должны учитываться силы — тяжести, натяжения, сжатия [2, с. 30].

Б. А. Дехтерёв отмечал, что понимание основных принципов композиции дает свободу выбора формы для подачи содержания, своей идеи. Поэтому необязательно следовать и подражать формам учителя, так как принципы носят общий характер, их можно проявить и в абстрактной работе и реалистически-предметной [2, с. 30].

Борис Александрович был очень отзывчивым и добрым человеком. Художник Николай Иванович Понарин вспоминал, как в 1956 году он добирался до Курска: «Ехал я, после окончания средней школы, на первый экзамен в Курское художественно-графическое училище, меня провожала моя мама, автобусы в то время ходили не очень регулярно, и мама обратилась к водителю легкового автомобиля, подъехавшего заправляться к бензоколонке, но водитель «Победы» ответил, что он не хозяин, и указал на мужчину с добрыми глазами, тот не возражал, только спросил: «А кто поедет?» Узнав, что я еду в Курск поступать в художественное училище, он вдруг обрадовался и сказал, что он художник, работает художественным редактором в Детгизе, спросил — есть ли у меня какие-либо книги М. Горького, я ответил, что только

одна, детская, «Дед Архип и Ленька»; оказалось, что он является художественным редактором этой книжки и представился — Дехтерёв. Он попросил написать ему после экзаменов, дал адрес и телефон...» [8, с. 31].

Для студента Николая Понарина Борис Александрович стал первым наставником, давал ему советы, отвечал на вопросы, поддерживал. «Будучи учащимся Курского художественно-графического училища, я получил от Бориса Александровича Дехтерева письмо, где он довольно обстоятельно пишет о грамотном подходе к композиции художественных произведений» [8, с. 32].

За годы творческой работы Дехтерёв оформил не одну сотню книг, проиллюстрировал работы русских, советских и зарубежных классиков: М. Горького, И. С. Тургенева, М. Ю. Лермонтова, А. П. Гайдара, В. Шекспира, А. С. Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Сказка о Рыбаке и Рыбке», 1951), Ш. Перро («Кот в сапогах»), сказки «Мальчик-с-пальчик», «Дюймовочка», «Золушка», «Красная Шапочка» (1949), «Синяя птица» (М. Метерлинк), «Хижина дяди Тома» (Г. Бичер-Стоу), «Цемент» (Ф. В. Гладков), «Как закалялась сталь» (Н. А. Островский) и др. [7].

В 1947 году Б. А. Дехтерёв стал Лауреатом Сталинской премии второй степени. В 1966 году ему было присвоено звание Народного художника РСФСР, в 1975 году — член-корреспондента АХ СССР [6].

Исполненные художником произведения являются примером счастливого соединения образной свободы, пластической нетривиальности и серьёзнейшего, профессионального мастерства.

Иллюстрации Б. А. Дехтерёва всегда несколько театральны — на картинке господствует широкий жест, развеваются вуали, персонажи освещены красным закатным солнцем или выхвачены из мрака ярким лучом света. Его печальный Гамлет со шпагой и книгой, пламенный Данко, элегантный Печорин, потрясающий король Лир — все картины наполнены широким эпическим дыханием, благородным романтизмом и выполнены точной, внимательной рукой большого мастера [4, с. 49].

Близость способа изображения к стилистике и содержанию литературного произведения была для художника одним из важнейших качеств хорошей иллюстрации. Он знал — порой изобразительные средства оказываются неожиданными, непривычными для восприятия. Но если они созвучны тексту, продиктованы им — то имеют право на существование.

Б. А. Дехтерёв отмечал: «Для изображения предметов художнику нужны такие средства как линия, определяющая границы формы предмета, пятно светлое или тёмное передающее светотень, от которой форма и положение предметов становятся более конкретными, и, наконец, цвет, сообщающий предметам большую жизненность. В великих произведениях изобразительного искусства мы видим органическое, естественное слияние всех этих сторон рассказа, изображения и узорной декоративной стороны» [4, с. 50].

Борис Александрович объяснял, что картину надо оценивать не по принципу «нравится — не нравится», а пытаться понять задачу, которую поставил художник. А потом уже судить, выполнил он ее или нет, и как выполнил, какими средствами: в картине должно быть единство рассказа, изображения и «узора», декоративности; в изображении выделяются линия, светотень и цвет [1].

Каждая книга Б. А. Дехтерёва пронизана эмоциональной убедительностью, исторической достоверностью, правдивостью любой детали, выразительностью и точностью отклика на литературный замысел. Иллюстрации художника — это целостные графические симфонии, продуманные, логически обоснованные и отвечающие замыслу авторов (поэтов или прозаиков) художественные спектакли [4, с. 50].

«Школа Дехтерёва» создала мощный пласт изобразительного искусства второй половины XX века и определила развитие отечественной книжной иллюстрации.

Список литературы

1. Главный детский художник Борис Александрович Дехтерёв и его прекрасные иллюстрации. URL: https://www.livemaster.ru/topic/1107369-glavnyj-detskij-hudozhnik-boris-aleksandrovich-dehterev-i-ego-prekrasnye-illyustratsii (дата обращения: 07. 06. 2018).

2. *Дехтерёв, Б. А.* Беседы о композиции: учебное пособие / Б. А. Дехтерёв. — Рязань: П. А. Трибунский, 2009. — 50 с.: ил.

3. *Дехтерёв, Б. А.* Иллюстрация — произведение художественное / Б. А. Дехтерёв // Детская литература. — 1969. — №4. — С. 77-84.

4. *Зурабова, К.* Борис Дехтерёв: соавтор классиков / К. Зурабова // Дошкольное воспитание. — 2011. — №7. — С. 49-51.

5. *Истомина, А. И.* Мимесис и визуализация образа в иллюстративной эпопее Б. А. Дехтерёва / А. И. Истомина // Артикульт. — 2012. — Вып. 6 (2). — С. 32-38.

6. Дехтерёв Борис Александрович (1908–1993) // Советский плакат. URL: http://tramvaiiskusstv.ru/plakat/spisok-khudozhnikov/item/446-dekhterjov-boris-aleksandrovich-1908-1993.html (дата обращения: 07.06.2018).

7. Незабываемое: художники-иллюстраторы детских сказок: несколько слов о художественном воспитании. URL: https://xan-13.livejournal.com/2108912.html (дата обращения: 07. 06. 2018).

8. Школа рисунка Б. Дехтерёва // Юный художник. — 2016. — №1. — С. 30-33.

УДК 741:378.147
В. В. Орехов
Таганрог, Россия
Южный федеральный
Университет

Методика преподавания дисциплины «Спецрисунок» для магистрантов программы «Эргодизайн пользовательского интерфейса»

Методика преподавания «специального рисунка» призвана развить способность студентов изображать не только конструктивное строение объектов, но и стимулировать поиск их семантико-выразительных особенностей, формируя тем самым компетенции необходимые для дизайнера пользовательского интерфейса. Умение «читать», воспринимать, анализировать, интерпретировать и создавать «новое» средствами визуализации — это и есть основная задача специального рисунка в дизайне.
Курс специального рисунка направлен на развитие навыков исследования современных визуальных форм в графическом дизайне, имеет принципиально комплексный характер, который комбинирует выразительные средства графики с концептуализацией.

Ключевые слова: метод, специальный рисунок, дизайн, дизайн пользовательского интерфейса.

Vyacheslav V. Orekhov
Taganrog, Russia
South federal university

Methodology of teaching the discipline "Special drawing" for undergraduates of the program "Ergodizayn user interface"

The teaching method of the "special drawing" is designed to develop the ability of students to depict not only the constructive structure of objects, but also to stimulate the search for their semantic-expressive features, thereby forming the competencies necessary for the designer of the user interface. The ability to "read," perceive, analyze, interpret and create "new" visualization means is the main task of a special design drawing.
The course of the special drawing is aimed at developing the skills of researching modern visual forms in graphic design, has a fundamentally complex character that combines expressive graphics with conceptualization.

Keyword: method, special drawing, designer of the user interface, graphics

Сегодня, человек ориентирован на зрительные формы. Социальная коммуникация и идентичность формируются графическими образами. Задача курса специального рисунка состоит в развитии навыков исследования современных визуальных форм. Курс имеет комплексный характер, в котором соединяются средства графики с образными концептами. Результатами освоения специального рисунка должны стать способность воспринимать, анализировать и создавать визуальными средствами.

Красота и функциональность идут параллельно с удобством, в процессе творческого мышления дизайнера[1]. В процессе проектной работы студентов-дизайнеров, нужно развивать нестандартный творческий подход, который позволит формировать и реализовывать свои авторские проектные замыслы, в процессе обучения и дальнейшей практической деятельности.

Термин «Визуальная культура» выявляет неотъемлемую часть образовательного процесса, и применяется в обучении дизайнеров [2]. Культура — это составная часть человеческой деятельности, она проявляется в творчестве, в практике повседневной жизни. Культура — это индикатор цивилизации. Культуру создают, её изучают: задача каждого поколения воспроизвести и передать её следующему поколению. Регулирование поведения студента-дизайнера в профессиональной среде не должно зависеть от рода деятельности, формирование личности возможно благодаря накопленным ценностям, нормам, правилам и идеалам.

Эргодизайн — сфера, объединяющая эргономику и дизайн с их индивидуальными задачами. Эти две самостоятельные отрасли научных знаний имеют свой концептуальный аппарат, принципы научных исследований, свою методологию и способы воплощения результатов. Эргодизайн проявляется и в дизайне и эргономике, а, в результате, происходит повышение научной и практической актуальности [3].

Научно-проектная деятельность, ориентированная в первую очередь на человека — одно из основных определений эргодизайна. В результате соединения методов дизайна и эргономики появляются объекты и предметно-пространственная среда. Эргодизайн обеспечивает одновременное использование дисциплин дизайна и эргономики. Системный охват изучаемых объектов — это основная специфика эргодизайна. Продукт творческой деятельности, который реализуется при проектировании, индивидуален неповторим и своеобразен в применяемых методах [4]. Ко всему, что окружает человека дома, на работе, в ресторане или кафе, в транспорте и на отдыхе, имеет отношение эргодизайн.

Художественное образование активно реагирует на изменения социально-культурной жизни общества, новые приемы и методы обогащают и требуют систематизации и структурировании информации. Глобальная

«оцифровка» окружающей нас действительности, заставляет искать пути решения задач эргономики в цифровом пространстве. Мобильные телефоны, планшеты, компьютеры и дома и на рабочем месте. Сегодня каждый человек, тем или иным образом, контактирует с цифровым миром при «посредничестве» пользовательского интерфейса. Задача студентов обучающихся по направлению «эргодизайн» разрабатывать интерфейсы для человека. В процессе разработки интерфейса дизайнер оперирует теми же самыми инструментами и приемами, что и художник, работающий с полотном или листом бумаги: композиция листа (экрана); компоновочная схема элементов на листе (экране); фокусная точка листа (экрана); цветовой баланс и др. Все перечисленное неразрывно связано с эргономикой. Именно, специальный рисунок, как комплексный инструмент должен развить и привить студентам необходимые навыки.

Рисунок — это визуальная культура в дизайне, реклама, рекламные ролики, видеоигры, web-дизайн и т.п., эти понятия активно встраиваются в нашу реальность благодаря развитию технического прогресса [5]. Визуальная культура соединяет несколько реальностей: видимую, интуитивную и виртуальную (мысли и визуализация) [6]. Визуализация занимает место печатного текста, изображение сменяет. Многие современники теории визуальных образов в искусстве и дизайне отмечают развивающую и обучающую силу визуального образа.

Дизайнер или художник выражает свою мысль одним лишь изображением, применяет знаки, объекты, пользуется языком своего искусства. Пребывание дизайнера в среде, насыщенной визуальными знаками, формирует его визуальную культуру [7].

Доминирование зрительных образов в культуре влечет новое междисциплинарное направление. Это направление возникло при пересечении искусствознания, философии, социологии, и оно исследует медийную и визуальную сторону культуры в настоящем времени. Это направление базируется на внутренних эмоциональных реакциях, при этом встраивается в систему имеющихся ценностей. Индикатором уровня образования и культуры человека и в особенности дизайнера, можно назвать навыки воспринимать и транслировать визуальную культуру. В конкурентной среде дизайнеру необходимо следить за тенденциями во всех сферах дизайна. Процесс проектирования — это большой комплексный процесс, требующий от человека наличия разнообразных знаний, специальных умений рисовать и особым образом мыслить. Качественный рисунок может подчеркнуть эстетику оригинала, проявить главные черты, необходимые для полноценного графического образа. При оценивании работы в специальном рисунке принимают во внимание:

1) полное соответствие установки и особенностей объекта изображения, воплощению учебно-познавательной задачи;

2) выбирая технику исполнения, учитывают свойства графического материала, которые обеспечивают его выразительное проявление;

3) убедительная реализация содержательной направленности задания, обеспечивающая авторскую «переработку». Два последних признака приводят учебное задание к пониманию необходимости образного осмысления, они формируют основу графической стилистики изображения и направление творческого раскрытия его прототипа, именно это, способствует развитию восприятия и придает деятельности студента творческий характер [8].

Специальный рисунок должен активировать способность студентов изображать не только конструкцию объектов, но и побуждать к поиску их смысловых особенностей, различных изобразительных композиционных, и выразительных приемов переноса их в учебные задания по специальному рисунку [9]. Курс специального рисунка для магистрантов, рассчитан на семестр. Процесс освоения данной дисциплины подразумевает 4 модуля, наполнение которых, подразумевает поэтапное освоение компетенций от общего к частному. Специфика контингента студентов магистратуры подразумевает разный уровень базовой графической подготовки. Эта особенность диктует необходимость преподавания графических основ начального уровня.

1-й модуль включает в себя: обзор инструментов и графических материалов; сухие и влажные графические материалы, специфика работы с тем или иным материалом (пастель, маркеры, тушь и др); применение специальных приспособлений и инструментов таких как лекала или винкель (рейсшина).

Знания этих материалов помогают отобразить различные нюансы, стили, расставить смысловые акценты в работе. Подчеркивают графический язык и облегчают восприятие продукта, выгодно выявляют его достоинства, делают возможным его существование сначала в замысле, а потом и на рынке.

В настоящее время существует много разновидностей графических средств и материалов для рисования, а также подсобных инструментов, которые используются при разработке дизайнерских рисунков индустриальной и графической продукции. Многие из этих инструментов применяются также при работе над рисунками в других областях дизайна: в архитектуре, дизайне интерьеров, в изящных искусствах и т. д.

2-й модуль включает в себя: общие приемы композиции; пропорции — «золотое сечение»; основы построения перспективы; работа с базовыми элементами и конфигурациями (линии, формы и др.); соединения геометрических тел (врезки); приемы компоновки составных изображений; основы освещения и построения теней.

Простые геометрические тела называют базовыми, так как они входят в линейно-конструктивное построение любых объемных предметов,

их необходимо изображать, соблюдая правила, с учетом параметров и пропорций. Сегодня в дизайне используется множество форм со сложными составными частями. На примере создания дизайна сложных форм и объемов можно оценить результаты применения простых геометрических форм. Изучение и анализ базовых форм облегчит в дальнейшем работу с более сложными формами.

Наблюдая за тем, как ведут себя соединения разных геометрических тел, дизайнеры приобретают знания, необходимые для создания объемных тел.

Восприятие изображения — это мысленное создание концепции, а перспектива — один из произвольных способов изложения этой концепции. Владение перспективой — искусством изображать на плоскости трехмерное пространство — позволяет дизайнерам с помощью рисунка визуализировать задуманные изделия, дает возможность быстро находить оптимальную форму и правильно располагать внутренние компоненты [10]. Для этого необходимо, чтобы были соблюдены все требуемые пропорции объекта, чему способствует правильное построение перспективы.

3-й модуль включает в себя: принципы и приемы изображения и передачи на бумаге различных материалов (металл, пластик, древесина, стекло).

Начиная работу над теми или иными объектами, необходимо определить, из каких материалов они будут производиться. Необходимо представлять форму объекта в строгой зависимости от материала. Дизайнеру необходимо уметь имитировать на бумаге или мониторе графического планшета различные материалы и текстуры. Моделировать поверхности и характерные фактуры. Изучая формы изделия, очень важно научиться анализировать не только его размеры, но также внешний вид и фактуру поверхностей.

4-й модуль включает в себя: антропометрический фактор; пропорции человека; голова; конечности; фигура в движении; принципы и приемы рекламной и модной иллюстрации.

В этом модуле последовательно изложены правила и методики изображения фигуры человека с точки зрения художественных приемов, используемых при изображении персонажей в иллюстрациях к печатным изданиям, комиксах, мультфильмах, которые, в отличие от реалистично нарисованных, претерпевают значительную трансформацию в пропорциях.

Умение изображать фигуру человека в искусстве, является вершиной ремесла художника. Дизайнеру важно не только знать особенности строения человека, но и уметь применять знания в соответствии с поставленными задачами в своей работе [11].

Техника, которая используется в рекламной и модной иллюстрации, отличается от традиционного рисования с натуры — это надо учитывать в первую очередь. Упрощение — ключевой элемент такого рода рисования, применяется при иллюстрировании статей в модных глянцевых журналах,

модных эскизов, в оформлении магазинов. Метод свободной иллюстрации очень похож на рисование с натуры, но её цель — запечатлеть скорее настроение или образ, нежели реалистичность.

Спецрисунок — особая форма рисунка, часть дизайнерского творчества в многогранной дизайнерской деятельности со своими сугубо функциональными задачами. Дизайн формирует духовную сферу человека, материальную и художественную культуру, создается человеком для человека [12].

В настоящее время необходимо исследовать накопленный опыт в предметной области, вскрыть возможные направления развития, теоретически обосновать логику происходящих процессов в прошлом и настоящем.

Список литературы

1. *Арнхейм, Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.: ил.

2. *Барт, Р.* Риторика образа / Р. Барт // Барт, Р. Избранные работы: семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1994. — С. 297-318.

3. *Беккер, К.* Словарь тактической реальности: культурная интеллигенция и социальный контроль / К. Беккер. — М.: Ультракультура, 2004. — 221 с.

4. *Генисаретский, О.* Образ и пространство / О. Генисаретский // Художественное проектирование: сборник / Центр. эксперим. студия Союза художников СССР. — М.: Советский художник, 1987. — С. 147-163.

5. Культурология. XX век: словарь / сост. С. Я. Левит. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 630 с.

6. *Розин, В. М.* Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 270 с.

7. *Голомбински, К.* Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики, веба и мультимедиа / К. Голомбински, Р. Хаген. — СПб.: Питер Пресс, 2013. — 272 с.: ил.

8. *Орехов, В. В.* Специальный рисунок: учебно-методическое пособие / В. В. Орехов, В. И. Барвенко. — Таганрог: ЮФУ, 2017. — 84 с.: ил.

9. *Eissen, K.* Sketching: drawing techniques for product designers / Koos Eissen, Roselien Steur. — Amsterdam: Book Industry Services, 2007. — 255 p.: ill.

10. *Дельгадо, Я. М.* Рисунок для индустриальных дизайнеров / Я. М. Дельгадо, Э. Р. Домингез; авт. рис.: Фернандо Хулиан, Хесус Альбаррасин. — М.: АРТ-РОДНИК, 2006. — 192 с.: ил.

11. David Airey: официальный сайт. URL: https://www.davidairey.com (дата обращения: 13.06.2018).

12. Design is Kinky: [информационный портал по графическому дизайну (Австралия)]. URL: http://designiskinky.net (дата обращения: 13.06.2018).

УДК 7.012:741:371.3:378.147
Е. А. Черная
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный
архитектурно-строительный
университет

Моделирование архитектурно-пространственной композиции в объеме и на плоскости (на примере рисунка городского пейзажа)

В статье представлены результаты апробации авторской методики формирования композиционного мышления архитекторов-дизайнеров архитектурной среды V курса, архитекторов-реставраторов и студентов-архитекторов II курса в процессе выполнения учебных заданий по рисунку, живописи и архитектурной графике в Санкт-Петербургском государственном архитектурно-строительном университете на архитектурном факультете. Методика была апробирована также на занятиях по рисунку со школьниками 10-11 классов в ГБОУ Среднеобразовательной школе №564 Адмиралтейского района г. СПб.

Ключевые слова: методика развития композиционное мышления, городской пейзаж, моделирование, рисунок и живопись.

Elena A. Chernaya
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
architecture and civil
engineering university

Modeling of the architectural and spatial composition in the volume and on the plane (on an example of a picture of a city landscape)

The article presents the results of approbation of the author's methodology for the formation of compositional thinking of architects-designers of the V-course architectural environment, architects-restorers and second-year students of architecture in the process of fulfilling study assignments in drawing, painting and architectural graphics at the Saint-Petersburg state architectural and construction university on

the architectural faculty. The methodology was tested in the same way in the drawing classes with schoolchildren of 10-11 grades at the State secondary school № 564 of the Admiralteysky district of Saint-Petersburg.

Keywords: method of development of compositional thinking, urban landscape, modeling, drawing and painting.

Основой авторского метода формирования композиционного мышления студентов и школьников выступила методика рисунка и живописи кафедры рисунка СПбГАСУ, которая зафиксирована в учебных пособиях и статьях Н. П. Пятахина, Г. Е. Русанова, И. Г. Нахимова и других преподавателей. Автор статьи учитывает идею, высказанную художником, архитектором А. В. Ланиным в 70-х гг. XX в., преподававшего на кафедре рисунка. Он предлагал для формирования конструктивного мышления у студентов на рисунке изображать объемно-пространственные композиции, составленные из больших геометрические тел, высотой от 1 до 2 метров. Такая композиция заполняла интерьер класса рисунка и ее сложно было охватить с одной фиксированной точки.

Эта идея была интерпретирована нами в ином качестве. На пленэре изобразительная визуальная позиция рисующего находится внутри пространства, а при изображении натюрморта вынесена за его границы. Контраст, смена изобразительных позиций при изображении городского пейзажа будет способствовать формированию объемно-пространственных представлений у студентов о изображаемой композиции и мотивировать их к дальнейшей изобразительной работе. Размер геометрических тел был значительно уменьшен, чтобы их можно было перенести в маленькой картонной коробке. Состав предметов был упрощён до параллелепипедов и кубов.

Для формирования у студентов и учащихся архитектурно-пространственных представлений о изображаемых на рисунке и живописных работах городских видов, в процесс выполнения учебных заданий было включено выполнение моделей: здания, улицы, площади, фрагмента городской жилой застройки. Как известно, под термином «моделирование» понимается «процесс художественного воспроизведения аналога в материальных моделях» [1, с. 191].

Для моделирования существующих или воображаемых городских пейзажей, разных типов объемно-пространственной композиции, использовались два набора геометрических тел. Один применяется и сегодня на кафедре рисунка СПбГАСУ для постановки натюрмортов (он выполнен из оргалита и включает тела высотой от 15 до 70 см.). Другой, новый, из дерева (геометрические тела, высотой от 1 до 15 см.).

На художественной практике и необорудованных аудиториях применялся набор из небольших геометрических тел, так как он был удобен в использовании и транспортировке. Количество геометрических тел для мо-

дели увеличивалось в зависимости от поставленной изобразительной задачи, от простой к более сложной (от рисунка здания, до фрагмента городской застройки).

Как показывает практика, студенты-первокурсники имеют малый изобразительный опыт выполнения натурных рисунков на пленэре. Изображая городской пейзаж, они сосредотачивают свое внимание на фиксации всей информации об архитектуре, стремясь к точности фотоснимка, и не придают значения масштабности, пропорциям форм, а также композиции здания и его пластике. Рисунок не выступает средством коммуникации и фиксации результатов визуального познания изображаемой формы и пространства, а компоновка на листе не способствует ясности изобразительного замысла.

Но студенты на подготовительных курсах рисовали архитектурные детали, натюрморты из геометрических тел, фрагмент интерьера класса рисунка, они успешно прошли испытания по рисунку. Учитывая все это, для изображения, на первом курсе (в 2013 и 2015 гг.), нами была поставлена постановка из геометрических тел, которая по формообразованию была подобна изображаемому на пленэре городскому пейзажу (Московский проспект дом 37 – 39).

В живописной работе, изображая постановку из геометрических тел, студенты вначале формировали замкнутую пластическую композицию, глубину пространства на плоскости и выявляли композиционный центр. Потом выполняли копию работы, сохраняя структурную композицию пятен, далее при помощи членения пятен и средств моделировки формы на плоскости фиксировали свои объемно-пространственные представления о существующей архитектурной композиции зданий и их архитектурных деталей.

Решение студентами в одном учебном задании задач студийных и пленэрных, способствовало закреплению полученных ими ранее композиционных навыков рисунка и живописи, формированию новых компетенций — анализа композиции изображаемой архитектуры и пространства.

На втором курсе студенты-архитекторы по дисциплинам «Рисунок» и «Живопись» в 2013 и 2015 гг. решали следующие изобразительные задачи:

-выполнить живопись (в 2013 г.) и рисунок (в 2015 г.) натюрморта из геометрических тел с учетом визуальной позиции;

-преобразовать формальную композицию пятен изображенного натюрморта из геометрических тел в городской пейзаж, сохраняя положение горизонта на рисунке;

-сформировать на плоскости впечатление глубины пространства при помощи выразительных средств рисунка и живописи: композиция, ритм, членение, пропорции формата и структурные его линии, контраст, (противопоставления пятен по размеру и конфигурации, а также, контрасту красочных пятен по насыщенности и светлоте);

-привнести в композицию рисунка масштабность (соразмерность зданий друг другу и с учетом высоты человека) на основе натурных набросков зданий, выполненных на пленэре.

На пятом курсе студенты-дизайнеры архитектурной среды по дисциплине «Архитектурная графика», в 2016 г. решали следующие изобразительные задачи:

-выполнить модели улицы, здания, площади, фрагмента жилой застройки города;

-зафиксировать композицию модели при помощи разных способов графического моделирования: ортогональных проекций, аксонометрии, перспективы;

-сформировать впечатление глубины пространства на плоскости при помощи изобразительного языка, используемого в процессе архитектурного проектирования, в архитектурной графике.

Перед школьниками 10-х и 11-х архитектурных классов по дисциплине «Рисунок» были поставлены следующие изобразительные задачи в 2016 г.:

-выполнить модель одного здания (небоскреба);

-зафиксировать композицию модели при помощи ортогональных проекций, фасадов и планов;

-выполнить рисунок здания в природной среде и применить коммуникативные условные приемы архитектурной графики, при помощи линий или пятен, сформировать впечатление глубины на плоскости;

-представить варианты решения композиции формы здания с привнесением архитектурных деталей.

В 2018 г. перед учащимися были поставлены другие учебные задачи:

-выполнить модель одного здания (небоскреба);

-зафиксировать композицию модели при помощи ортогональных проекций, фасадов и планов;

-сформировать композицию рисунка, где образ городской среды достигается при помощи повторения несколько раз одного здания небоскреба или одной из его частей, на примере графических работ американского архитектора и графика Хью Ферриса;

-применить изобразительно-выразительные средства рисунка для создания художественного образа;

-интерпретировать пластическую композицию рисунка сохранив ее в живописной работе при помощи новых средств выразительности — контрастов красочных пятен по светлоте и насыщенности.

В школе введение нового учебного задания «Рисунок и живопись городского пространства по представлению и воображению», в процессе выполнения которого школьники конструировали модель здания из геометрических тел, фиксировали композицию при помощи ортогональных проекций,

формировали художественный образ городского пространства при помощи средств рисунка и живописи. Все это способствовало профориентации школьников на выбор профессии архитектора, формированию у них необходимых профессиональных навыков для успешного прохождения вступительных испытаний и для учебы в университете.

На художественной практике в процессе выполнения учебного задания «Графическая реконструкция храма в исторической и существующей среде Санкт-Петербурга» студентами-реставраторами второго курса после рисунка композиционных и натурных набросков (крок) была сделана модель из геометрических тел изображаемых зданий и пространств, что позволило студентам зафиксировать свои первичные представления о целостной композиции изображаемых зданий и пространстве (хранящихся в долговременной памяти и на многочисленных натурных рисунках), наметить стратегию выполнения новых рисунков на пленэре и проверить информацию на старых набросках.

На пятом курсе студенты-дизайнеры архитектурной среды по дисциплине «Архитектурная графика» конструировали несколько моделей из геометрических тел (улицу, ансамбль, площади, фрагмент застройки города) для развития навыков графических коммуникаций при помощи применения разных методов фиксации композиции трехмерной формы на плоскости при помощи ортогональных проекции, аксонометрии и перспективы, а также для закрепления изобразительных навыков, формирования художественного образа и глубины пространства на плоскости, приобретенных студентами в процессе изучения дисциплин «Рисунок» и «Живопись» (с I по III курс).

В течение пяти лет была апробирована авторская методика формирования композиционного мышления у студентов ГАСУ и учащихся архитектурных классов Среднеобразовательной школы №564, которая дала положительные результаты. Включение в учебную программу по рисунку и живописи новых заданий «Рисунок и живопись городского пространства по представлению и воображению» и «Графическая реконструкция храма в исторической и существующей среде Санкт-Петербурга», предполагающих в процессе их выполнения конструирование модели изображаемого городского пейзажа, позволит модернизировать процесс формирования композиционного мышления.

Список литературы

1. *Согоян, Н. Ш.* Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий / Н. Ш. Согоян. — М.: Архитектура-С, 2006. — 384 с.

УДК 7.041.5:75.041.5:378.147
В. Н. Козлов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт- Петербургская
государственная
художественно-промышленная
академия
имени А. Л. Штиглица

Применение графических материалов при выполнении творческого задания «Портрет»

Раскрытие творческого потенциала студента во многом зависит от занятий по рисунку в вузе. Созданию художественного образа в процессе рисования способствуют графические материалы и техники, выбор которых во многом определяет конечный результат.

Ключевые слова: рисунок, графические материалы, техники рисунка, портрет.

Victor N. Koslov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

Use of graphic materials when performing creative Portrait task

The disclosure of the creative potential of a student largely depends on the lessons of drawing in the university. The creation of an artistic image in the process of drawing is facilitated by graphic materials and techniques, the choice of which largely determines the final result.

Keywords: drawing, graphic materials, drawing techniques, portrait.

Учебная дисциплина «Рисунок», которая преподается во всех художественных и дизайнерских вузах, имеет своей основной задачей раскрытие творческого потенциала каждого студента [5]. И, хотя творчество не выносится за рамки учебного процесса, все же ряд заданий имеет обостренно творческую направленность, которая дает в результате освоения дисциплины возможность обучающимся создать художественный образ, используя основные изобразительные техники и материалы при изображении объектов предметного мира, пространства, фигуры человека.

Портретный жанр интересен тем, что он является, по сути, самым трудным и многогранным при раскрытии художественного образа. Многообразие его форм имеет глубокие исторические корни. Автопортрет, парадный портрет, семейный портрет и т. д. В истории русской изобразительной школы было создано большое количество портретов, выполненных графическими материалами. Достаточно вспомнить И. Е. Репина, который оставил портрет Э. Дузе в графическом варианте, так как увидел яркое и законченное произведение (хотя рисунок предназначался для живописи).

Графический портрет — одна из разновидностей рисунка. В учебном процессе большая роль отводится натурным портретам и, в то же время, такие учебные работы стоит рассматривать как упражнения, позволяющие пополнить знания и развить навыки, полученные в процессе обучения для более сложного творческого портрета.

Многообразие учебных и творческих задач вызывает необходимость обращать серьезное внимание на разные графические техники выполнения портрета. В свою очередь, это вызывает потребность изучать технические возможности различных материалов и инструментов, применяемых в рисунке. Во всех видах искусства технике исполнения уделяется большое внимание [2, 3].

Техника рисунка — это искусство исполнения, это «находчивость», это предугадывание тех эффектов, которые могут получиться при использовании данного приема, материала. Многообразен диапазон технических приемов, различных рисовальных материалов, бесконечно число манер рисунка, но та или другая манера должна применяться всегда в связи с поставленной задачей.

Конечно, все начинается с рисования с натуры — первооснова профессионального художественного образования предоставляет возможность осмыслить принципы построения объемной формы на двухмерной плоскости, развивает объемно-пространственное представление.

Графические же средства, с помощью которых создается изображение в наброске, — линия, штрих, пятно и комбинации этих элементов помогают создать художественный образ, сложившийся при первом взгляде на натуру. Во время учебы, при подготовке художников, важно наработать технические возможности применения графических материалов. Нужно внимательно изучить, как графический материал ведет себя с бумагой и добиваться гармоничного сочетания с выбранным графическим материалом. Фактура бумаги и применение грунта при выполнении творческой работы над портретом требует навыка и умения в их использовании.

Разнообразие бумаги огромно. Рисовать можно на любой поверхности, позволяющей оставить на ней видимый след. Наиболее удобными материалами для нанесения рисунка оказались бумага и картон, которыми пользуются все художники в течение многих столетий. Известно более 600

видов бумаги, имеющих свои добавки и способы обработки. Для выполнения рисунка очень важно правильно выбрать бумагу.

Правильно выбранный графический материал, точно подобранная тонированная бумага, продуманное решение, грамотно выбранная техническая сторона работы — все это должно уложиться на образ, задуманный художником, сделать портрет гармоничным, ярким, выразительным. Только тогда, когда все это соединяется, рождается творческая работа [1, 4].

Сангина, сепия, ретушь — эти материалы имеют огромный тональный диапазон. Тональная растяжка материала дает возможность выбрать художнику нужную светлоту для выразительности образа. Найти тональное отношение пятен и выразительную линию в работе при передаче характера человека, его психологического состояния, — а это очень важная задача при выполнении портрета.

Значение техник и материалов рисунка, понимание их специфических особенностей помогают реализовать любой замысел — это неоценимое богатство в руках художника.

Теперь хотелось бы сказать о конкретных этапах работы над творческим заданием «Портрет». Любая работа, учебный рисунок живой головы человека или творческое задание начинается с наброска. Для того, чтобы методически правильно была проведена работа, необходимо понимать этапы изучения модели (натурщика).

Набросок дает возможность на первом этапе выполнить задачу по компоновке в листе, поиск формата, изучить пластику, характер, силуэт, определиться с тональным решением, создать композиционный центр и подчинить второстепенные детали (фрагменты) целому.

Затем перейти к эскизу, в котором конкретно нужно решить задачу, которая поставлена. Эскиз предполагает выбор формата, компоновку, формальную композицию, отбор главного и второстепенного, количественного определения линии и пятна для того, чтобы точно выполнить поставленную задачу.

В линейно-конструктивном рисунке используется минимальное количество пятна, тона для выразительности, так как линия является основным средством изображения в линейном рисунке. И здесь будет уместно применять такие графический материал как тушь, перо. Применение данного материала позволяет придать портрету лиричность, нежность.

В тональном (живописном) рисунке ставятся задачи тонального разбора, создания объёма светотенью, изучения тональной растяжки, присутствия свето-теневой градации в полном объёме. Линия в тональном рисунке используется в минимальном количестве. Здесь применяются такие графические материалы, как сангина, ретушь, уголь. Используя такие материалы, можно создать напряженность, драматичность в портрете. Поставив

точную задачу и выполнив подготовительную часть (наброски, зарисовки, эскизы), можно перейти к основной части — непосредственному выполнению творческого задания.

При рисование живой головы человека необходимо внимательно изучать характер модели, тональные отношения, изучать среднюю линию и силуэт головы, осваивать материал, которым выполняется постановка. Наброски, зарисовки, длительные постановки — это хорошая база для работы над творческими заданиями «Портрет» и «Автопортрет». Выполнение творческой работы требует разработки композиционного решения, сбора материала по теме, работы над эскизами, выбора формата, подготовки бумаги (тонирование или грунтовка) и каким материалом будет выполнена работа. Это серьезная задача даже для подготовленного художника.

Многовековой опыт показал, что лучше всего по технике гармонируют более или менее устойчивые пары: уголь и сангина, сепия и черная тушь, акварель и уголь, пастель и уголь. Эти материалы дополняют друг друга, будучи близкими по технике исполнения и, в то же время, достаточно отличающимися по тону. Многие художники соединяют в своей работе три, четыре или даже пять изобразительных средств.

Рисунок как учебный предмет требует огромного целенаправленного труда, постоянных упражнений. Выполнение различных творческих заданий графическими материалами дает возможность для каждодневной самостоятельной работы студентов, которая, в конечном результате, определит его творческий путь. Будущему дизайнеру, художнику, архитектору для развития объемно-пространственного, композиционного мышления необходимо постоянно делать рисунки не только с натуры, но и выполнять различные графические творческие работы. Только проверка личным опытом обеспечит высокие результаты в освоении различных графических материалов.

Список литературы

1. *Авсиян, О. А.* Натура и рисование по представлению / О. А. Авсиян. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 151 с.: ил.

2. *Бесчастнов, Н. П.* Черно-белая графика / Н. П. Бесчастнов. — М.: ВЛАДОС, 2002. — 271 с.: ил.

3. *Заболотных, О. В.* Использование разнообразных графических изобразительных техник и материалов при выполнении набросков / О. В. Заболотных // Концепт. — 2015. — Т. 36. — С. 146-150. URL: http://e-koncept.ru/2015/95621.htm (дата обращения: 05.06.2018).

4. *Ли, Г. Н.* Рисунок: основы учебного академического рисунка / Г. Н. Ли. — М.: Эксмо, 2003. — 239 с.: ил.

5. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л.

Штиглица: [альбом / ист. очерк] / проф. Р. П. Куриляк [и др.]. — СПб.: Лики России, 2009. — 256 с.: ил.

УДК 741:7.013
О. В. Плужник
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Семантическое начало эстетического восприятия линии и её цвета в искусстве и дизайне

Даётся классификация типов линий: по длине, форме, толщине, тону, по положению в пространстве, по цвету (хроматическому и ахроматическому). Раскрываются семантические начала в различных начертаниях линии. В линеарном рисунке и дизайн-эскизах выделяются три основных типа линий: линии построения, линии невидимого контура, линии видимого контура и проводится их анализ. Рассматривается эстетическое восприятие цвета в семантическом аспекте.

Ключевые слова: дизайн, тип, линия, рисунок, цвет, семантика, эстетический, композиция.

Oleg V. Pluzhnik
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technologies and design

The semantic beginning of aesthetic perception of a line and its colour in art and design

Classification of types of lines is given: on length, the form, a thickness, tone, by position in space, on colour (chromatic and achromatic). The semantic beginnings in various tracings of a line reveal. In linear drawing and design sketches three basic types of lines are allocated: lines of construction, a line of an invisible contour, a line of a visible contour their analysis also is carried out. The aesthetic perception of colour in semantic aspect is considered.

Keywords: design, type, a line, drawing, colour, semantics, aesthetic, a composition.

Линия является одним из понятий категорийного аппарата в композиции дизайна. Начертания точек, линий, штрихов, пятен определяют форму, размеры, объёмы, пространственность, пластичность и т. д. И это за-

ставляет наблюдателя воспринимать набор элементов и средств изображения как эстетическое отражение того или иного объекта, действия, состояния и т. п. Изображения и другие артефакты, организованные и упорядоченные по законам композиции, рисунка, живописи, анатомии, перспективы приобретают семантичность, т.е. наполняются смыслом. А композиционное творчество можно рассматривать как синтаксический процесс, действующий по определённым правилам конвенции, т. е. договорённости. В разных эпохах, культурах, странах, искусствах и их стилях есть как общие принципы и понятия семантики артефактов, так и их различия. Знание и умение использовать это в творчестве позволяет достигать нужных эстетических результатов в воздействии на потребителя и окружающих, опосредованно воспринимающих эти объекты в среде. Например, у русских черный цвет - печаль, а у японцев чёрный - радость. Умение подбирать общие для всех культур и народов семантические понятия не допускать многообразия смысловых трактовок, расширяя круг воздействия, и позволяет избегать различных противоречий. В рабочем процессе необходимо выполнить сравнительное исследование семантики средств воздействия у разных народов, в стилях искусств и культурах. Семантика линии неоднозначна. Рассмотрим некоторые из них.

Прямая вертикальная линия | - черта, насечка, зарубка (напоминание), один, вертикаль, верх - низ, столб, статичность. А наклонная линия / - уже динамичность, падение, диагональ. Две пересечённые под прямым углом линии + - плюс, крест, перекрёсток, вертикаль - горизонталь, образ человека, символ Христа и церкви, символ четырёх сторон света, символ элементов: воздуха, земли, огня и воды. Чтобы определиться с семантикой линий для начала проведём синтаксический анализ различных типов линий и систематизируем их по определённым принципам:

По длине: короткие, средние, длинные, бесконечные.

Также можно выделить открытые линии (прямые), замкнутые (круг, эллипс и другие геометрические тела).

По их форме: прямые, неровные (дрожащие), волнистые, ломаные, произвольные, непрерывные (сплошные), прерывистые.

По толщине: тонкие, средние, толстые, переходные, когда из тонкой плавный переход к толстой и обратно к тонкой, пропадающей в поле листа, т.е. списывающейся на нет.

По положению в пространстве: вертикальные, горизонтальные, наклонные, радиальные, переменные (меняющие направления).

По тону: светлые, средние, тёмные.

По цвету ахроматическому: белые, различных оттенков серые, чёрные.

По цвету хроматическому: основные (красные, жёлтые, синие, зелёные), вторичные (оранжевые, жёлто-зелёные, сине-зелёные, пурпурные).

Эти типы линий и всевозможные их комбинации использовались в создании орнаментов. В орнаментальных вышивках на тканях и одеждах

прошлых эпох линейность являлась одним из основных технических приёмов. Эти орнаменты кроме украшательской функции носили сакральный и информационный характер (оберега, надпись о статусе хозяина). Позднее линеарный принцип начертания ложится в основу написания букв алфавита.

Линия - одно из основных средств изобразительного искусства. Характер линии зависит и от того каким инструментом, материалом и на какую основу эта линия нанесена. Для рисунка структурирование линий как одного из основных выразительных средств имеет принципиальное значение. Оно вносит упорядоченность и позволяет избегать ненужных иллюзий и заблуждений. В линеарном рисунке выделяются три основных типа линий:

- Линии построения (габаритные, осевые, сечения - охваты). Эти линии обычно самые тонкие и светлые по тону. На начальном этапе они очень значимы, но на завершающем этапе рисунка они должны быть еле-еле заметны, а зачастую их могут и совсем убрать, если это не учебный рисунок и не нужно показывать этапы ведения работы.

- Линии невидимого контура. Когда рисуют “на просвет”, т.е. обратную невидимую сторону объекта. Такое рисование производится по представлению. Эти линии толще габаритных и имеют переходную составляющую. От тонких и светлых линий на дальнем плане к более толстым и тёмным линиям близких к рисующему планах. Обычно достаточно трёх или четырёх градаций для линий невидимого контура.

- Линии видимого контура. Это линии видимого внешнего и внутреннего контура рисуемого объекта. Обычно это самые тёмные и толстые линии. Для них достаточно также трёх - четырёх градаций. Но если рисующий делает их больше, то создаётся более плавный переход то дальнего плана к первому. Очертания объекта или его контур меняется при его движении, при изменении линии горизонта, точки зрения и ракурса восприятия. И умение найти нужное положение это тоже определённый уровень мастерства рисующего. Придание форме объекта трёхмерности (ширина, высота, глубина) на двухмерной поверхности листа бумаги достигается определёнными приёмами и закономерностями в рисунке, т.е. создаётся иллюзия объёма на плоском листе. Нарушение законов и правил рисования приводит к ошибкам и нарушению объективного восприятия. При рисовании нужно стремиться избегать нарушений структуры линий. Избегать повторов размерных, тональных, толщинных, ритмических и формообразующих. При одинаковости линий пропадает плановость и объёмность. Осевые и габаритные линии это линии начального этапа построения и способ самопроверки закономерностей и правил организации рисунка. Линии невидимого контура в сечениях - охватах задают объёмность парами сравнений: выше - ниже, правее - левее, ближе -дальше. Формой и размером показывают нюансы кривизны сечения. Линии видимого контура определяют объёмы первых трёх - пяти планов. Если нет структурности, то нет и порядка, нет правильного понимания. Зре-

ние путается искажая восприятие и не возникает трёхмерности на двухмерной плоскости листа. Дальние планы по контрастности, объёмности, детальности не отличаются от средних и передних планов. Размерное отличие больше меньше не всегда достаточно, так как бывает ничтожное, нюансное. Неверно построенные пропорции, пластика, неудачный ракурс или точка зрения изменяют представление об объекте. Те, кто видит рисунок, но не видит сам объект не смогут получить объективную информацию о нем. Рисование с натуры постоянно заставляет рисующего сравнивать нарисованное с объектом рисования. Плавность, текучесть и определённая направленность линий выявляет пластичность формы объекта рисования. Но и в этом процессе не следует точно копировать с натуры. Надо уметь отобрать главное и отбросить второстепенное. Важно правильно расставить акценты при моделировании конструкции, формы, объёма, пространства. На нужном месте - нужное количество материала. Ещё сложнее в дизайн - sketch. Нужно придумать и нарисовать, то чего нет в натуре. Здесь рисующий подключает память, представление и главное воображение. Но чаще всего использует метод комбинаторного рисования, используя правила и законы композиции, рисунка, перспективы, цветоведения и т. д.

В произведениях живописи линия в большей мере просматривается как контур цветной формы объекта. В этом виде искусства линия уже в большей мере отождествляется со своей цветовой составляющей. Обычно рассматриваются три аспекта цветового эстетического восприятия:

1. Цвет воздействует на настроение личности. Холодные (синий, зелёный) цвета могут оказывать успокоение и депрессию. Тёплые (красный, оранжевый) цвета - стимуляцию и возбуждение.

2. Цвет способен казаться удаляющимся или приближающимся. Холодные цвета удаляются, а тёплые - приближаются.

3. Взаимовлияние цветов друг на друга. Основные цвета усиливают друг друга в противоположных парах, а дополнительные нейтрализуют и формируют серый цвет.

Психологическое воздействие цвета связано, по-видимому, с практическим опытом и различными ассоциациями человека. Красный цвет - цвет огня и крови, он ассоциируется с теплом, которое проникает в человеческие ткани и поэтому увеличивает мускульное напряжение, кровяное давление и ритм дыхания. Он имеет стимулирующее влияние и вызывает эмоциональные реакции. Оранжевый цвет одновременно и согревающий и стимулирующий; очень яркий; в разных случаях (в зависимости от настроения человека и насыщенности цвета) может и успокаивать и раздражать. Жёлтый цвет обладает наибольшей светимостью в спектре и стимулирует зрение - цвет солнца, хорошего настроения и веселья. В ряде случаев различные тона жёлтого цвета обладают некоторой способностью успокаивать. Зелёный цвет - успокаивающий, цвет природы, зелёной травы и листвы. Он способствует не-

которому отдыху ума и пробуждает в человеке терпение, действует освежающе и успокоительно, уменьшает слишком яркое солнечное освещение; используется для лечения истерии и нервного переутомления. Голубой цвет - холодный, обычно ассоциируется с небом или водой. Он воспринимается как светлый, свежий и прозрачный. Под его влиянием падает мускульное напряжение, успокаивается пульс и дыхание. Бурый (коричневый) цвет действует успокоительно, но может вызывать депрессию, если употреблять его без жёлтого и оранжевого. Фиолетовый цвет особо благородный (одеяния учёных и священников), вызывает печаль. Чётный цвет в больших количествах угнетает, очень полезен в небольших количествах, особенно для контрастов. Белый цвет - символ чистоты. Если употреблять один или с цветами зелёно-голубой части спектра - холодный цвет. При употреблении с цветами жёлто-оранжевой части спектра - тёплый цвет.

С психологическим тесно связано физиологическое воздействие цвета. Красный - повышает кровяное давление, ритм дыхания, стимуляцию работы мозга. Оранжевый - улучшает пищеварение и успокаивает пульсацию крови. Жёлтый - стимулирует зрение и работу мозга, успокаивает психоневрозы. Зелёный уменьшает кровяное давление и расширяет капилляры, успокаивает и облегчает невралгии, мигрени. Голубой - кроме того, что влияет на мускульное напряжение, пульс и дыхание (снижает ритм дыхания) действует более успокаивающе, чем зелёный. Фиолетовый - увеличивает органическую выносливость сердца и лёгких [1, с.169 - 211].

Вопросы восприятия линии и её цвета и их воздействия весьма сложны, потому что воспринимаются нами в совокупности с другими цветами, противопоставлением цветов, а также другими различными формами и структурами.

Список литературы

1. *Goldstein, H.* Art in Every Day life / Harriet Goldstein, Vetta Goldstein. – New York: Macmillan Company, 1954. — P. 169 – 211.

УДК 741:378.147Zajcev
Ф. А. Зайцев
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Особенности преподавания рисунка студентам кафедры дизайна рекламы (метод А. П. Зайцева)

Рассматриваются ключевые моменты преподавания рисунка дизайнерам по методу профессора кафедры рисунка СПГХПА им. А. Л. Штиглица А. П. Зайцева. Внимание акцентируется на конструкции предмета, говорится об акцентах композиции. Анализируется роль тона и линии.
Ключевые слова: рисунок, конструктивный рисунок, метод рисунка, метод А. П. Зайцева, преподавание рисунка.

Fedor A. Zaitsev
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Features of teaching drawing to students departments of desingn of advertising (Alexander P. Zaytsev's method)

The key moments of teaching the drawing to designers by a method of professor of department of the drawing SPGHPA of A. L. Shtiglits Alexander P. Zaytsev are considered. The attention is focused on a subject design, it is told about accents of composition. The role of tone and the line is analyzed.
Keywords: drawing, constructive drawing, drawing method, Alexander P. Zaitsev method, teaching the drawing.

Одной из ведущих базовых дисциплин в дизайнерском вузе является рисунок. При помощи рисунка студент может выразить свою будущую идею. Рисунок — это не только техническое средство, но это ещё и способ мышления, и качество владения данной дисциплиной, которые будут помогать дизайнеру на протяжении всей его творческой деятельности. Наиболее важным для дизайнерского вуза является наличие именно конструктивного

рисования, которое позволяет передать не внешнюю сторону предмета, а его внутренний строй.

В своей педагогической деятельности я опираясь на принципы конструктивного рисования моего отца — Почетного профессора Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (СПГХПА). В 2005 г. вышла книга А. П. Зайцева «Метод рисунка», которая даёт представление о педагогических принципах Зайцева, и может служить ориентиром для педагогов дизайнерских вузов, а также, для тех, кто хочет сочетать конструктивность с художественными достоинствами изображаемого ими предмета. В основе конструктивного мышления лежат, по мнению Александра Зайцева, простые геометрические обьемы — шар куб и цилиндр.

«С помощью внутреннего куба, работы в нем и связей его с большим, мы достигаем развития способности видеть форму изнутри, проникать, поселяться внутри, строить ее изнутри. Возникает внутренняя борьба движений, внутреннее напряжение формы» [2, с. 3].

Объединяющим элементом становится S-образная линия, передающая движение формы и создающая композиционные связи. «Лента Мебиуса — это святая формула. Две поверхности становятся одной непрерывной поверхностью. Разве не чудо? Два становятся одним. Но при применении в построении этой структуры разрушается академическая классичность рисунка, принятая традицией обучения. Однако, упрощенная формула, т.е. восьмерка, может с большой пользой быть использована в классическом рисунке» [2, с. 5].

Умение рисовать фигуру человека будет необходимо дизайнеру постоянно. «Итак, контраст, винт и ясность — вот три принципа для постановки обнаженной фигуры. При данном методе рисования формы, стремясь к абстрагированию никогда не становятся мясом. Они могут быть скорее проектом» [2, с. 6].

Именно к такому рисунку, рисунку, похожему на архитектурное проектирование, призывает Александр Павлович Зайцева в своей книге «Метод рисунка».

Это не означает, что не надо знать анатомию, но, в конечном итоге, должна возникнуть «другая анатомия — анатомия композиционной затеи, анатомия пространства, анатомия акцентов и упрощений» [2, с. 6].

На некоторых рисунках из книги А. П. Зайцева хочется особенно задержать внимание. Это рисунок студентки Потаповой, на котором изображена сидящая женская фигура. Здесь особенно наглядно просматривается сочетание упрощённых геометрических объемов, что создаёт мощный выразительный знак. Нет ничего лишнего. Второстепенные детали уходят в темноту и исчезают, а что-то акцентируется при помощи светлого материала и становится главным. Таким же примером композиционной выразительности

является следующий рисунок сидящего мужчины студентки Кириловой. Кубические монументальные формы создают фигуру, приближающуюся к скульптуре, хотя перед нами рисунок с натуры. Формы с максимально геометризированы, но это не мешает им взаимодействовать, образуя винтообразные движения, что создаёт выразительную динамику и в тоже время соответствует анатомии человека.

Александр Павлович в течение многих лет, а точнее будет сказать, всю свою жизнь, изучает картины старых мастеров. Вначале под руководством Григория Яковлевича Длугача, а затем самостоятельно, создавая свой альтернативный математический метод. «Здесь ко времени пришлось преподавание в ЛХУ им В.А. Серова – важный опыт применения математических законов построения композиции в педагогике. Можно сказать, была заложена основа будущей школы математического интерпретирования [3, с. 229]. Затем это продолжалось в СПГХПА, куда он пришел преподавать в 1973 г. и сразу преступил к руководству студенческим научным обществом (СНО), где обучал студентов формообразующим принципам иконописи и картин старых мастеров.

«.....архитектурные изыскания уже в далёкой древности установили, что секрет красоты пропорций заключён в иррациональном соотношении чисел и.е. с участием квадратного корня из 3; 5;7...' "Важна сама возможность логических и математических построений, но не абсолютное и обязательное их осуществление» [2, с. 3].

Многие из учеников А. П. Зайцева стали педагогами. В 2017 г. вышла книга «Учебный рисунок (методика обучения рисунку в СПГХПА им. А. Л. Штиглица)». Автор книги — профессор СПГХПА Татьяна Егоровна Гудова. Татьяна Егоровна обучалась у Александра Зайцева, когда была студенткой и посещала занятия студенческого научного общества. Большая часть текста этой книги посвящена принципам А. П. Зайцева, которые способствовали созданию конструктивной линии преподавания на кафедре рисунка в СПГХПА.

Анализируется практическая деятельность А. П. Зайцева, «... которая легла в основу школы рисунка Зайцева. В ее фундаменте идеология конструктивной направленности дизайнерского рисунка» [1, с. 5]. На кафедре дизайна рекламы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна преподает Борисов Сергей Петрович — заслуженный художник РФ, профессор. Он также является учеником Александра Зайцева, участвует в совместных выставках и можно считать, что именно он заложил основы конструктивного преподавания рисунка на кафедре дизайна рекламы. Я также считаю необходимым продолжать и развивать эти традиции со своими студентами.

Список литературы

1. *Гудова, Т. Е.* Учебный рисунок (методика обучения рисунку в СПГХПА им. А. Л. Штиглица) / Т. Е. Гудова. — Рига: «PNB Print», 2017. — 415 с.

2. *Зайцев, А. П.* Метод рисунка / А. П. Зайцев. — СПб., Аграф, 2005. — 40 с.

3. *Кошкина, О. Ю.* История одного неопубликованного стихотворения. К 80-летию А. П. Зайцева // О. Ю. Кошкина // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 48. — СПб.: ООО «Спектр», 2018. — С. 227-235.

УДК 747.017.4:745.522.1
Г. С. Череповский
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Цвет как одно из важнейших средств создания художественно-декоративной композиции (на примере гобелена)

В воспитании и формировании будущего художника декоративно-прикладного искусства огромное значение играет цвет. На примере гобелена рассматриваются некоторые закономерности работы с цветом, его образно-пластические свойства. Уделяется внимание принципам размещения цветовых композиций в технике гобелена в пространстве интерьера.
Ключевые слова: цвет, декоративная композиция, гобелен, декоративно-прикладное искусство.

Gennadiy S. Cherepovskiy
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial
academy of A. L. Shtiglits

Color as one of the major tools art and decorative composition(on the example of a tapestry)

In education and formation of future artist of decorative and applied art the huge value plays color. On the example of a tapestry some regularities of work with color, its image-but-plastic properties are considered. Attention is paid to the principles of placement of color compositions in the equipment of a tapestry in interior space.
Keywords: color, decorative composition, tapestry, decorative and applied art.

Цели и задачи декоративной живописи обусловлены объективными законами науки о цвете, психологическим воздействием цвета на чувства человека. Решение этих задач, имеющих свои особенности в средствах живописно-пластического выражения, имеют огромное значение в воспитании и формировании будущего художника-текстильщика [1, 4]. Это требует

специального обучения определенным техническим приемам и развития образного видения в плане декоративного искусства. Живописно-пластические средства создания декоративного образа несколько отличаются от приемов и средств станковой живописи. Скажем, создавая в своих орнаментальных композициях образ человека, растения или животного, мастер декоративного искусства изображает их иначе, чем художник-живописец, который стал бы писать портрет или этюд пейзажа с натуры. Техника и технологические особенности производства предметов быта, а, главным образом, сам материал, из которого изготовляется вещь, влияет на решение цвета, формы и пространства в декоративном искусстве. Поэтому мы замечаем известную степень условности в трактовке мастерами декоративного искусства образа природы, а решение ими цвета, формы и пространства носит более плоскостной характер, чем в станковой живописи. Многие детали отбрасываются, повышается роль эмоционального воздействия цвета, композиция изображенных предметов подчиняется в большинстве случаев орнаментальному ритму. В декоративно-прикладном искусстве неразрывно связаны между собой и утилитарное назначение предмета, и материал из которого он сделан, и цвет, и декоративная композиция. Степень связи орнаментального украшения с предметом может быть различной в зависимости от назначения предмета [2]. В одних случаях элементы декора (украшения) выступают ярче, в других сдержаннее и менее заметны. Иногда красиво расписанную вазу ставят лишь для украшения комнаты. В таких случаях её утилитарное назначение играет второстепенную роль, и она включается в общий ансамбль интерьера как один из элементов оформления. Декоративно-прикладное искусство, будучи реалистичным в своей основе, располагает определенными приемами и средствами создания декоративного образа, имеет свой условный язык. Когда мы ищем цвет предмета в картине, то замечаем, что он зависит от характера освещения окружающей среды, пространственного расположения предмета и других условий, влияющих на его видимые форму и цвет. Поэтому изображение предметов в картине построено на сложных цветовых оттенках с учетом множества взаимосвязей. В цветовом строе текстильного изделия количество оттенков, их гармоническая связь подчиняется целевой задаче украшения данного объекта. Понимание специфики декоративных средств, умение применять различные технические приемы приходит не «вдруг», а лишь при условии систематических занятий в результате последовательного овладения общей профессиональной живописной грамотой, что имеет особо важное значение для подготовки квалифицированного художника-текстильщика.

В творческой жизни художника-текстильщика цвет является одним из важнейших средств создания художественно-декоративной композиции (гобелен, декоративные ткани для интерьера) [6]. Именно цвет помогает решать задачи композиционные, технологические, идейные и образно-пласти-

ческие. Проследим это на примерах решения текстильной композиции — гобелена. Художники обратились к гобелену, привлеченные его огромными возможностями формировать духовную культуру и предметную среду современного человека. Он объединяет или разделяет пространство, вызывает игру свето-теней, вносит в интерьер очарование живой природы. Причем сложные колористические искания здесь соединяются с активным стремлением сформировать архитектурное пространство, естественно войти в него. Целенаправленность поиска естественно ведет к тому, что собственно интересный прием, технологическая новинка, не становится самоцелью, а органически вплетаясь в художественную ткань гобелена «работают на образ», на содержательность произведения. Таким образом, красота найденной декоративной формы оказывается вплавленной в эту образную сущность. Для языка гобелена стала характерной эмоционально-взволнованная форма выражения, которая достигается стремлением к яркому, сильному, всепоглощающему цвету и одновременно красота линейного и легкого рисунка. Осуществление художественного цветового замысла происходит путем постепенной конкретизации образа, поиском изобразительных средств для его выражения.

Условием любого выражения на плоскости является выразительность цветового пятна в отношении друг друга. На заметность пятен главное внимание оказывает относительная светлота их, интенсивность цвета, а также площадь, которую они занимают. Теплые и светлые насыщенные цвета — выступающие, более заметные. Холодные цвета (особенно с примесью черной краски) — отступающие, менее заметные. Очень сильное влияние на заметность цветового пятна оказывает окантуривание более темным цветом. Чем толще линия контура, тем заметнее становится пятно. Явление выразительности пятен, образующих задуманную композицию, выражающих её сюжет, содержание, ориентируют художника в творческом процессе, позволяют ему сознательно выделять главное и приглушать второстепенное, причем чем больше цвета отличаются один от другого по светлоте, насыщенности и цветовому тону, тем труднее они гармонизируются, и чем ближе они к друг другу — тем легче. К гармоническим относятся сочетания, производящие впечатление колористической цельности, взаимосвязи между цветами, цветовой уравновешенности, цветового единства. Гармоническое цветовое решение предполагает комбинацию различных цветов. Так, цветовая композиция может строиться на основных и дополнительных цветах, на контрастных цветах с доминирующим цветом, поддерживаемыми нюансными оттенками того же самого тона сближенных тонов. Гармония возможна и при равноправии цветов, входящих в композицию. Сочетаясь в определенных количествах (с учетом насыщенности, светлоты, формы, массы и т.д.) они уравновешивают один другой. Соответственно, композиции в этом случае в отличие от доминантных являются уравновешенными. Иногда возникают и такие задачи, ко-

торые требуют более сложного понимания гармонии. В этом случае явно недостаточно только сочетаний дополнительных, контрастных или гармоничных нюансных оттенков. В работах художника иногда появляются дисгармоничные сочетания, выражающие впечатления тревожные, беспокойные, неуравновешенные, кричащие. Такого рода колористическое решение строят на противоборстве, на противопоставлении ведущих цветов. Особенное место в создании гобеленов занимает употребление черного, серого и белого цвета. Так черный цвет повышает насыщенность, яркость входящих в композицию цветов. Его можно применять как фон, иногда он служит обводкой. Небольшое количество черного цвета, используемого в качестве акцента, оживляет композицию, заставляет её звучат сильнее. Обводка черным цветом, особенно если она не однородна по толщине и характеру линии, тоже вносит в композицию динамику. Что касается белого цвета, то он осветляет гобелен. Его часто применяют как фон. Белые пятна, введенные в композицию, строящуюся в светлых тонах, придают ей пастельность, в соседстве с насыщенными яркими цветами подчеркивают контраст. Белые обводки создают эффект ажурности, нарядности.

Наконец, на сером фоне хорошо воспринимаются все цвета, они кажутся чище и ярче. На серебристом, светло-сером фоне любые цвета активизируются, становятся более выразительными. Для того, чтобы гобелен не воспринимался перегруженным, тяжелым, следует помнить, что цвета холодные, светлые, слабонасыщенные, особенно синие и голубые, светло-серые, относятся к группе легких цветов. Цвета теплые, темные, слабонасыщенные коричневые, оливковые, кроме того, черные и темно-серые относятся к группе тяжелых цветов. Если гобелен экспонируется при электрическом освещении, следует помнить о его влиянии на цвет. Вследствии его желтоватости красные, оранжевые и желтые цвета светлеют. Голубовато-зеленые, голубые, синие и фиолетовые темнеют. Если насыщенность красность цветов повышается, то синие её, наоборот, теряют, а темно-синие чернеют. Светло-желтые цвета сближаются с белыми [4].

Употребляя различные цветовые комбинации, важно не потерять ясности силуэта, цельности и пластичности цветового пятна, максимальной связанности фона и изображения, композиционной осмысленности. Разумеется, возможности цвета в решении текстильной композиции (в данном случае — гобелен) не ограничиваются рассмотренными выше общими закономерностями. В этой области возможно бесчисленное множество различных вариантов. В любом случае главным остается творчество художника, его умение в выборе тех или иных цветовых решений для создания современного гобелена — этого красочного праздника в пространстве, карнавала линий, форм, фактур и контрастов красок.

Важным фактором в цветовом оформлении, формировании индивидуального образа помещения занимают произведения художественного

текстиля: декоративные ткани, занавеси, задники, панно, выполненные в технике батика, гобелена [3]. Так как в текстильных изделиях проявляется повышенная роль эмоционального воздействия цвета, именно им отводится огромная роль в синтезировании, формировании современной материально-духовной среды. Произведения декоративного искусства не могут быть до конца поняты вне среды, где они взаимодействуют с другими элементами предметного окружения — будь то в интерьере или ансамбле города. Отсюда необходимость соотношения этих произведений с нуждами и потребностями их современника, с условиями его повседневного быта, местом данного произведения в архитектуре и среди других предметов. Причем здесь учитывается не только функциональная сторона, но и то, какую социально- психологическую и вообще духовную задачу выполняет это произведение. Декоративные искусства призваны художественно оранжировать пространство и превращать его в целесообразную гармоническую среду. Основа художественного текстиля — ориентация на контакт с человеком на удовлетворение возросших духовный потребностей людей нашего общества.

В произведениях декоративной живописи отображается и действительность, и внутренний мир художника [5]. Они представляют собой единство объективного и субъективного содержания. В этом единстве в методе наблюдения и эстетического познания действительности находит свое отражение общественная гражданская позиция художника, его умение через внешнюю форму познать внутреннее содержание, сущность предметов и явлений, их причинной связи и обусловенности. В любом произведении искусства непременно сказывается скрытое присутствие художника, его отношение к тому, что он сознательно избрал в качестве объекта, достойного быть изображенным и представленным на суд зрителя. Воздействуя на сознания людей, декоративная живопись тем самым участвует в формировании их эстетических идеалов, представлении о прекрасном, гармоничном, целесообразном, она способствует раскрытию особого мира мыслей и чувств, духовно-эстетического идеала определенного народа, периода, эпохи. И именно цвет здесь выступает в качестве основного средства. При этом вызванные эмоции способны направить мышление по вполне определенному пути — к жизнеутверждению, добру, прогрессу или к субъективизму и унынию.

В жизни человека, в быту, и на производстве, влияние цвета огромно. Поэтому очень важно решение вопроса активного и целенаправленного использования закономерностей восприятия цвета в деятельности человека. Актуальна задача правильного, целесообразного цветового решения всех видов интерьеров. Под целесообразным здесь следует понимать цветовое решение, повышающее производительность труда или успокаивающее и поднимающее настроение, снижающее утомление и т. д. Верное употребление цвета помогает решать задачу максимального приближения архитектуры к отдыхающему и работающему человеку нашего общества.

Список литературы

1. Алпатов, М. В. Композиция в живописи / М. В. Алпатов. — М. — Л.: Искусство, 1940. — 132 с.

2. Беленький, Л. И. Применение цветоведения в текстильной промышленности / Л. И. Беленький, Н. С. Овечкис. Ч. 1. — М.: Легкая индустрия, 1970. — 262 с.

3. Бещева, Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970-90 гг. / Н. И. Бещева: дис… канд. искусствоведения. М., 2004. 219 с.

4. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2014. — 360 с.: ил.

5. Раппорт, С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С. Х. Раппорт. — М.: Советский художник, 2008. — 271 с.

6. Сохачевская, В. В. Художественный текстиль. Материаловедение и технология / В. В. Сохачевская. — М.: Владос, 2014. — 126с.: ил.

УДК 7.071.5:378.147SPGHPA

В. С. Миронов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
им. А. Л. Штиглица

Некоторые аспекты школы живописи в СПГХПА им. А. Л. Штиглица

В статье дается анализ становления пластических установок живописной школы в СПГХПА имени А. Л. Штиглица с учетом новаций, происходящих в современном искусстве. Затрагивается вопрос связи традиций системы обучения живописи и проблем, происходящих в мире современного искусства. Актуальность данной проблемы следует рассматривать в контексте становления и развития российской художественной школы изобразительного искусства, ее место и роль в обществе.

Ключевые слова: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, кафедра живописи, школа, изобразительное искусство, живопись.

Valery S. Mironov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial
academy of A. L. Shtiglits

Some aspects of the school of painting in Saint Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

The article analyzes the formation of plastic installations of the painting school in Saint Petersburg Stieglitz state academy of art and design with the account of innovations in contemporary art. The question of connection between the traditions of the system of teaching painting and the problems occurring in the world of modern art is touched upon.

Keywords: Saint-Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits, department of painting, school, fine arts, painting.

Как школа изобразительного искусства и то пространство выставочной деятельности с его теоретическими программами, акциями, перформансами, которое так активно вторгается в наш мир, сосуществуют в современных реалиях, где концептуальность, эпатаж деклараций занимают место традиционной пластической культуры? Идея в живописи, конечно, имеет смысл и значение, но, если она развивается только в глубину восприятия, в область познания, без применения пластического языка, то невольно вербальное начало становится преобладающим, и саму суть живописного произведения уже можно выразить словами, как делают это концептуалисты, наполняя свои работы текстами. Непластическое объяснение живописи берет свое начала примерно с 50-60-х гг. XX века, в столкновении европейского постмодернизма с абстракцией американского толка. Общее направление, взятое американскими теоретиками искусства и художниками, было примерно следующее: все это ваше хваленое европейское искусство, холсты небольшого размера на дорогих подрамниках, картинность для музеев, пиетет формы, вкуса, рефлексирующего интеллекта, смысла — безнадежно устарело, обветшало, оно просто смешно в эпоху грандиозных мировых потрясений, войн, революций — на смену приходит новое модное здоровое начало в искусстве — абстракционизм, где художник свободен от догм эстетики и этики, где царит истинная свобода, где творец обращается непосредственно к стихиям Вселенной, Мировому Хаосу.

Но как, в таком случае, быть с традиционной школой искусства, с ее традициями и консерватизмом и чему в ней учить? Вчерашний студент, потратив примерно треть своей жизни на изучения непростых законов искусства, рисунка, живописи, сталкивается с довольно агрессивной средой художественных выставок, где его академические, с таким трудом добытые знания, зачастую просто не нужны. В статье профессора академии имени А. Л. Штиглица Т. И. Кудрявцевой дается анализ этой ситуации[1]. Мы же, не возвращаясь к данной теме, отметим только, что это есть старейшая проблема изобразительного искусства именно потому, что школа эта сохранила свои традиции неприкосновенными. В этом ее сила, стабильность, значимость для общества и тем болезненнее она переживает отход современного искусства от многовековых традиций. Но научиться искусству, в данном случае живописи, невозможно. Как же быть? Каким образом совместить традицию и современность? И то и другое являются неоспоримыми реалиями жизни. Все это относится, прежде всего, к старейшей и прославленной школе живописи института живописи, скульптуры, архитектуры имени И. Е. Репина. Однако, есть школа живописи, имеющая совершенно другую эволюцию развития,

---

[1] См. статью Т. И. Кудрявцевой «Некоторые тенденции развития школы живописи в пространстве современного искусства» в данном сборнике.

свою историю; это школа государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Живопись здесь — профилирующая дисциплина, преподаваемая на всех кафедрах, имеющая свои особенности, обусловленные принадлежностью к дизайнерскому направлению в вузе. Поэтому, из всех возможностей живописного изображения приоритет отдается не столько визуальной похожести и мастерству в передаче этой похожести, сколько красоте открытого цвета, структурности, архитектонике и понятию декоративности. Это понятие несколько расплывчато и трактуется по-разному. В традиции русского искусства декоративность заявляет о себе в эпоху модерна, где можно говорить о ее стилевых особенностях. В то время, когда формировались программы Училища технического рисования (так назывались академия при ее основании в 1876 г.), в самой идее архитектурного построения здания был осуществлен и замысел строительства музея, как гигантского учебного пособия (архитектор М. Е. Месмахер)

«Оформление 32 залов было подчинено изучению архитектурных стилей, последовательно сменявших друг друга. Искусство Греции, Рима, готика, итальянское Возрождение, французское барокко и русский стиль царили в залах, в которых были выставлены подлинники произведений прикладного искусства. Этот дидактический прием М. Е. Месмахер применил, познакомившись с европейскими музеями такого рода» [1, с. 11]. Здесь каждый из залов представлял определенную историческую эпоху и художественный стиль, была заложена концепция изучения и обобщения стилевых особенностей разных эпох и народов, их применение на практике полученных знаний учениками училища. Появление такого направления в искусстве как историзм, предполагающий эклектичность, которая стала считаться нормой — все это лежало в основе самого понятия «декоративность», из которого, собственно и берут начала все остальные новации этого направления и в настоящее время довольно далеко ушедшие от своих истоков, но не потерявшие при этом принадлежности к системе пластического мышления и мироощущения художника.

В послереволюционный период, в 1920-е гг., училище технического рисования имени А. Л. Штиглица завершило свое существование, было закрыто, а его богатейшие коллекции переданы музеям страны. Большая часть поступила в Эрмитаж и Русский музей. После Великой Отечественной войны вновь воссоединенное учебное заведение своей глобальной задачей ставит восстановление и реставрацию тех объектов Ленинграда и его пригородов, которые пострадали или были разрушены войной. С 1949 г. в училище вновь стали работать отделения декоративно-прикладного искусства, а затем промышленного дизайна и стало понятно, что обучающимся на этих отделениях необходимо преподавать живопись как базовую дисциплину. Специфика поставленных задач диктовала условия их выполнения. Потребовалась кафедра общей живописи, на которую были возложены эти трудные задачи, которой вменялось вести эту дисциплину на всех вновь образованных

отделениях. Живопись как базовая дисциплина вошла в структуру образования (Высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной — художника-декоратора нового времени).

Первые программы по живописи были составлены на базе академической школы, однако, цели и задачи художественно-промышленного вуза отличаются от задач института имени И. Е. Репина. Кафедра общей живописи разработала задания, ориентированные на решения декоративного свойства, изучение которых важно для художников по стеклу, керамике, металлу, художественных тканей. Темы этих заданий точно сформулированы и соответствуют направленности выпускающих кафедр. Следует отметить сложность существования и реализации самого понятия «декоративность» в эпоху социалистического реализма. Понятие это применительно к искусству живописи могло существовать в очень ограниченном пространстве. Соцреализм, хотя и не отрицал классическое наследие прошлого, но имел в своей основе точно выработанный стиль изображения, не допускавший никакие формалистические отклонения от заданной традиции. Поиски в области формы и цвета с начала 50-60-х гг. были просто запрещены, а начиная с 70-80-х гг., скажем так, не приветствовались. Решать же задачи декоративности, будучи зажатыми канонами академического, реалистического правдоподобия, очень сложно. Получаемый результат был пластически маловыразителен, скован, несмотря на отдельные выдающиеся произведения. Начиная с 90-х гг. идеологические запреты в области искусства исчезают, стремительно растет интерес к русскому авангарду 30-х гг., выходят из тени и становятся значимыми достижения художников европейского искусства начала XX века.

Главная проблема в области декоративности, применительно к учебным заданиям, стала решаемой. Традиции и приемы кубизма, фовизма, конструктивизма стали изучаться в художественно-промышленном училище. Это не противоречило самой сути обучения, хотя и было совершенно ново применительно к традиции школы.

Авангардом принято называть искусство, несущее нечто новое в уже сформировавшееся сознание зрителя. С профессиональной точки зрения, авангард, как европейский, так и российский, в своей начальной, «классической», стадии являет собой совокупность пластических и технических приемов, имеющих давние традиции. Стилистические изменения, затрагивающие внешнее правдоподобие, не затрагивали пластическую основу изображения, которая, в свою очередь, требовала наличия серьезной школы. Но от кардинальных изменений в сфере понимания задач искусства нельзя было закрыться в стенах классической академии. Изменилось очень многое. Мир, видимый в реальности, и мир, изображаемый художником, больше не составляют тождественности, они взаимно связаны лишь эмоционально. Форма, вышедшая из-под догмата классики, стала диктовать свои условия. Условия эти: вечная изменяемость, ассоциативная игра понятиями, смыслами, цитатами. Усложняясь и следуя логике развития, искусство приходит к

беспредметности. Но для Школы это неприемлемо. Для Школы, а именно для Школы декоративного направления, важно следующее: то, что раньше считалось элементами художественной формы — цвет, линия, плоскость — лишь инструментами для достижения главного результата — написания картины, стали предметами изучения, как самостоятельные величины. Именно они стали управлять содержанием картинной плоскости, ее композиционным решением по воле автора. Это изменяло отношение к изображению принудительно. Элемент игры, смены решений прочно вошел в состав искусства. Работа над художественным произведением стала носить экспериментальный характер. Но как быть со Школой изобразительного искусства? Как уберечь ее традиции, основы? Ведь встав на путь вариативности, смены понятий не размываем ли мы самые основы, традиции Школы?

Здесь очень тонкая грань. Для школы, имеющей интерес в области декоративности, происходит, конечно, не отказ, но пересмотр ценностей классической формы обучения. Можно отметить два главных направления, которые были приняты школой живописи академии. Это отношение к форме, рисунку при декоративном исполнении работы, и отношение к цвету при той же декоративности. Были четко разграничены понятия объемно-пространственного изображения и декоративно-плоскостного.

При первом методе используются традиционный метод классического рисования, с соблюдением пропорций, перспективы, объемности, законов тональной проработки формы с учетом ухода ее в глубину. В этом методе законы классической, академической традиции остаются в силе. Традиционный метод также является базой для дальнейших поисков в области формообразования, конструктивности. «Поиск» здесь понятие не точное. На самом деле, имеется уже отработанная система упражнений, имеющий свои формальные законы, где прогнозируется результат и ставятся точные задачи. Неверно думать, что только пластическое искусство с его «похожестью», имеет точные ориентиры, а искусство формальное их не имеет. Слишком часто от людей не знакомых с искусством можно услышать «И я так могу, ребенок нарисует лучше!» Почему это происходит? Неискушенный зритель не понимает тех сложных ассоциативных изменений, формальных поисков и истоков их происхождения. Искусство делается сложной формулой. Это говорит о непростых задачах формотворчества, но также о замкнутости школы искусства, ее автономии, о знании, которое становится все более сакральным. На самом деле есть логическая последовательность при переходе от академической структуры мышления к пониманию декоративно-формальных задач. Прежде всего, это упражнения на понимание конструктивности, сочинительства и собирательства картинной плоскости по средствам выделения геометрического начала из изображаемого объекта, например, натюрморта. Ученик должен не просто похоже его нарисовать и, применив законы живописи, написать, он должен найти в каждом предмете его геометриче-

ское начало, совместить его с другими согласно масштабности, найти внутреннюю систему движений. При этом происходит уменьшение роли объема, пространственности, увеличивается плоскостность, исчезает «иллюзия» изображения.

В нашем вузе новации в области искусства сказались следующим образом: выделились два вектора направленности: конструктивность в понимании живописных задач применительно к кафедрам дизайна и архитектуры и плоскостность и декоративность цветового пятна для направления монументально-декоративного искусства. Одним из важных и наиболее известных течений, близких к понятию конструктивности, стал кубизм. Основоположниками его считаются Ж. Брак и П. Пикассо. Но и они апеллировали к Сезанну, которого считали предшественником этого стиля. Пикассо говорил: «То, что сделал Сезанн с реальностью было гораздо прогрессивнее, чем паровой двигатель» [2]. Метод же Сезанна, в свою очередь, был близок к классическому: изобразить природу как Пуссен, но с применением открытий импрессионистов.

В академической школе уделялось внимание, прежде всего, форме, рисунку, приоритет которого был неоспорим. Но работа с цветом, где последнему дается большая свобода, предполагает другие решения композиционной проблемы, именно это отсутствует или считается неважным в академизме любой эпохи. Изменяемость цвета, по мере его ухода от света в тень, считается важным аспектом живописи, может быть единственным чисто живописным действием, — ведь все остальное: лепка формы, пропорции, тональные решения, линейность — относятся к рисунку. А вот цвет, его оттенки, понятие теплохолодности, интенсивность и мягкость, «плотность» — пришло из школы импрессионистов. Существует мнение, что цвет не очень уживается с рисунком, в его академической форме цвету нужно место, ему тесно в рамках точно очерченного контура формы, стремясь выйти за ее пределы, цвет делает рисунок неточным, «растрепанным». Именно за это подвергались критике работы импрессионистов. «Уложить» цвет на форму при исполнении этюда объемно-пространственным методом, с учетом глубины пространства — сложная задача. Она практикуется на занятиях академической живописью. Именно отношением к свойствам цвета академическая живопись в академии имени А. Л. Штиглица отличается от академической живописи в институте имени И. Е. Репина, где принцип тонального изображения есть приоритетная составляющая обучения. Но в заданиях, носящих чисто декоративный, плоскостной характер, предполагающих условность изображения применяется локальный, открытый цвет, который не может спокойно ужиться с «правильным» рисованием. Для примера попробуем нарисовать контуром фигуру человека с соблюдением всех пропорциональных и анатомических закономерностей, затем заполним этот контур ярким, однородным цветом, без оттенков, без тональных изменений, без нюансировки форм, — получим грубо раскрашенный манекен, ничего не имеющий общего с культурой живописи. Это

происходит из неизбежного столкновения противоположных, несовместимых величин: «правильностью» рисунка и «неправильностью», раскрашенностью живописи. Когда смотришь на картины Матисса, сначала неприятно поражаешься непропорциональному рисованию фигур в его композициях. Затем происходит восприятие цвета, восхищение им и гармонией общего строя картины, и только потом понимание обоснованности именно такого «неправильного» рисования, единственно возможного при этом исполнении. Осознание подобного феномена происходит не сразу, а может и совсем не произойти. Как следствие, автор исполнения декоративных заданий, работая с плоскостностью цветовых пятен, должен неизбежно решать вопросы формообразования, формотворчества, примеры он может найти в художественном наследии недавнего прошлого, теперь открытого для всех искусства 20-30-х гг. прошлого века.

Итак, подводя итог, скажем, что решая задачи, близкие задачам декоративности и дизайна, кафедра живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица разработала ряд заданий, выполнение которых базируется на принципиально новых для традиционной школы понятиях — конструктивности, архитектоники, цвета и его возможностей.

Список дитературы

1. *Элкинс, Д.* Почему нельзя научить искусству: пособие для студентов художественных вузов / Джеймс Элкинс; перевод Н. Г. Усова. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 287 с.: ил.

2. *Герман, М. Ю.* Модернизм: искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. — СПб.: Азбука классика, 2003. — 480 с.: ил.

3. Традиции школы живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица / отв. ред. В. С. Миронов. — СПб.: Невский мир — Лики России, 2010. — 272 с.: ил.

УДК
75.044:378.147(470.23-25)
О. В. Шаюнова
Санкт-Петербург, Россия
Российский государственный
педагогический
университет
имени А. И. Герцена

Акварельный пейзаж Петербурга: учебная работа и музейный аналог

Студенты отделения графики факультета изобразительного искусства часто выбирают в качестве практической части выпускной квалификационной работы городской пейзаж, выполняя его в различных графических техниках, в частности, в акварели. И это не случайно. Петербург и акварель неразрывно связаны между собой. Город дождей и туманов идеально подходит для изображения акварелью. Так считали и художники XVIII – XIX веков, на примере работ которых мы совершим погружение в историю вопроса.
Ключевые слова: акварель, учебная работа, городской пейзаж, художник, студент.

Olga V. Shayunova
Saint-Petersburg, Russia
Russian state pedagogical
university of A. I. Herzen

Watercolor landscape of St. Petersburg: study work and museum analog

Students-graphics of faculty of the fine arts often choose a city landscape as a practical part of final qualification work, carrying out it in various graphic technique, in particular, in a watercolor. And it isn't casual. St. Petersburg and a watercolor are inseparably linked among themselves. The city of rains and fogs is ideal for the image a watercolor. Also artists of the 18-th and 19-th centuries the example of which works we will make immersion.
Keywords: watercolor, study, city landscape, artist, student

Обучение студентов-графиков факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена основам художественной и педагогической деятельности имеет вековую историю. С момента своего основания Санкт-Петербург привлекал

и восхищал художников и любителей искусств, отечественных и зарубежных. Но обучать «свободным художествам» стали спустя полвека, когда в России была основана Академия художеств. До ее возникновения в первой половине XVIII в. в Санкт-Петербурге обучение художественному ремеслу происходило в Рисовальной палате Академии наук, Канцелярии от строений, Сухопутном шляхетском кадетском корпусе, Инженерной школе.

Можно сравнить учебные работы наших студентов и задания, которые выполняли ученики в XVIII веке. Тогда воспитанники занимались копированием расцвеченных чертежей, рисовали карты с картушами и пейзажными мотивами, писали акварелью ландшафты, архитектурные виды, миниатюры, выполняли проекты иллюминаций, фейерверков, архитектурных сооружений с отмывкой акварелью и тушью, планы и профили крепостей, бастионов и куртин. Примером может служить «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге» (1753) и «План столичного и губернского града Святого Петра» (1786). Точная топография города органично сочетается в нем с декоративной виньеткой, включающей пейзажные и эмблематические мотивы, олицетворяя мощь «военной столицы».

Будущих художников обучали законам перспективы, традиционным приемам изображения «ведут» (городского пейзажа) с использованием широко распространенного в середине XVIII века оптического прибора — камеры-обскуры, что позволяло с невиданной точностью переносить отдельные мотивы на бумагу. Работы мастеров того времени наряду с художественной ценностью, имели значение исторических документов, дающих возможность наглядно представить облик русской столицы и ее окрестностей, увидеть изображения ныне не существующих петербургских зданий, мостов, каналов, а также прославляли важнейшие государственные и политические события, огромные масштабы строительства, победоносные баталии, триумфальные вводы судов в Неву, сопровождаемые фейерверками («Фейерверк по случаю заключения мира с Турцией», 1740).

Художественные приемы, сложившиеся в военно-инженерных школах, сохранялись почти до конца века. Это относится и к акварели, которой занимались архитекторы, топографы, перспективные живописцы. Как правило, при изображении пейзажа художники стремились к панорамному охвату большого пространства, равновеликому вниманию ко всем частям изображения, строгому соблюдению плановости. Художники XVIII в. при работе акварелью часто использовали приемы сочетания ее с тушью, карандашом, перовым рисунком или выполняли гравюру с акварельной раскраской. Как близки эти приемы и способы работы к требованиям и задачам, которые мы ставим нашим студентам при работе на пленэре.

Много акварельных изображений Петербурга и его пригородов создали прославившие наш город архитекторы. Виртуозно владея техникой перового рисунка, они не только оставили богатую иконографию городской среды, но и прекрасные образцы графического искусства, свидетельствующие об универсальности их творческой натуры: Д. Кваренги (1744-1817) «Большой Каменный театр», «Михайловский замок», Тома де Томон (1760-1813) «Вид в Петербурге», «Архитектурная фантазия», «Архитектурный пейзаж-фантазия», П. Гонзага (1751-1831), чьи перспективные архитектурные декорации отличаются гармоничной ясностью форм.

Почувствовать прелесть и своеобразие Петербурга, передать в своих работах его прославленные архитектурные ансамбли, характерные черты повседневной жизни конца XVIII века сумел Бенжамен Патерсен (1750 – 1815), акварелист, живописец, гравер. Добросовестно, со скрупулезной документальностью он рассказывает о жизни и облике русской столицы. Акварели художника — это расцвеченные рисунки, которые по своим художественным и техническим приемам близки гравюрам. Верность натуре, довольно точное воспроизведение облика разнообразных мест Петербурга придают особую ценность работам художника.

Со второй половины XVIII в. господствующим направлением в изобразительном искусстве становится классицизм, в соответствии с которым существовали строгие предписания по исполнению картин в т.ч. пейзажей: четкое разграничение планов, кулисы, доминирующий цвет на каждом из планов (коричневый — на ближнем, зеленый — на среднем, прозрачная голубоватая дымка — на дальнем).

Яркий представитель академической пейзажной школы С. Ф. Щедрин (1745-1804), соблюдая вышеперечисленные рекомендации, создал замечательные серии петербургских пейзажей, таких как «Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановской набережной», а также целую сюиту живописных видов дворцово-парковых ансамблей Петергофа, Павловска, Гатчины, узнаваемых, обаятельных, поэтичных, которые отличает ювелирная тонкость исполнения и изысканный колорит. Его акварели могут служить образцом выполнения картин по законам классицизма, когда используется типичная устойчивая композиционная схема с планами и кулисами, образуемыми деревьями и традиционная трехцветка. По аналогичным законам изображают Петербург XXI века студенты Герценовского университета и достигают значительных результатов. Классика актуальна во все времена.

На XIX в. приходится расцвет акварельного искусства. Архитектурный облик классицистического Петербурга, сложившийся к 30-м гг. XIX в., отличающийся стройностью, гармоничностью и строгой красотой, памятники, сооруженные в честь знаменательных дат отечественной истории и побед русского оружия, дворцы, особняки, соборы, гранитные набережные Невы

вдохновляли многих художников того времени и вдохновляют наших учеников и сегодня.

В акварельных произведениях К. П. Беггрова (1799—1875) с документальной точностью запечатлены дворцы, площади, соборы, набережные Петербурга. Его «Вид Михайловского дворца» стал хрестоматийным символом ГРМ, используемым на пригласительных билетах и рекламных плакатах.

Современным молодым художникам должны быть близки и понятны акварельное наследие К. И. Кольман. Особое место у него занимали изображения Каменного и Елагина острова, с разнообразной архитектурной застройкой, заполненные элегантной публикой. У художника много работ, посвященных повседневному быту жителей города, петербургским типам и уличным сценкам. Это «Уличные торговцы на набережной Петербурга», разносчики, сбитенщики, дворники, грузчики, а также «Горы и балаганы на Марсовом поле». Городские пейзажи и сюжетные сцены — излюбленные темы практической части ВКР наших студентов. Выбирая такие сюжеты, им есть на кого ориентироваться. Художественное наследие Петербургских графиков и акварелистов — незаменимое подспорье на всех этапах работы.

Панорамное изображение городов, известное в Западной Европе с конца XI в., нашло своих последователей среди Петербургских художников, стало популярно в XVIII в. как в акварели, так и в масляной живописи. Принцип панорамы основан на восприятии архитектурного ансамбля в движении, широкоугольном видении городского пейзажа. Перед зрителями неторопливо разворачивается ряд фасадов улиц, поток экипажей, всадников и пешеходов. В процессе создания панорамного изображения студенты получают навыки визуального анализа городской территории и применяют на практике графические приемы мастеров академической школы. Такая преемственность имеет большое значение.

Автор знаменитой «Панорамы Невского проспекта от Адмиралтейства до Фонтанки», состоящей из двух лент «Правая, теневая сторона Невского проспекта» (1830) и «Левая, солнечная сторона Невского проспекта» (1835) В. Садовников, использовал ней в не только натурные зарисовки, но и проектные чертежи не достроенных на тот момент зданий.

Василий Садовников (1800-1879), один из самых талантливых рисовальщиков и акварелистов середины XIX в., создал не один десяток акварельных изображений Петербурга, в которых документализм сочетается с тонкой поэтичностью и душевной теплотой. Его творческое наследие донесло до нас аромат ушедшей эпохи, запечатлев красоту городских улиц, дворянских особняков, старинных парков, изысканных интерьеров, большинство которых ныне утрачены. В. Садовникова привлекает возможность передачи ночного и искусственного освещения, интерес к световым эффектам, когда рассеянный свет фонарей придает городу особую атмосферу таинственности и романтики.

Достигая благородства и деликатности в сочетаниях цветов, осуществляя нежные переходы одного цвета в другой, легкими мазками мастер создает поистине виртуозные акварели, которые можно назвать образцом жанра, непревзойденным до сих пор.

Ко второй половине XIX в. акварельный пейзаж достиг подлинного расцвета усилиями целого ряда замечательных мастеров, в числе которых был Л. О. Премацци (1814-1891). Будучи «модным придворным живописцем», он получал множество заказов на изображение дворцов и интерьеров. Безупречно построенные перспективные изображения Петербурга — свидетельство высокого мастерства итальянского рисовальщика, уверенно изображавшего пронизанное светом и воздухом архитектурное пространство («Дворец Шереметевых на Фонтанке», «Вид на Неву и Николаевский мост»).

Художник выполнял огромное число заказов императорского двора, членов царской фамилии, промышленников, банкиров, купцов на акварельные изображения их дворцов, поместий, дач, видов Петербурга, Москвы, пригородов, др. городов. Его работы, в которых он выстраивал планы в соответствии с законами перспективы, тщательно прорисовывал детали, создавал эффект живописного и объемного изображения были и остаются образцом для рисовальщиков и акварелистов. Художник не случайно отдал много времени педагогической деятельности. Премации принадлежит значительная роль в создании профессиональной школы акварели в России. Его можно назвать родоначальником преподавания акварели в Петербургской Академии Художеств. Позже он руководил классом акварели и декоративной живописи в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Акварели любимых публикой художников XIX в., тщательно написанные виды города как фотографии на память ценились наряду с масляной живописью и висели в интерьерах особняков петербургской знати. Хотя художественные приемы и методы работы акварелью у большинства художников XIX в. уходят от графической обводки в сторону живописной мягкости и светотеневой лепке формы для XVIII – XIX вв. наиболее характерным остается многослойное рисование штрихами под лупой или мелкими мазками по сухой бумаге в течение нескольких сеансов. Художники XXI в. работают методом alla prima добиваясь необходимой свежести, прозрачности, легкости акварельных пятен и быстроты выполнения работы. При этом современные произведения также ценятся зрителями и помещаются в интерьерах квартир и офисов. Поэтому остается актуальным вопрос обучение студентов выполнению акварельного пейзажа Петербурга, как учебного этюда, пейзажа-картины или архитектурной панорамы.

Список литературы

1. *Бесчастнов, Н. П.* Графика пейзажа / Н. П. Бесчастнов. — М.: Владос, 2012. — 301 с.: ил.

2. *Власов, В. Г.* Иллюстрированный художественный словарь / В. Г. Власов. — СПб.: ИКАР, 1993. — 272 с.: ил.

3. *Ревякин, П. П.* Техника акварельной живописи / П. П. Ревякин. — М.: Архитектура-С, 2017. — 248 с.: ил.

4. *Черная, Е. А.* Рисунок архитектурной панорамы / Е. А. Черная. — СПб.: СПбГАСУ, 2009. — 81 с.: ил.

5. План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших онаго проспектов: альбомы и серии. URL: http://www.russianprints.ru/series/spb_plan/index.shtml (дата обращения: 02.06.2018).

УДК 75.02:7.022.81:378.147
Л. Н. Дутов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Особенности пленэрных занятий по живописи для студентов профиля «Средовой дизайн»

Пленэрные занятия по живописи поводятся в Академии им. А. Л. Штиглица на протяжении всего срока обучения. Для студентов профиля «Средовой дизайн» такие задания дают возможность реализовывать накопленный опыт, полученный во время аудиторных занятий, в конкретных условиях среды города. Эти практические умения в дальнейшем используются студентами при исполнении своих проектов по специальности. В данной статье рассматриваются вопросы теории и методики проведения пленэрных занятий по живописи студентов профиля «Средовой дизайн».

Ключевые слова: пленэр, живопись, средовой дизайн, окружающая среда, городской пейзаж.

Lev N. Dutov
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

Features plein-air painting classes for students profile «Environmental design»

Painting plein-air will be studyed in academy of A.L. Shtiglits throughout all term of training. For students of the environmental Design profile such tasks give the chance to realize the accumulated experience got during the classroom occupations in specific conditions of the environment of the city. These practical abilities are used further by students at execution of the projects in the specialty. In this article questions of the theory and training technique plein-air for students of the environment Design profile are considered.

Keywords: plein-air, painting, environmental design, environment, urban landscape.

Пленэрные занятия по живописи проводятся в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица на протяжении всего срока обучения студентов. Будущие специалисты средового дизайна учатся работать непосредственно в существующей среде данной действительности, которой является Санкт-Петербург.

Во все времена в истории искусства существующая среда оказывала огромное влияние на все виды творчества человека [1]. К этому можно отнести не только естественные условия, но и социальные отношения, технический прогресс и другие институты.

Мир культуры — это тоже среда, которую общество создает согласно определенным закономерностям. Например, среда храма и монастыря, замка и дворца, села и хутора, средневекового города. Город может рассматриваться как феномен культуры и средоточие цивилизации, как форма конкретного бытия культуры. Осмысление Петербурга в контексте изобразительного искусства как само-осознание культуры города.

В данной статье хочется обратить внимание на значение Санкт-Петербурга, как определенной среды, где студенты работают, учатся, впитывают его культурные ценности, становятся художниками, дизайнерами. Санкт-Петербург — многофункциональный и многоплановый город. Это «очаг», где происходит формирование будущего художника. И это тоже среда, которую общество создает по определенным закономерностям.

Пленэр — термин, обозначающий передачу в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы. Этот термин также используется для отображения красочного богатства натуры, всех изменений цвета в естественных условиях, при активной роли света и воздуха. Живопись на пленэре имеет ряд особенностей, присущих именно пленэру и связанных с ограниченным временем выполнения работы.

Актуальность занятий на живописном пленэре студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица определяется именно возможностью обучения студентов не только умению изобразительно точной передаче деталей предложенных городских пейзажей, но и отображению внутреннего характера заданных объектов через пластику и технические приемы живописных материалов при их применении в работах. Опыт работы на пленэрных занятиях очень важен, так как все накопленные навыки студенты используют уже в аудиторных занятиях.

Задания на пленэрных занятиях непосредственно связаны с программами по живописи разных курсов кафедры живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. На первом курсе обращается внимание на композиционное решение в работе на пленэре по живописи. Студентам предлагается решать это задание более творчески, передавать тонально глубину

пространства, правильно определять через решение планов композицию работы, уметь находить важное и второстепенное.

На последующих курсах задачи на пленэрных занятиях по живописи усложняются. Так, на 2-ом курсе студенты учатся правильно делать отбор в композициях, передавать в работах различное колористическое состояние, например, различное состояние суток и времени дня, погодные условия. На старших курсах работы выполняются в условно-плоскостном решении, этюд превращается уже в картину со своим смыслом и цветовым наполнением.

Основной задачей всех этих пленэрных занятий является развитие у студентов творческого мышления, необходимого им для выполнения проектов по программным заданиям средового дизайна, например, при выполнении проектов, связанных с ландшафтом, заданным пространством городской среды и др.

На 1-ом курсе студенты имеют различную степень подготовки работы на пленэре. Некоторые вообще не имеют такого опыта. Необходимо в самом начале занятия провести беседу и объяснить специфику работы на пленэре, перечень заданий, порядок выполнения работы. Студенты на пленэре по живописи должны правильно выбрать место для работы и объяснить преподавателю этот свой выбор. На первом этапе выполняется небольшой эскиз карандашом, решается композиция будущего этюда. Здесь важно решение с правильной линейной перспективой, дальним и ближним планом. Эскиз лучше сделать в тоне. На основании выполненного эскиза приступаем к работе с цветом. На этом этапе необходимо обратить внимание на тон, что светлее и что темнее в композиции, а также определить тепло-холодные отношения.

На последующих курсах задания по работе на живописном пленэре усложняются. Обязательно учитывается предыдущий опыт работы. На втором курсе в своих этюдах студентам необходимо не просто изображать городской пейзаж, а передавать состояние среды. Живопись на пленэре имеет свои определенные особенности. Постоянные изменения среды в зависимости от времени, заставляют обучающихся научиться делать правильные акценты: вышло солнце, набежала туча и т.д. Практические занятия на пленэре позволяют научиться выбирать цветовую гамму, чтоб отобразить то или другое состояние. Важен правильный отбор тонального и цветового решения композиции на листе. Формат работы увеличивается, допускается до размера А1. Студенты используют свой накопленный на предыдущих работах опыт при работе с художественными материалами. Допускается использование различных фактур, рельефных паст, коллажей [2, 3]. Задача состоит в том, чтобы создать гармоничную цветовую гамму работы. Очень важно на этих курсах включать в композицию фигуры людей, автомобили, т.е. использовать стаффаж.

На старших курсах студенты работают над композициями городской среды, переходя исключительно на творческое исполнение. Задания по живописи выполняются в условно-плоскостном решении, допускается использование колеров.

Все это обучение пленэрной живописи развивает у студентов творческое мышление, чувство гармонии, умение работать с различными материалами, декоративно решать вопросы пространственных задач в задуманных работах. Эти навыки необходимы будущим специалистам средового дизайна для реализации любых проектов по своей специальности.

Список литературы

1. *Каган, М. С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.

2. *Киплик, Д. И.* Техника живописи / Д. И. Киплик. — М.: В. Шевчук, 2008. — 502 с.: ил.

3. *Панксенов, Г. И.* Живопись: форма, цвет, изображение: учебное пособие / Г. И. Панксенов. — М.: Академия, 2007. — 144 с.: ил.

УДК 7.071.5:378.147
Т. И. Кудрявцева
Санкт-Петербург, Россия,
Санкт- Петербургская
государственная
художественно-
промышленная академия
имени А. Л. Штиглица

Некоторые тенденции развития школы живописи в пространстве современного искусства

В статье дан краткий анализ становления школы живописи, её пластических установок и их преемственности на примере Санкт-Петербургского государственного института живописи, скульптуры, архитектуры им. И. Е. Репина. Рассматривается понятие «школа изобразительного искусства», его актуальность в мире современного искусства. Роль, значимость школы в обществе. Школа как необходимый инструмент строительства человеческого сообщества.

Ключевые слова: школа изобразительного искусства, изобразительное искусство XX века, живопись, традиции, красота, пространство.

Tamara I. Kudryavtseva
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

Some trends in the development of the school of painting in the space of modern art

The article gives a brief analysis of the formation of the school of painting, its plastic installations and the continuity of these installations in the walls of the Institute named after I. E. Repin. What the concept of "school of fine arts" generally contains, its relevance in the world of modern art. The role and importance of the school in society. School as a necessary tool for building the human community.

Keywords: school, fine arts of XX century, painting, traditions, beauty, space.

Проанализируем некоторые аспекты профессионального художественного образования в России на примере такого известного вуза страны, как Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Что

вмещает в себя понятие «школа изобразительного искусства»? Какова её актуальность в мире современного искусства? В чем заключается роль, значимость школы в обществе? Является ли основой всякого социума школа как необходимый инструмент строительства человеческого сообщества? Эти вопросы неизбежно возникают, когда смотришь на происходящее как внутри самой школьной системы, так и обозревая художественную жизнь вне её стен.

До XX века искусство имело в своей философской и визуальной основе видения прекрасного канон Древней Греции, прежде всего, в архитектуре и скульптуре, что определило пластическое направление европейского искусства на многие столетия. Влияние это было до такой степени мощным, что в дальнейшем своём развитии, в независимости от стилистических изменений, постепенно сменявших друг друга, искусство в своей основе осталось стабильным, понятие пластики не подвергалось сомнению. Именно уверенность в правильности и незыблемости пластических установок дало возможность для создания системы практических упражнений, основанных на накопленном опыте, зачастую интуитивно усложняясь, обогащаясь новыми смыслами и техническим умением, выстраиваясь в последовательную систему, приспособленную для профессионального обучения, которая затем и стала именоваться школой изобразительного искусства. Чтобы умение не было бы хаотичным набором разнообразных знаний, учителям следовало опираться на фундаментальные понятия, основы, не подвергающиеся сомнению, на базу теоретическую и практическую — назовем это каноничностью художественного сознания, апеллирующего к чувству эстетического наслаждения от созерцания красивого. Красота же считалась неоспоримой и не нуждающейся в доказательствах константой, аксиомой, изначально заложенной в самом принципе мироздания. Одновременно искусство считалось и средством познания того же мироздания, задача художника виделась в воплощении в прекрасные формы этой «правды», которую он видел в природе и в жизни, его нравственные убеждения служили определением гармонии или дисгармонии социальной среды, миропорядка, эпохи, в которой жил в данный момент художник.

Современный тезис о том, что искусство автономно и художник свободен — неправда. Невозможно быть независимым от среды обитания, от тех социальных, идеологических, материальных проблем времени, а также от норм морали, этики, а, если художник отрицает эти нормы, значит, он делает это с единственной целью эпатажа, опять же с оглядкой на реакцию общества, от которого старается быть независимым.

XX век внес новые формы понимания искусства. Самые парадоксальные из которых — это отрицание пластической сути искусства изображения, то есть всего того, на чем была основана концепция художественного творчества и школы как подготовительного этапа к этому творчеству. Подоб-

ное явление можно было объяснить следствием двух мировых войн и последовавшим разочарованием в самой миссии культуры, ее значимости в обществе и её влиянию на человека.

Модернизм как вид искусства берет свое начало, конечно, с довоенного периода. Но именно его продолжение — постмодернизм 50 – 60-х годов прошлого века — имеет в своей основе ту интеллектуальную тенденцию опустошения и растерянности художника перед страшными реалиями жизни, в которых мало что изменилось за тысячи лет современной цивилизации, разве что появились технические средства уничтожения человека. Художники в своих радикальных поисках начинают брать пример в своем творчестве с явлений, которые в принципе не поддаются социализации, как то, рисунки детей, диких племен, умалишенных. Склонность к отрицанию культурности как таковой, к нивелированию ценностей разума и вкуса, пропаганда китча и «плохой живописи» — стали нормальным явлением в среде искусства. Но вопрос: можно ли это назвать «искусством»? Не вдаваясь в значимость явления и не давая каких-либо оценок, наверное, стоит признать, что то, что происходит в мире изобразительного творчества, в «жесте освобождения» (Р. Раушенберг), должно иметь какое-то особое название: уж слишком отличны принципы этого явления от того «старомодного», уже немного архаичного действа, которое называется искусством.

Пластика уходит как инструмент «старого» искусства, концептуальность выдвигается как обязательное, а иногда и главное условие значимости художественного произведения, зрительское восприятие основывается на умозрительном, наукообразном, психологическом объяснении изображаемого. Традиционная школа обучения искусству как ремеслу здесь не нужна. К чему, спрашивается, годами рисовать головы греческих богов и римских императоров, изучать сложности построения перспективы и трехмерного объема на примере гипсовых капителей, если, выйдя за стены учебного заведения, начинающий художник сталкивается с проблемой, эстетически несовместимой со всем тем, чему учили в школе? Для ясности определений придется разграничить такие понятия, как традиционная школа изобразительного искусства и мир современного творческого процесса, с его выставками, перформансами, декларациями, акциями самого разного свойства.

Человеку свойственно видеть формой, цветом, линией, пространством, объемом. Соединением этих понятий в их пластической совокупности и занимается школа изобразительного искусства, начиная с XV века (время основания первых художественных школ Европы). Формировалась школа как система на протяжении довольно долгого времени, но, сформировавшись и определившись в своих основных принципах, она, школа, выработала внутри себя ряд правил, соблюдение которых считалось обязательным, совокупность этих правил стала считаться каноном.

Именно эта каноничность сохраняла школу от попыток ее разрушения, растаптывания её устоев всевозможными «новыми» веяниями в искусстве. В этом, естественно, есть большая доля консерватизма — главный пункт, вызывающий нападки критики. Начиная с XIX века в чем только не обвиняли традиционную школу: это и усредненность понятий, и нивелирование всякого творческого начала — «школа губит индивидуальность, таланты», в стандартности мышления, идеализации и т.д. Но есть и другая сторона: по отношению к школе — консерватизм полезен. Он функционален, постоянен, наполнен опытом поколений и не из традиционной ли школы выходили новаторы искусства? Храня чистоту своих догматов, школа невольно становится замкнутой системой, вещью в себе, территорией, где действуют свои законы, свои оценки, свои приоритеты, свои «герои» и «слабаки». Когда эта налаженная система, работающая как безупречный механизм, не была оторвана от последующего процесса творчества и не противоречила художественной свободе, тогда была гармония, последовательный и логичный переход от обучения к самостоятельной творческой работе. Следует отметить, что, начиная со Средневековья, обучение проходило в мастерских художника-учителя, где будущие художники были оторваны от жизни своего времени, изучая в основном свое ремесло: терли краски, грунтовали доски, холсты, рисовали с натуры, помогали закончить работу — заказ учителя и т. д. Суть обучения будущего художника мало изменилась с того времени. В программах современных художественных академий хотя и введены гуманитарные предметы, основная работа все-таки происходит в мастерских, где учат ремеслу.

Вот расписание студента живописного факультета института имени И. Е. Репина: академический рисунок в 9.30 — два часа, затем три часа — живопись, затем обед, две пары лекций и снова два часа рисунка, или наброски, или копирование в библиотеке. Минимум семь-восемь часов отданы ежедневно ремеслу. Это не считая того, что в единственный выходной студент-живописец работает над эскизами композиции. Гуманитарные науки, даже история искусств, проходят как бы вторым планом — на них в учебном процессе отводится мало времени. Художественная школа по-прежнему замкнута в автономии пространства, это может подтвердить хотя бы выбор темы для дипломной картины: исторический или религиозный сюжет — аналогично тому, что практиковалось ранее в академической традиции. Портрет или пейзаж по-прежнему считается «низким» жанром. Картина на сюжет из современной жизни — редкость. Все правильно: академия художеств или изящных искусств запрограммирована на Картину, причем картину в академическом ключе, суть которой мало изменилась с XVIII века.

Создание такой картины требует невероятных усилий, многолетней подготовки, изучение сложных дисциплин, таких как анатомия, перспектива, рисунок, живопись, технология живописи, композиция и многое другое. Эти науки быстро не освоить, это долгий путь, в конце которого — выход на

холст большого размера с серьезным эпическим сюжетом. Именно для этого и требовалось долгое обучение, приобретение фундаментальных знаний, усилий, твердости и упорства. Естественно, потратив примерно десять лет (художественная школа, училище, академия) на приобретение этого бесценного опыта, дипломированный художник чувствует себя обладателем сокровища, некоего сакрального знания, дающего его всемогущим в своей области и он спокойно продолжает идти по этому проторенному пути. Причин здесь несколько: невозможность выйти из привычного круга годами сформировавшегося пластического языка изображения, да и просто жаль расстаться с накопленными знаниями. Поиск новых форм изображения труден, этот путь чреват провалами и тупиками, как всякий путь по бездорожью. Да и вообще бывает непонятно вчерашнему студенту-художнику, зачем по нему идти? Ведь и так хорошо и комфортно в привычном школьном знании, где его еще недавно так хвалили, ставили «пятерки». Такой художник просто не может делать «плохую живопись», стать новатором в искусстве, увлечься идеями экзистенциализма, вообще отказаться от традиций культуры, разумного и доброго, его держат в рамках условности вкуса, нормы высокой культурности, эстетики, то есть всего того, во что столетиями верили художники. Ему трудно и подчас невозможно сделать этот «жест освобождения», о котором так много говорили в 50-60 годы в Америке. Невозможно отказаться от мечты о возвышенно-прекрасном, о том старом и добром понятии красоты, которая так меняет художника и которую в современном мире искусства некоторые считают лживой выдумкой и опасной иллюзией.

В нашей стране в силу известных исторических причин традиционная академическая школа не была разрушена. Счастливо уцелевшие традиции школы живы и по сей день, и это неоспоримый факт, что живопись академического направления, связанная генетически с русской реалистической школой, а также живопись, принявшая в себя идеи модернизма, но не потерявшая своей глубинной связи с традицией, где идеи гармонии, равновесия красоты имеют главную основополагающую тенденцию.

Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге — одна из самых известных школ нашей страны. Традиции этой школы известны, они сохраняются столетиями, с основания этого учебного заведения. В этом есть неоспоримое преимущество школы, которая незыблемо устойчива именно благодаря массе накопленного опыта, генетической памяти поколений, каноничности мышления. Менять что-либо здесь опасно и не нужно. В культурном наследии народа, в обществе, подобные величины должны сохраняться неразрушимыми. Это есть гарант сохранения культуры нации, ее нравственной автономии. Это есть наше наследие, наша традиция, наша школа.

Выше был поставлен вопрос о взаимодействии школы в пространстве современного искусства. Термин «пространство» хорошо подходит к процессу происходящего на выставках самого разного направления и

уровня. Искусство XX века (20-30-е гг.) стремительно уходило от стереотипов, от эпохи предшественников. Но у Русского искусства был всегда свой путь. Многое взяв у европейского авангарда, кубизма, фовизма, русские художники сумели переработать этот сплав творческих импульсов, создать свое искусство, может, внешне и похожее, но насыщенное другими смыслами. Именно смыслами, ибо «смысл», литературное содержание картины, всегда был на первом месте в русском искусстве. И поэтому вчерашние выпускники института им. И. Е. Репина упорно пишут свои картины, и не только потому, что их так научила школа, они так ощущают, они живут этими сюжетами, их историей.

Не хочется делать прогнозы, но школа академическая переживает сильный конфликт. Это конфликт социальной среды, часто противоречивой, агрессивной, но в этом, надеюсь, произойдет новый мощный виток искусства. Хочется в это верить. Ясно одно — без серьёзной школы нет серьезного искусства, по крайней мере, в России. В этом оптимизм ситуации.

Список литературы

1. *Элкинс, Д.* Почему нельзя научить искусству: пособие для студентов художественных вузов / Д. Элкинс. — М.: Ад Маргинем, 2017. — 288 с.: ил.

2. *Герман, М. Ю.* Модернизм: искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. — СПб.: Азбука классика, 2003. — 480 с.: ил.

3. *Лихачев, Д. С.* Русское искусство от древности до авангарда / Д. С. Лихачев. — М.: Искусство, 2009. — 480 с.: ил.

УДК 75.021.33:75.023:
75.017.4:378.147SPGHPA
А. В. Данилова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская
государственная
художественно-
промышленная
академия им. А. Л. Штиглица

К вопросу о методике преподавания специальной живописи на отделении промышленного дизайна в СПГХПА им. А. Л.Штиглица

Статья посвящена вопросу, касающемуся методики преподавания специальной живописи (цвет и материал) на отделении промышленного дизайна Санкт Петербургской государственной художественно - промышленной Академии им. А. Л. Штиглица. В данной работе рассматриваются отдельные компоненты, которые включает специальная живопись и определяется необходимость этого предмета в новом образовательном стандарте. Определяются основные тезисы, которые должен учитывать студент при обучении специальной живописи и рассматриваются ключевые моменты при обучении специальной живописи.

Ключевые слова: дизайн, эстетика, специальная живопись, цвет и отделка, эмоциональное эскизирование, ассоциативный метод.

Anna V. Danilova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
art-industrial academy
of A. L. Shtiglits

The issue of special painting teaching methods at the Department of industrial design in Saint Petersburg state art-industrial academy of A. L. Shtiglits

The article is devoted to the method of special painting teaching (color and trim) at the Department of industrial design of Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. In this article, we consider the distinct components in-

cluded into special painting and thought this subject to be needed in the new educational standard. Define the main points that should be considered by a student on studying color and trim.

Keywords: design, aesthetics, color and trim, painting, emotional sketching, associative method.

Подготовка специалиста в области дизайна подразумевает обучение базовым художественным дисциплинам: академический рисунок и живопись, цветоведение и композиция, в процессе изучения которых, студенты выполняют различные творческие задачи и приобретают необходимую грамоту для будущей профессии. В контексте художественных дисциплин присутствует отдельный блок, необходимый для успешной подготовки специалистов промышленного дизайна и дизайна средств транспорта, который представлен таким предметом, как «Специальная живопись». Этот предмет получил свое развитие на базе кафедры промышленного дизайна, методологически релевантный алгоритму работы студентов в проектировании. Целями предмета «Специальная живопись» являются развитие абстрактного мышления у студентов, эмоционального и интуитивного подхода в дизайн-проектировании. Данная дисциплина максимально приближена к требованиям работы дизайнера и способствует развитию навыков создания и гармонизации цветовых и цвето-фактурных композиций на плоскости, в рельефе и объеме применительно к объекту дизайна.

Курс предусматривает обучение анализу и синтезу материалов. При изучении специальной живописи студенты работают с большим разнообразием визуальных материалов (фотографии, эскизы, аналитические зарисовки, цветовые выкраски и образцы фактур, а также образцы существующих в дизайне аналогов). Опираясь на базовые знания, полученные благодаря рисунку, живописи и цветоведению, студенты создают нестандартные композиции, интересные с точки зрения цвето-фактурного решения и эмоционально–эстетического выражения. Творческие решения, предлагаемые студентами, как правило обусловлены техническим заданием проекта, что, с одной стороны, ставит перед студентом профессиональную четкую задачу, а с другой стороны принцип работы специальной живописи дает возможность абстрактного и свободного выражения идеи. Это способствует созданию наиболее яркого и выразительного образа объекта дизайна.

«Специальная живопись» состоит из нескольких компонентов, включающих исследование популярных тенденций в дизайне, синтез и творческое осмысление собранной информации, предложение собственного творческого решения. Таким образом, «Специальная живопись» является творческим импульсом к работе дизайнера и, одновременно, инструментом для воплощения идеи и образа в дизайн-проектировании.

Человек живет в "мире вещей", ему свойственно окружать себя предметами функционального характера, организовывая свой быт в окружающем его пространстве, в котором ему будет комфортно. Духовно-эстетическое восприятие предметной среды в современных условиях жизни человека приобретает не менее важное значение, как и функциональность, а также оказывает косвенное влияние на формирование приоритетов человека в целом. Дизайн предметов, затрагивающих разные сферы бытования человека, становится не только все более функциональным, отвечающим требованиям современного темпа и образа жизни людей, но и гораздо разнообразнее по эстетическим качествам. Это объясняется тем, что современный человек пребывает в интенсивном ритме города, подчиняясь требованиям и правилам социума, не всегда успевает обратить внимание на природу и окружить себя простой и естественной атмосферой. Люди предпочли стать потребителями и соответственно увеличились и требования к качеству продукта, который они приобретают. Тем не менее, человек — не машина, и духовный, эмоциональный мир ему далеко не чужд. Что же должен создать дизайнер, чтобы люди могли не только пользоваться изобретением, но и получать удовлетворение, положительные эмоции от взаимодействия с объектом быта.

Ценность каждой вещи воспринимается человеком по следующим критериям: функциональность, красота и эстетика. Все это подразумевает определенное качество продукта, которое предстает перед потребителем и при этом имеет тенденцию к непостоянности. В современном мире технические достижения, а также эстетические взгляды и приоритеты быстро сменяются, уступая место новым тенденциям. Дизайнеру необходимо быть чутким и восприимчивым к малейшим изменениям реальной действительности, уметь не только придумать и ответить требованиям технического прогресса, но также заинтересовать и даже удивить.

Дизайнеру необходимо понять, как человек оценивает предмет, каковы приоритеты в использовании, что привлекает в предмете. Это своего рода небольшое исследование, в процессе которого дизайнер, возможно, получит ответ на многие вопросы, касательно эргономики, эстетического восприятия и эмоционального ответа на те или иные вещи. Это определяет критерий оценки предмета и как сделать предмет интересным, создав гармоничную среду обитания. «Так или иначе всякое общение с предметом связано с его оценкой. Оценка может быть функциональной, эстетической, социально престижной. Функциональная оценка бытовых вещей у нас не вызывает затруднений» [1]. Прежде, чем приступить к проектированию, изобретению, воплощению своей идеи, замысла и, наконец, заказа, дизайнеру необходимо провести исследование. Задача эта непростая и требует определенных навыков: эрудиции, умения подбирать материал, анализировать, систематизировать и оценивать его по функциональным и эстетическим качествам. Дисциплина «Специальная живопись», официально введенная в но-

вый стандарт образования, является, своего рода, экспериментальной площадкой для решения этих задач. В рамках обучения студентам предлагается выполнить несколько проектов, в тесном взаимодействии со специальной живописью. В каждом семестре задания варьируются с тенденцией к усложнению. Таким образом, специальная живопись имеет несколько модулей: эмоционально - колористическое эскизирование, эмоциональное цвето-фактурное эскизное проектирование, стилистическое цвето-фактурное эскизное проектирование, стилистическое цвето-фактурное прогнозирование. Каждый из вышеперечисленных модулей ставит определенную задачу, в процессе решения которой студенты приобретают все необходимые навыки для работы с большим разнообразием визуального материала, учатся анализировать и сравнивать, синтезировать и воплощать новые идеи, опираясь на ассоциативный метод восприятия и анализа, на экспериментальный подход к работе, интуитивное и эмоциональное эскизирование. Студентам разрешается использовать разнообразные источники для вдохновения и работы. Что заставляет их развивать наблюдательность и прививает изобретательность и смелость. Так мы можем обратиться к истории и вспомнить «Баухауз». «Баухауз» считал, что одного только усвоения мастерства недостаточно для того, чтобы привлечь пластические искусства на службу промышленности. Поэтому, кроме обычных натурных зарисовок, технического рисования, на всех курсах шло беспрерывное экспериментирование, в процессе которого студенты изучали закономерности ритма, гармонии, пропорции (как в музыке изучается контрапункт, гармония, инструментовка). Студенты овладевали всеми тонкостями восприятия, формообразования и цветосочетания. «Баухауз» стал подлинной лабораторией архитектуры и проектирования промышленных изделий» [1]. В процессе обучения студенты придумывают различные цветовые решения и фактуры материалов, учатся искать наиболее выразительные сочетания, экспериментируют и создают порой необычные и выразительные композиции, которые являются эмоционально – эстетическим выражением образа будущего проекта. В данной работе изучению материалов придается большое значение. Поскольку технические параметры и функциональность напрямую зависят от материалов, из которых сделан объект. Безусловно, нельзя оставить в стороне багаж знаний, полученный студентами при изучении академических дисциплин. Именно благодаря академической живописи и рисунку, цветоведению и законам композиции студенты впоследствии могут работать над проектом в рамках столь необычного процесса, как специальная живопись. Академические дисциплины являются базовой частью обучения в программе образовательного стандарта и служат нам для воспитания художественного вкуса, понимания таких категорий, как пропорции, пластика, материал, фактура, гармония, форма и объем, ритм, цвет и цветосочетание, контраст, пятно и линия. Все это отдельные элементы композиции. Без этих знаний студентам было бы трудно ориентироваться в

своих проектах и творческих поисках. Хотя дизайн- проектирование подразумевает выполнение определенных четких задач и может казаться гораздо ближе к конструированию по причине прямой зависимости от технического задания самого заказа, все же доля творчества здесь присутствует. Задача специальной живописи внести в процесс работы над проектированием разнообразие и смелость в эмоционально- колористическом решении. Таким образом, проектирование будет иметь не только технический аспект, но также будет интересно и с точки зрения эстетических проблем взаимодействия цвета и материала. Это одна из важнейших задач дизайнера — найти, придумать, предугадать именно то цветовое сочетание или фактуру, которые придадут проекту его неповторимость, уникальность и выразительность, не умоляя при этом его практичности и функциональности. Надо заметить, что цвет в мире человека играет очень важную, психологическую роль. Он определяет наше настроение, вызывает те или иные ощущения и ассоциации, обогащает наш визуальный ряд или наоборот делает его скучным и невыразительным. Цвет является важным инструментом в дизайне.

Восприятие окружающей действительности — это весьма занимательный процесс для человека. Как правило, происходит наблюдение, анализ потом — синтез. Человеку свойственно изучать предмет, анализировать его характеристики, обобщать и синтезировать. Вот почему так важно, чтобы дизайнер умел работать с цветом применительно к объему и пространству. Это усложняет проблему, но и одновременно делает ее интереснее. В рамках специальной живописи студенты работают как с применением компьютерных технологий, так и многое делают, используя художественные материалы и навыки живописи и рисунка. Так они оставляют за собой право, с одной стороны, идти в ногу со временем и работать на уровне современного оборудования, но при этом не лишают себя и свободного проявления мысли, спонтанности решения и эскизирования. Ведь никогда компьютер не заменит бесчисленные варианты идей и творческих импульсов, которые человек способен выдавать в процессе поиска решения задачи. Вот здесь и появляется эмоция, во многом определяющая будущий образ проекта.

Список литературы

1. *Холмянский, Л. М.* Дизайн: книга для учащихся / Л. М. Холмянский, *А. С. Щипанов.* — М.: Просвещение, 1985. — 240 с.: ил.

УДК [75.04:747]:378.147
А. Б. Лесова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Актуальность курса «Интерьерная живопись» в системе подготовки дизайнера

Интерьерная живопись занимает особое место в процессе освоения специальности «Дизайн интерьера», являясь частью многогранного творческого процесса создания различных по функциям интерьеров, художественно-эстетическая среда которых, включая и её живописный элемент, должна обогащать образно-эмоциональное состояние человека. Рассматриваются некоторые актуальные вопросы творческого, порой индивидуального, подхода к преподаванию сугубо художественной дисциплины. Значимость курса «Интерьерная живопись» иллюстрируется кратким историческим экскурсом по рассматриваемой теме в исследованиях учёных и высказываниях великих творцов прошлого.

Ключевые слова: интерьерная живопись, творчество, художник-дизайнер, композиционный приём, поиск и развитие индивидуальности.

Alina B. Lesova
Saint-Petersburg, Russia
Saint-Petersburg state
university of industrial
technology and design

Relevance of the course "Interior painting" in the system of training of the designer

Interior painting holds a specific place in the course of development of specialty "Interior design", being a part of many-sided creative process of creation of interiors, various on functions, which art-esthetic environment, including also her picturesque element, has to enrich a figurative and emotional condition of the person. Some topical issues creative, sometimes individual, approach to teaching especially art discipline are considered. The importance of the course "Interior painting" is illustrated by short historical digression on the considered subject in researches of scientists and the statements of great creators of the past.

Keywords: interior painting, creativity, graphic designer, composition method, search and development of identity.

Казалось бы, в чём необходимость вновь возвращаться к вопросу значимости курса «Интерьерная живопись» в процессе освоения обучающимися специальности дизайнера интерьера на втором курсе профильной кафедры Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна ?

Проблема состоит в недостаточном понимании серьёзности «элементарного», на первый взгляд, понятия «интерьерная живопись» и, как следствие, иллюзорное представление о том, что за несколько десятков учебных часов в вузе можно подготовить из абитуриента (как подразумевается со средним специальным образованием, однако, на практике, имеющего слабое представление как о технике рисунка и живописи, так и шире — о процессе творчества) дизайнера, профессионально овладевшим универсальным приёмом интерьерной живописи.

Строгая последовательность приобретения необходимых навыков с самых ранних этапов любого обучения издревле декларировалась многими культурами человечества, в том числе и в философии Конфуция, изложенной в «Ли цзи» («Книга установлений»), одного из основных произведений «Пятикнижия» (I в. до н. э.). Обратимся к образному переводу: «...три правителя совершали жертвоприношения водам, они всегда начинали с рек, а морями кончали, ибо в первых — исток, во вторых же — окончание. Это и называется потрудиться у истока» [4, с. 115].

Понятно, что абитуриент, имеющий достаточные профессиональные знания, «потрудившись у истока», эффективнее освоит курс интерьерной живописи в сроки, определённые программой и, в полной мере, осознает и прочувствует универсальность творческого приёма, каким является интерьерная живопись, в создании уникальных пространств.

Актуальность курса «Интерьерная живопись» и необходимость владения этим древним художественным приёмом для создания комфортной среды обитания человека уместно называть словами учёных-историков и археологов, исследователей древней Руси, на территории которой мы находимся в настоящее время: «...самый решительный шаг древнерусское народное зодчество сделало на севере — в новгородских, псковских, тверских, полесских и иных землях. Здесь жилище уже в IX-X веках становится наземным и срубные избы быстро вытесняют полуземлянки...Но дым! Вот главная беда: "Горести дымные не терпев, — восклицал Даниил Заточник — тепла не видати!..." Умельцы строители нашли выход, облегчивший положение. Стали делать избы очень высокими — 3-4 метра от пола до крыш, при умелом пользовании ночью дым в таких высоких хоромах поднимался под крышу, а внизу воздух оставался мало задымлённым...Чистые и уютные получались покои! Украшали их, как и весь дом снаружи, деревянной резьбой. А самые богатые

не скупились и на росписи цветные, приглашали умельцев-краснописцев. Весёлая и яркая сверкала на стенах сказочная красота!» [2, с. 181-183].

Ещё топят на Руси по-чёрному, а «интерьерная живопись» уже помогает создавать людям комфортную среду обитания, помогающую стойко переносить всяческие невзгоды и жить дольше, обогащая культуру своего народа и, тем самым, способствуя созданию и укреплению единого государства. Практически все человеческие сообщества, начиная с древнейших, кончая современными, и теми, что будут образовываться в будущем, организуют жизненные пространства людей в соответствии с теми культурно-цивилизационными нормами, которые определялись той или иной эпохой развития человечества. Первобытный человек, изобразивший на стенах своей пещеры пока двухцветные силуэты, своеобразные граффити своих трофеев — различных животных — уже тогда предвосхитил то, что сформулировал уже в XIX веке В. Ван Гог и что неопровержимо объясняет живопись как один из источников силы человека в движении к самосовершенствованию: «В живописи есть нечто бесконечное — не могу как следует объяснить тебе, что именно, но это нечто восхитительно передаёт настроение. В красках заложены скрытные созвучия и контрасты, которые взаимодействуют сами по себе и которые иначе как для выражения настроения нельзя использовать» [7, с. 403].

Вполне понятно и объяснимо теперь желание человека обогатить интерьерную среду своего обитания художественными элементами, способными пробуждать эмоции, раскрывающими творческий потенциал, заложенный в каждом человеке, и делающим жизнь интереснее и качественнее. Одним из этих художественных элементов является интерьерная живопись, краткое знакомство с которой является темой обучения II и III курса дисциплины кафедры дизайна интерьера «Интерьерная живопись».

Само понятие «интерьерная живопись» неотрывно от терминов, составляющих суть преподавания в университете промышленных технологий и дизайна, поскольку «дизайн — это конструирование…интерьеров, основанное на принципах сочетания удобства, экономичности и красоты», а «технология — совокупность производственных методов и процессов в определённой отрасли производства (в нашем случае – строительства ,авт.), а также научное описание способов производства» [8, с. 167, 825].

У этих же авторов академически сжато сформулированы задачи в освоении этой дисциплины: «Интерьер — внутреннее пространство здания, помещения, а также его устройство, (т.е. функция, авт.) убранство (т.е. - оформление , авт.)… оформить — придать чему-либо окончательную, установленную или необходимую форму» [8, с. 255, 490].

В отличии от благородной и познавательной миссии авторов кратких справочных изданий, творческий человек — художник имеет безграничные возможности создания внутренних пространств зданий путём придания им «окончательной, установочной или необходимой формы». Некоторые из

многочисленных приёмов и техник «интерьерной живописи» будут рассмотрены далее, а здесь для понимания роли изучаемой дисциплины, необходимо обратить внимание на то значение, которое придавали живописи в пространстве интерьера мастера искусств во все времена.

Из каких наблюдений, открытий в природе, нюансов, эмоций и ощущений, руками художников рождались интерьеры, композиционно-образно основанные на живописных элементах, формирующих понятие «интерьерная живопись»?

О воздействии живописи Э. Делакруа заметил: «Живопись — скромное искусство. Зритель должен сам обратиться к нему, при этом от него не требуется никаких усилий — картине достаточно одного взгляда… Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нём заключается столько же мгновений, сколько в картине деталей и фаз?». И здесь же сравнение: каждый литератор мечтает, «чтобы его произведение, после того, как его прочли, произвело то впечатление единства, которое картина производит сразу» [3, с. 227].

К цельности восприятия интерьера как объекта искусства, которая является важнейшей из качественных характеристик интерьерной живописи, можно отнести и слова Д. Рейнольдса: «Художник никогда не достигнет совершенства ни в рисунке, ни в цвете или объёмности, если не привыкнет смотреть на предмет в целом…» [5, с. 422]

Одновременно художник-дизайнер, компонуя образно-цельное пространство интерьера, создаёт композиционный центр посредством интерьерной живописи, возможности которой неисчерпаемы.

Сколько в мире образцов великолепных интерьеров — от бытового, с «маленькими голландцами», или натюрмортом, или пейзажем, или иным станковым произведением истинного искусства, и до общественного — с изысканным плафоном театрального зала или с мозаикой «Спаса на крови», или витражами банка в Выборге, или с живописно-декоративными и объёмными элементами конструкций в метро «Обводный канал».

В любом случае наблюдательный художник, черпая вдохновение от природы понимает, что «…природа никогда нам не даст ничего, кроме справки…нужно иметь что сказать. И затем — мало знать своё ремесло, нужно быть также взволнованным темой. Знание — это очень хорошо, но для нас воображение имеет ещё большее значение» [7, с. 29].

Учитывая индивидуальность каждого решения и многосложность темы, вспомним, как Леонардо да Винчи исследовал вопрос всего лишь «..тени в перспективе…». Пунктирный обзор размышлений мастера даёт представление о том, каким трудом, трудом мысли, интеллекта и таланта можно создать произведение искусства, интерьерного в частности.

Итак, в своём трактате «О живописи в перспективе» Леонардо да Винчи пишет: "…тело окружено и поверхностно облегчено тенями и светами, и на этом строю первую книгу, …теневые лучи я называю производными

тенями, потому что они рождаются от других теней, об этом я сделаю третью книгу… Кроме того, я составлю шестую книгу, в которой будут исследоваться изменения отскакивающих отражённых лучей… Ещё сделаю седьмое подразделение о различных расстояниях…. И о том, сколько цветовых образов цветовой луч в падении своём оставляет на призрачном теле» [1, с. 111].

Следовательно, заинтересованность темой, упорный труд и постоянное совершенствование в профессии дизайнера позволят художнику в полной мере использовать «интерьерную живопись», т.е. живопись, организующую пространство и образ интерьера и неотделимую от него. Предпринятый выше краткий экскурс в историю с целью определения понятия «интерьерная живопись», не претендуя на абсолютную полноту информации по причине её многообразия и неисчерпаемости, диктует необходимость столь же кратко, но познавательно посмотреть вопросы о некоторых материалах и технике живописи, применяемых в интерьерах. Технический прогресс, безусловно, диктует свои условия и, например, росписи помещений минеральными красками, изготовленными вручную из природных материалов, в Месопотамии или древнем Египте за несколько десятков веков до н.э., являются прекрасно сохранившимися образцами величайших культур, а наше время предоставляет художнику возможность, используя достижения науки в химии, физике и т.д. применять любые живописные материалы и использовать любую технику исполнения своих произведений. Рассматривая эти крайние временные и цивилизационные позиции, нетрудно заметить, что современному художнику значительно сложнее, чем древнему, создать произведение, которое переживёт века, отчасти и из-за бессчётного числа вариантов решения творческой задачи. Занятия в высшей школе не смогут, да и не должны научить студента всему, чем обладает мировое культурное, в частности живописное, наследие. Знакомство с некоторыми творческими приёмами, живописными техниками и материалами, умение их использовать для разработки интерьера, создающего задуманный автором образ, поможет учащемуся в течение короткого курса дисциплины «интерьерная живопись» начать самостоятельный, длиною в жизнь, наполненный открытиями путь в искусстве и обрести творческую индивидуальность, как одно из качеств состоявшегося художника-дизайнера.

Особенностью интерьера с включением элементов живописи является его прикладной, технологический аспект реализации идеи, заложенной в эскизе. Поэтому учащийся, работая над эскизом, должен представлять, какими материалами будет выполнен в натуре интерьер, какой живописный приём наилучшим образом передаст творческий замысел автора.

Следовательно, художник-дизайнер должен иметь представление о максимальном количестве возможных художественных и технологических приёмов, изучение большинства которых невозможно в рамках ограниченной по времени программы курса «Интерьерная живопись», но в дальнейшей

самостоятельной работе навык, полученный в процессе обучения, поможет учащемуся освоить новые эффективные приёмы решения творческих задач.

Исходя из данных обстоятельств, будет уместно рассмотреть лишь несколько живописно-изобразительных приёмов, ставших классическими, поскольку художники, начиная с древнейших времён, и по сей день, используют эти технологии и материалы в своём творчестве, создавая уникальные интерьеры.

К таким живописным приёмам относится станковая живопись, когда она является истинным произведением искусства, вызывающим у зрителя заданные художником эмоции — восторга или умиротворения, грусти или радости и многие другие ощущения, соответствующие месту и событию. Картина может быть композиционным центром интерьера, все элементы которого, например, декор, мебель, свет и т.п., будут находиться в гармонии, заданной основным живописным акцентом – станковой живописью. «Иногда маленькие фламандские и голландские картины являются сами по себе, несмотря на небольшие размеры, замечательными образцами по красочности и эффекту» [9, с. 66]. И «Твоя работа сразу осветится, если ты чувствовал правильно и, если она будет помещена в верной точке [6, с. 255].

Не меньшую смысловую сюжетную нагрузку несут, как правило и фреска, и витраж, и мозаика и другие изобразительные формы, потребность в которых может появиться у учащегося при создании эскиза интерьера. Однако, уникальные свойства вышеперечисленных живописных технологий — цвет, свет, фактура, прозрачность, объёмность и иные свойства — позволяют создавать неповторимые по воздействию на человеческое восприятие интерьеры.

Наши современники имеют уникальную возможность своими глазами увидеть и оценить совершенство мастерства художников древности, создавших своей живописью интерьеры, до сих пор оказывающих сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителей.

Технологии реставрации, совершенствуясь, позволяют сохранить образцы интерьерной живописи прошлого, выполненных в столь уязвимой и разрушительной от среды и времени техниках сграффито и фрески.

Последующий этап развития цивилизации привнёс в создание интерьера множество технологий и живописных средств изображений, значительно упростив и усложнив одновременно работу дизайнеров, придав их произведениям большую долговечность. Мозаики и витражи, техники известные всем, со временем практически не теряют своих живописно-изобразительных качеств, благодаря практически «вечным», материалам — камень, смальта, керамика, цемент — в мозаике и стекло и свинец — в витражах. Сегодня к услугам художника-дизайнера синтетические красители и любые другие материалы и техники. Овладение искусством интерьерной живописи, начавшись на II и III курсах и совершенствуясь в дальнейшем, предпо-

лагает достижение художником-дизайнером такого же впечатления от созданного им интерьера, какое производят на зрителя фрески Дионисия на стенах Ферапонтова монастыря, напольные помпейские мозаики или витражи собора Сан-Шапель в Париже.

Вместе с тем, донести до зрителя главное, не «утонуть» в мелочах — это сложное, но постижимое «...умение не делать чересчур много, эта видимая беспечность в отношении деталей, дающая такую простоту, проистекают из привычки к декоративной живописи. Этот род искусства приучает жертвовать многими частностями» [6, с. 150].

И полезно ещё раз обратиться к мудрости, накопленной человечеством, но всё поверхностней воспринимаемой нашими современниками: «То, что даровано человеку небом, называется его природой; действия, соответствующие этой природе, называются правильным путём; упорядочение этого пути называется воспитанием» [4, с. 119]. «Совершенный человек знает, что когда предмет изучают не целиком и не в совершенстве, это не может быть названо хорошим методом приобретения знаний». » [4, с. 146].

К вышеизложенному уместно добавить, что задолго, как минимум за 3 тысячелетия, до всем известного: «Учиться, учиться и учиться», одна из древнейших сохранившихся цивилизаций в основу своего успешного непрерывного развития положило постулат, которому следует и по сей день: «Серьёзно накапливать знания. Быть упорным и долго учиться — только так можно стать образованным человеком! Учиться надо всю жизнь, до последнего дыхания!» [4, с. 147].

Список литературы

1. *Да Винчи, Л.* Избранные произведения: в 2 т. / Леонардо да Винчи; перевод, статьи, комментарии: А. А. Губер [и др.]. — М.; Л.: Academia, 1935. — Т. 2. — 490 с.: ил.

2. *Дегтярёв, А. Я.* Начало отечества: исторические очерки / А. Я. Дегтярев, И. В. Дубов. — М.: Советская Россия, 1990. — 384 с.: ил.

3. *Делакруа, Э.* Мысли об искусстве, о знаменитых художниках / Э. Делакруа. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 297 с.: ил.

4. Древнекитайская философия: собрание текстов: в 2 т. / АН СССР. Ин-т философии. — М.: Мысль, 1973. — Т. 2. — 384 с.

5. Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера [и др.]. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3: XVII-XVIII века. — 565 с.: ил.

6. Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера [и др.]. — М.: Искусство, 1967. — Т. 4: Первая половина XIX века. — 687 с.: ил.

7. Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера [и др.]. — М.:

Искусство, 1969. — Т. 5, кн. 1: Искусство конца XIX - начала XX века. — 494 с.: ил.

8. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеол. выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М.: АЗЪ Ltd, 1992. — 955 с.

9. *Энгр, Ж.* Об искусстве / Жан Огюст Доменик Энгр; сост. А. Н. Изергина. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. — 188 с.: ил.

УДК 7.017.4:378.147
Е. В. Асанова
Санкт–Петербург, Россия
Санкт-Петербургский
государственный университет
промышленных технологий
и дизайна

Цвет в декоративной композиции. Опыт преподавания в магистратуре СПбГУПТД

Цвет является неотъемлемой художественно-выразительной частью декоративной композиции. На занятиях с магистрами СПбГУПТД изучаются проблемы цвета в изобразительном искусстве, воздействие цвета на эмоциональное состояние человека, смысловое значение цвета в разных культурах, а также практическое применение цвета в различных декоративных композициях.

Ключевые слова: цвет, композиция, стилизация, декоративность, гармония.

Elena V. Asanova
Saint-Petersburg, Russia
Saint- Petersburg state
university of industrial
technologies and design

Color in a decorative composition. Teaching experience in master's degree SPbGUTD

Color is an integral artistic and expressive part of the decorative composition. In the classes with the masters of Spbgutd the problems of color in the visual arts, the impact of color on the emotional state of a person, the meaning of color in different cultures, as well as the practical application of color in various decorative compositions are studied.

Keywords: color, composition, styling, decorative, harmony.

Цвет в декоративной композиции является главным художественно-образным средством. В цветной декоративной композиции образ строится на сочетании выбранных цветов, их размере и цветосиле. Преобладание одного или нескольких цветов задает эмоциональный тон произведению. Так преобладание красного цвета создает бодрое, агрессивное настроение, преобладание синего цвета – нейтральное, спокойное настроение, а

зеленого цвета – умиротворенное. Гамма композиции может быть построена на нюансных либо на контрастных цветовых и тональных отношениях, контраст может быть яркий и светлый, насыщенный и чистый, теплый и холодный, тональный. Нюансные цветовые сочетания воспринимаются легко, спокойно, а контрастные – динамично, напряженно.

В композиции важно определить размеры цветовых пятен, их расположение в композиции. Также важно определить сочетание цветов, учитывая взаимное восприятие, например, сочетание красного и зеленого цветов усиливает красный, а сочетание зеленого и серого – гасит зеленый.

Цвет предмета или фигуры может носить условный характер, далекий от натуры, например, зеленое небо, синее яблоко, в зависимости от задачи, которую ставит художник. Многообразие цветов достигается за счет цветовых и контрастных изменений исходного цвета. Располагать яркие цвета следует не близко к границам композиции, чтобы не разрушать целостность. Композиция должна быть построена так, чтобы не возникало желания что-либо убрать или добавить. Используя цветовые сочетания, художник управляет взглядом, акцентируя внимание от главного к второстепенному.

У каждого художника свои собственные понятия цветовых гармоний. «Гармония – это связанность, слаженность всех элементов композиции, цветовая гармония - то согласованность цветов между собой в результате найденной пропорциональности площадей цветов, их равновесия и созвучия, основанного на нахождении неповторимого оттенка каждого цвета» [6].

Влияние цвета очень важно для эмоционального состояния человека. Мой отец рассказывал мне, что, когда он работал на Земле Франца Иосифа у полярников было очень востребовано помещение столовой, раскрашенное в разные яркие цвета и после белого северного пейзажа яркие краски давали возможность пополнить цветовое голодание.

Композиция, в переводе с латинского, означает составление, соединение частей. БСЭ трактует это определение как «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший организующий момент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому» [7].

В декоративной композиции используется такое понятие как стилизация. Стилизация – это обобщение, переработка натурного материала, выделение главных элементов, упрощение второстепенного, отражение индивидуальности художника. Стилизовать можно под какой-либо стиль в искусстве, либо создать свой собственный. На занятиях студенты выполняют задания на тему различных стилей в искусстве, что позволяет проанализировать наследие прошлого, научиться выявлять главное в стиле, особенности и приемы.

Пурпурный цвет — важнейший в византийской культуре, цвет божественного и императорского достоинства. Черный цвет — противоположность белому, это знак смерти, конца земного. Зеленый цвет — символ юности, цветения, символ земного, в отличие от небесного — пурпурного, голубого, золотого. Синий и голубой в византийском мире — символы перехода между двумя областями, в особенности из области посюстороннего в область потустороннего мира.

В средневековье белый цвет остается незыблемым символом святости, чистоты и духовности. Красный символизирует кровь Христа, пролитую ради спасение людей. Пурпурный в средние века считался царственным цветом. Фиолетовый и синий считались мистическими, трансцендентными цветами. Черный - цвет зла, греха. Коричневый и серый – цвет простолюдинов.

В эпоху Возрождения синий – цвет спокойствия, божества, гармонии. Красный – цвет любви и желания, силы и энергии. Желтый символ подозрения, неверия. Белый цвет божества, торжества, радости.

Барочные цвета утрачивают символизм. Основные цвета в живописи и интерьере **синий с золотом, белый с золотом, зеленый, белый, золотой, пурпурный, цвет бирюзы в сочетании с белым.**

Цвета классицизма белый, насыщенные цвета; зеленый, розовый, пурпурный с золотым акцентом, небесно-голубой.

Модерн тяготеет к натуральным цветам, которые можно встретить в живой природе, спокойные, приглушенные оттенки серого, коричневого, бежевого. Нередко используются пепельно-розовый, светло-сиреневый, бледно-зеленый для мягкой расстановки акцентов. Для модерна очень характерно использование золотого и серебристого цветов, которые вносят нотку торжественности.

Стиль конструктивизм отличается яркими и чистыми цветами, такими как белый, черный, красный, желтый, зеленый.

На занятиях академической живописью студенты магистратуры кафедры дизайна интерьера института дизайна и искусств СПбГУПТД выполняют декоративные композиции на следующие темы: «Город», «Окно», «Арка», «Человек в интерьере», «Архитектурные стили».

Тема «Город» раскрывается на основе городских зарисовок Санкт-Петербурга, стилизуя городскую среду, студенты анализируют увиденное. Наш город богат мотивами для творчества от всемирно известных памятников архитектуры, мостов и каналов до фабричных окраин и новостроек. Выбирая тему для стилизации, студенты руководствуются своими собственными переживаниями и эмоциями. Кроме цвета самих зданий – охры, голубого, зеленого, насыщенных красных, белой и позолоченной лепнины и колонн, в композиции присутствуют цвета неба, воды, набережных и мостов. Колорит композиции зависит от эмоционального замысла композиции, задач, которые ставятся автором.

Темы «Окно» и «Арка» похожи. Но окно изображается, как правило, в интерьере, арка же может изображаться как в интерьере, так и в экстерьере, например, аркада. В окне можно изображать преломления света через расстекловку, теней на полу и стенах, рядом с аркой возможно изображение стилизованных архитектурных деталей. Цвета здесь могут быть контрастные: желтые, синие, оранжевые в теме «окна», сближенные – в «арке». Абстрагируясь от натуралистичного рисования, обобщая и стилизуя, необходимо создать декоративную композицию.

«Человек в интерьере». Сложная тема для изображения. Стилизованную фигуру человека следует разместить в стилизованном интерьере, подчиняя окружение фигуре. Ее стилизация должна задать пластический ход всему изображению. Фигуру следует изображать не мелко относительно листа и не близко к краям листа. Цвета в композиции могут быть как контрастными, так и сближенными, главное – задумать колорит всего изображения.

«Готика», «Барокко». Богатые мотивами для изображения стили. Готика — это, прежде всего, движение вверх. Можно изображать как интерьер, так и экстерьер, крупные, вытянутые вверх окна, узкие нефы, витражи, сквозь которые струится, свет, острые шпили башен. Цвета яркие, контрастные, ассоциирующиеся со светом, преломляющимся в витражах. Барокко – «стремление к величию и пышности, массивные парадные лестницы, колонны, пилястры, скульптуры, лепнина и роспись, резной орнамент» [10]. Цвет, преимущественно, охра, коричневый, красный.

«Классицизм», «Конструктивизм». Классический, т.е. образцовый, «простота, лаконичность, четкость, спокойствие и строгость, характерные для античной архитектуры, прежде всего греческой» [11]. Цвет характерен холодный, жемчужный, оттенки синего, охра. Конструктивизм «характеризовался строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и функциональностью зданий» [12] и интерьеров. Цвета яркие, контрастные: красные, синие, цвета русского авангарда.

Список литературы

1. *Буймистру, Т.* Колористика: цвет ключ к красоте и гармонии / Т. Буймистру. — М.: Ниола Пресс, 2010. — 236 с.: ил.

2. *Кулененок, В. В.* Цветоведение: учебное пособие / В. В. Кулененок. — Минск: Беларусь, 2012. — 221 с.: ил.

3. *Миронова, Л. Н.* Цветоведение: учебное пособие / Л. Н. Миронова. — Минск: Вышэйшая школа, 1984. — 284 с.: ил.

4. *Миронова, Л. Н.* Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей / Л. Н. Миронова. — Минск: Беларусь, 2002. — 199 с.: ил.

5. *Сенько, Д. С.* Основы композиции и цветоведения в художественно-оформительском искусстве: учебное пособие / Д. С. Сенько. — Минск: Беларусь, 2007. — 183 с.: ил.

6. Цвет в декоративной композиции: учебно-методический комплекс /сост. Г. В. Лойко, А. М. Шкороденок. — Минск: БГПУ, 2014. — 27 с. URL: http://elib.bspu.by/bitstream/doc/278/1/001725.pdf (дата обращения: 12. 05. 2018).

7. Композиция // Большая Советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т.12: Кварнер - конгур. — С. 593.

8. Цветовые символы христианства. URL: https://vuzlit.ru/558807/srednevekove (дата обращения: 22. 05. 2018).

9. *Базан, И.* Цветовая символика в эпоху Ренессанса. URL: http://cvet-psy.ru/tsvetovaya-simvolika-v-epohu-renessans/ (дата обращения: 25. 07. 2018).

10.Архитектура барокко // Книжная витрина. URL: http://miro101.ru/index.php/11-klass/41-barokko/13-arkhitektura-barokko (дата обращения: 25. 07. 2018).

11. Классицизм. URL: http://artishock.org/style_a/klassicizm (дата обращения: 22. 05. 2018).

12. Архитектурный стиль: конструктивизм. URL: http://www.regent-decor.ru/lib/articles/architecture/konstruktivizm.html (дата обращения: 24. 06. 2018).

УДК 745/749:378.147
А. Ю. Мокина
Ростов-на-Дону, Россия
Южный федеральный
университет

Особенности высшего художественного образования по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» на примере Академии архитектуры и искусств ЮФУ

Сегодня высшее художественное образование можно получить в нескольких вузах Ростовской области, но Академия архитектуры и искусств Южного федерального университета — единственное образовательное учреждение, где ведется подготовка по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (бакалавриат и магистратура).
Академия архитектуры и искусств — структурное подразделение одного из крупнейших университетов региона, где едины требования ко всем направлениям подготовки: гуманитарным, естественнонаучным и др., но возникает много особенностей с ведением творческих дисциплин. Особенно это касается таких направлений, как «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» или «Дизайн».

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, высшее художественное образование, творческие дисциплины, художник-прикладник, культура и искусство.

Anna Yu. Mokina
Rostov-on-Don, Russia
Southern Federal University

Features of higher art education in the direction of «Decorative applied arts and folk crafts» on the example of the Academy of architecture and arts of the Southern federal university

Today, higher art education can be obtained in several Universities of the Rostov region, but the Academy of architecture and arts of the Southern Federal University is the only educational institution where training in the direction of «Decorative applied arts and folk crafts» (bachelor's and master's degree) is conducted.
The Academy is a structural unit of one of the largest universities in the region, where the requirements for all areas of training are common: humanitarian, natural

science, etc., there are many features in the conduct of creative disciplines, especially in such areas as «Decorative applied arts and folk crafts » or «Design».

Keywords: decorative applied arts and folk crafts, higher art education, creative disciplines, applied artist, culture and art

Сегодня немало высших учебных заведений в стране, осуществляющих обучение по художественным направлениям и специальностям в области изобразительного искусства, причем как в системе ведомства культуры, так и образования. Для России, страны одаренной и талантливой молодежи, одним из важных факторов развития и воспитания такой молодежи является система образовательных учреждений по «вертикали», начиная с дошкольного и заканчивая послевузовским образованием. Так, по мнению А. Б. Бородай, система образования в сфере культуры и искусства предполагает три уровня профессиональной подготовки. Первый — детские школы искусств (музыкальные, художественные, хореографические), являющиеся необходимой базой и фундаментом будущего профессионального образования [1]. Второй уровень — училища и колледжи, третья ступень — вузы, и этот уровень является основополагающим для повышения и закрепления всех знаний полученных ранее, а также первый опыт применения их на практике.

На Юге России несколько высших учебных заведений, готовящих кадры для архитектурно-художественной области деятельности страны: Северо-Кавказский федеральный университет, Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Пятигорский государственный лингвистический университет, Южный федеральный университет, а также Дагестанский государственный педагогический университет и др. У каждого из вузов своя «авторская» специфика подготовки студентов в системе художественного образования, зависящая от общих требований образовательной организации, стандартов подготовки, и, конечно, профессорско-преподавательского состава.

Одним из ведущих вузов страны является Южный федеральный университет, осуществляющий подготовку кадров более чем по 50 направлениям подготовки, в том числе и в области художественного образования: «Архитектура», «Дизайн архитектурной среды», «Градостроительство», «Реконструкция и реставрация», «Дизайн», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Живопись», «Скульптура», «Графика», «Монументально-декоративное искусство». Все эти направления осуществляются в разных ступенях образования: бакалавриат, магистратура и специалитет, наравне с гуманитарными, естественнонаучными, физико-математическими направлениями. В связи с этим возникает много различных факторов, влияющих на формирование и разработку образовательных программ.

Быть частью «большой университетской семьи» — это ответственно, важно, но также вносит ряд особенностей при разработке общих

профессиональных образовательных программ по архитектурно-художественным направлениям. Обучение по ним с 2017 года осуществляется по образовательным стандартам Южного федерального университета (ОС ВО ЮФУ). Разработчики стандартов постарались учесть все нюансы и тонкости южной архитектурно-художественной школы, характерные и наработанные за годы осуществления образовательной деятельности. Учтены также университетские требования: дисциплины «университетской корзины», модули учебной академической мобильности (МУАМ), модуль проектной деятельности.

Одной из особенностей Южного федерального университета является цикл дисциплин под общим названием «Модуль учебной академической мобильности» — новое явление в организации образовательной деятельности, которое включено в практический процесс в течение последних трех лет. МУАМ — дисциплины из вариативного блока дисциплин, которые может выбрать студент из учебного плана направления, осуществляющиеся в других структурных подразделениях университета и которые позволяют дополнить профессиональные знания и умения студента, подготовить его к различным условиям осуществления своей профессиональной деятельности на практике. Руководитель общей профессиональной образовательной программы предоставляет студентам на выбор несколько дисциплин, способных расширить его знания из других областей деятельности: менеджмента, педагогики, естественнонаучного цикла и т. д. Студент Академии архитектуры и искусств ЮФУ изучает дисциплины из блока МУАМ в 4,5,6 семестре (бакалавры) и в 3 семестре (магистранты). Данный цикл дисциплин позволяет достичь индивидуальной траектории обучения каждого студента в рамках рабочего учебного плана. Такая вариативность может меняться с каждым годом набора студентов. Так студент, обучаясь на направлении «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (бакалавриат) может дополнить свои профессиональные умения и навыки теоретическими знаниями, выбрав, например, такие дисциплины как: «Связи с общественностью и реклама: репутация, имидж, бренд», «Социальная карьера в современном мире: технологии достижения успеха», «Риторика и теория аргументации», которые будут способствовать будущему художнику-прикладнику продвигать себя и свои изделия, как художника и профессионала на практике в условиях жесткой конкуренции в области искусства, дизайна и оформления интерьеров и средовых пространств.

МУАМ для магистрантов по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» позволяет будущему профессионалу расширить свои знания в области психологии и педагогики, и в дальнейшем осуществлять преподавательскую деятельность в области методики и практики проектной работы в области декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, организовывать работу по планированию образовательной деятельности и выполнению методической работы, самостоятельно

вести лекции и практические занятия, что актуально в нынешний период востребованности программ дополнительного образования, работы различных студий для одаренных детей и молодежи.

Еще одной из особенностей при разработке образовательной программы по направлению 54.03.02 и 54.04.02 в Академии архитектуры и искусств ЮФУ является модуль проектной деятельности, который в условия университета «новый» модуль, а для архитектурно-художественных направлений – основополагающий. Данный модуль включает такие дисциплины, как «Пропедевтика» и «Художественное проектирование», студент может также дополнить данные модуль одной из дисциплин по выбору: «Концептуальное проектирование в текстиле», «Концептуальное проектирование в металле, дереве» или «Концептуальное проектирование в керамике, стекле».

Характерной чертой донской школы декоративно-прикладного искусства, основоположником которой в области образования является кафедра декоративно-прикладного искусства Академии архитектуры и искусств (ранее Ростовский архитектурный институт), можно назвать ассоциативно-образное решение художественных задач при разработке авторских изделий, опирающихся на традиции и достижения мирового декоративно-прикладного и национального народного искусства в области технологий и техник исполнения в материале. Изучая мировые и отечественные аналоги изобразительного искусства и дизайна на занятиях по «Теории и истории декоративно-прикладного искусства» и «Истории искусств», студент на практических занятиях разрабатывает предметы средового пространства в концепции современных тенденций культуры, которые будут востребованы обществом, но создает их в материале (керамика, текстиль, дерево и др.). Примером таких работ могут быть: арт-объект Грищенко М. и Пермяковой Е. «Дон.ру», выполненный под руководством доц. Мокиной А. Ю., передающий в очертаниях силуэт Ростовской области, созданной при помощи металлического каркаса и исполненный техниками ручного ткачества («сумах», «полотняное переплетение», «прокидки» и др.) с использованием натуральных материалов. Доминантой композиции является река Дон, по берегам которой расположены районные центры области, занимающиеся сельским хозяйством, рыболовством, судоходством. Или дипломный проект Рыбиной Е. «Женщины Дона», руководитель Пуцов А.Ф. Скульптурная группа состоит из трех образов женщины в разных возрастах: детство, юность и старость, когда прожиты годы и весть жизненный опыт отражен на лице стареющей женщины. Данная работа соединяет в себе как народные традиции работы с деревом, так и актуальные тенденции в создании камерной скульптуры для интерьера, причем данный проект может быть как «чисто» выставочным объектом, так и наполнить интерьер авторскими нотами, преобразив его чувствами ностальгии и созерцания.

Одну из черт в подготовке художников-прикладников Южного федерального университета можно также определить как «универсальность».

Программа основных дисциплин «Художественное проектирование» и «Материаловедение, технологии и производственное обучение» построены так, что студент в течение обучения на ступени бакалавриата изучает композиционные законы и специфику проектирования изделий из различных материалов (текстиля, керамики, дерева, металла, стекла), а в дальнейшем выполняет данные проекты на практике в материале. В дополнение к основополагающим дисциплинам идут занятия по таким дисциплинам как «Концептуальное проектирование» и «Экспериментальное материаловедение», позволяющие студенту проявить инициативу в использовании своих знаний на уровне эксперимента и современного искусства. Итогами таких занятий можно назвать дипломный проект Подгорновой Э. «Вечерний разговор» (рук.: доц. Буримова Н. И., доц. Мокина А. Ю.), включающий в себя панно (гобелен с элементами войлоковаляния), серия подушек-арт-объектов (войлоковаляние), набор посуды (керамика с элементами войлоковаляния). Каждые элемент проекта может быть самостоятельным элементов, как интерьера, так и выставочного пространства, а также быть единым целым, дополняя друг друга. Панно-гобелен «Вечерний разговор», выполненное в технике ручного ткачества с элементами войлоковаляния, наполнено лирическими образами женщин-крестьянок, отдыхающих после трудового дня за беседами. С одной стороны — это традиционное панно, с другой — за счет построения контрастов цвета, фактур, художественных образов — становится элементом актуального современного интерьера. Каждая из подушек, передающая образ коня, барана и овечки, также выполняет как эстетическую функцию, так практическую.

Все дисциплины профессионального цикла ведут педагоги-художники, работающие в «профессии», что позволяет максимально студенту быть вовлеченными в актуальность изобразительного искусства и дизайна, тенденции их развития, а также избежать склонности к «китчу», наполнившему сегодня максимально масс медиа культуру. Профессорско-преподавательский состав стремиться предоставить будущему художнику-прикладнику возможность быть участником различного рода конкурсов и фестивалей, а также принимать участие в мастер-классах и воркшопах ведущих специалистов профессии. Одной из интересных площадок для проведения мастер-классов для студентов Южного федерального университета является Фестиваль науки Юга России, ежегодно проводимого в г. Ростов-на-Дону. В рамках данного мероприятия студент может оказаться сразу в двух ролях, как участника, так организатора своего собственного воркшопа для будущих абитуриентов бакалавриата или магистратуры, на практике применяя освоенную педагогическую компетенцию.

Такая совокупность, наличие навыков и умений даст возможность бакалавру ориентироваться в требованиях новой социокультурной ситуации, максимально быстро адаптироваться и действовать в условиях современного мира [2], в том числе и магистру по направлению «Декоративно-прикладное

искусство и народные промыслы». Сегодня в мире компьютерных и нано технологий, универсальность и вариативность художника-прикладника, приобретенные за годы обучения в системе высшего образования, позволят быть востребованными, актуальными, адаптивными и способными отстоять культурно-эстетические идеалы, заложенные в традиции художественного образования России, способствующие развитию воспитанного и образованного общества во всех сферах социальной и общественной жизни.

Список литературы

1. *Бородай, А. Б.* Художественное образование в современной России: опыт структурного анализа / А. Б. Бородай // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 2. — С. 24-28.

2. *Куракина, И. И.* Место истории и теории традиционного прикладного искусства в процессе подготовки бакалавров декоративно-прикладного искусства / И. И. Куракина // Вестник ГГУ. — 2017. — № 2. URL: http://vestnik-ggu.ru/doc/kurakina28_4.pdf (дата обращения: 05.06.2018).

УДК 7.05:378.147:004.738.5
Т. Г. Калашникова
Таганрог, Россия
Южный федеральный
университет

Массовые открытые онлайн-курсы в учебном процессе дизайнеров

В статье описывается роль электронного обучения и массовых открытых онлайн-курсов (МООК) в современном образовании, образовательные онлайн-платформы и технологии отбора и использования онлайн-курсов в учебном процессе направлений подготовки в области дизайна.

Ключевые слова: электронное обучение, смешанное обучение, массовые открытые онлайн-курсы, МООК, дизайн, промдизайн, качество образования, дистанционные технологии, индивидуальная траектория обучения.

Tatyana G. Kalashnikova
Taganrog, Russia
Southern federal university

Massive open online course (MOOC) in blended learning for designers

The article describes the role of e-learning and massive open online courses (MOOC) in education, educational online platforms and technologies for the selection and use of online courses in the learning process of design directions.

Keywords: e-learning, blended learning, massive open online courses, MOOC, design, industrial design, quality of education, distance learning technologies, individual learning trajectory.

Сочетание различных технологий обучения позволяет организовать учебный процесс, используя потенциал электронных и сетевых ресурсов. Применение элементов электронного обучения позволяет повысить качество образования за счет использования быстро пополняющихся и своевременно обновляющихся электронных образовательных ресурсов от ведущих вузов или специалистов-практиков и возможности улучшения контролируемой самостоятельной работы студентов при освоении материала.

Наиболее востребованным направлением в развитии электронного обучения является смешанное обучение (blended learning), основанное на сочета-

нии принципов и технологий электронного обучения и традиционных аудиторных занятий. Одна из интересных тенденций в современном образовании связана с появлением МООК – массовых открытых онлайн-курсов, в основе которых лежит идея массового и общедоступного образования. В 2001 году Массачусетский технологический университет выложил учебные материалы в онлайн-доступе – MIT Open CourseWare. Инициатива MIT была поддержана другими образовательными учреждениями и некоторыми корпорациями, сформировалась концепция получения онлайн-образования. В 2011 году проект Coursera объединил открытые ресурсы трех крупнейших университетов США, в настоящее время представлены курсы и специализации 149 университетов. Идея МООК заключается в предоставлении академических курсов от ведущих университетов любому человеку из любой точки земного шара в дистанционном режиме. При этом обеспечивается в установленные сроки контроль знаний (различные типы практических заданий и контрольно-измерительные материалы), а также предусматривается возможность общения между преподавателями и студентами/слушателями курса, помощь тьюторов, менторов, организация образовательных сообществ. В настоящее время онлайн-курсы приобретают все большую популярность, в каждой стране мира существуют свои образовательные онлайн-платформы, предоставляющие доступ и обеспечивающие поддержку онлайн-курсов, проводятся исследования в области онлайн-образования и образовательных технологий [1–4]. Российские платформы: Открытое образование, Лекториум, Универсариум, Stepik, Open Profession и др. Зарубежные платформы: Coursera, Udacity, EdX и др.

В 2015 году в РФ стартовал проект «Открытое образование» – современная образовательная платформа, предлагающая онлайн-курсы по базовым дисциплинам, изучаемым в российских университетах [5]. Платформа создана Ассоциацией «Национальная платформа открытого образования» (НПОО), учрежденной ведущими университетами России – МГУ, СПбПУ, СПбГУ, НИТУ «МИСиС», НИУ «ВШЭ», МФТИ, УрФУ и ИТМО. Все курсы, размещенные на платформе, доступны бесплатно и без формальных требований к базовому уровню образования. Для желающих зачесть пройденный онлайн-курс при освоении образовательной программы бакалавриата или специалитета в вузе предусмотрена возможность получения сертификатов при условии прохождения контрольных мероприятий онлайн-курса с идентификацией личности обучающегося и контролем условий их прохождения. Все курсы на НПОО разрабатываются в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов. Принципы, положенные в основу высокого качества онлайн-курсов НПОО: каждый из вузов представляет курсы по своему сильному профилю; качество учебного материала гарантируется внутренней экспертизой; оценочные средства проходят экспертизу со стороны учебно-методических объединений, идентификация пользователей обеспечивается процедурой прокторинга или биометрическими технологиями.

В 2016 году Правительством Российской Федерации утвержден приоритетный проект в области образования «Современная цифровая образовательная среда в Российской Федерации» (СЦОС) в рамках реализации государственной программы «Развитие образования» на 2013–2020 годы [6]: для подготовки компетентных кадров для цифровой экономики необходимо должным образом модернизировать систему образования и профессиональной подготовки, широко внедрить цифровые инструменты учебной деятельности, целостно включить их в информационную среду, обеспечить возможность обучения граждан по индивидуальному учебному плану в течение всей жизни – в любое время и в любом месте. Проект СЦОС предусматривает ряд ключевых направлений:

- создание ресурса, обеспечивающего доступ к онлайн-курсам по принципу «одного окна» и объединяющего ряд платформ онлайн-обучения благодаря единой системе аутентификации пользователей;
- создание онлайн-курсов по программам среднего, высшего и дополнительного образования с привлечением ведущих разработчиков, как из государственных структур, так и бизнес-сообщества;
- формирование системы экспертной и пользовательской оценки качества содержания онлайн-курсов;
- создание Региональных центров компетенций в области онлайн-обучения; подготовка и обучение преподавателей и экспертов в области онлайн-обучения.

Современная образовательная среда предоставляет широкие возможности преподавателям и студентам, но как отметил в исследовании платформ онлайн-образования [3] основатель платформы Courseburg: «Судя по нашим опросам, далеко не все студенты знают об этих онлайн платформах, респонденты в основном называли Coursera, некоторые знают про Национальную платформу открытого образования, также ряд студентов, занимающихся программированием, указывали Stepik». Специалисты проанализировали данные по 5 популярным платформам за последние три года. По официальным данным, суммарное количество посещений со всех платформ в период с сентября 2014 года по август 2017 составило 60,7 миллионов пользователей. Пиковые периоды посещения приходятся на начало учебных семестров и четвертей. Более половины всего трафика приходится на платформу Coursera. Российская платформа «Открытое образование» отстает от лидера в три раза. Однако, учитывая, что она была запущена позже, чем остальные (в 2015 году), второе место говорит о достаточно эффективной динамике развития.

В этой ситуации у вузов есть выбор: продолжать обучение в привычном для себя аудиторном формате или проанализировать новые возможности, новые источники академической и профессиональной информации и воспользо-

ваться преимуществами онлайн-обучения. Повышение эффективности и качества образования базируется на использовании информационных и коммуникационных технологий, де-факто технологии и методы электронного обучения уже стали средством поддержки учебного процесса для университетов [7–9]. Методы взаимодействия преподавателя и студента должны меняться, вместо передачи информации в традиционном формате лекции уместнее приучать студентов использовать различные источники информации, в том числе и цифровые, учить анализировать проблему и искать актуальную необходимую информацию. Но, когда речь идет о студентах младших курсов, учитывая отсутствие пока специальных знаний и аналитических навыков, отправлять их исключительно на самостоятельные поисковые операции в «бурные информационные потоки интернет» рискованно. Базовый контент по дисциплине должен формироваться преподавателем, хранится в свободном доступе для обучающихся. В дополнение к библиотечным ресурсам современными студентами востребованы электронные, желательно мультимедийные, а не только текстовые, версии учебного контента с круглосуточным доступом в сети интернет. Причем важную роль играет не «навязывание» преподавателем, а именно доступ – начинает работать мотивация, а не принуждение: не просто формально выучить, а нужно для решения задач, вернулся - посмотрел. Таким образом, происходит перемещение фокуса с передачи знаний на работу над задачами – нет смысла диктовать тексты правил на занятиях, когда это доступно в библиотеках, сети, лучше разобрать ошибки и найти верное решение, закрепить связь теории с задачами. Как показывает практика, самостоятельность при решении задач плюс верный результат решения дают понимание взаимосвязи теории и практики, учат целенаправленному поиску информации в соответствии с поставленной задачей.

Использование формата МООК хорошо подходит для воспитания учебной и исследовательской самостоятельности студентов. Возможны следующие варианты использования онлайн-курсов в учебном процессе вуза [10, 11]:

1) дополнительный высококачественный контент;
2) курсы являются частью образовательных программ вузов;
3) курсы, которые сможет освоить каждый желающий.

Подходящие по тематике курсы можно найти на разных образовательных платформах, как на российских, так и зарубежных. Здесь присутствуют некоторые риски: будет ли доступен курс в необходимый для обучения срок, соответствует ли качество курса стандартам вуза, не все студенты могут изучать курсы на иностранных языках и т.д. Поэтому выбор образовательной платформы играет немаловажную роль [2, 3]. Что касается вариантов использования, то применительно к ООП вуза нас в большей степени интересуют пункты 1 и 2.

Рассмотрим вариант, когда онлайн-курс становится частью образовательной программы вуза, замещает полностью дисциплину или блок дисциплин. В

данном случае можно подобрать базовый онлайн-курс из гуманитарного или естественно-научного блока, например, «Философия», «История России», «Экология». Решение об использовании онлайн-курсов в качестве части ООП принимается руководителем образовательной программы, руководителем подразделения вуза (института, академии, факультета), учебно-методическим советом при наличии локальных нормативных документов в вузе, регламентирующих электронное обучение и использование дистанционных технологий в учебном процессе. Вносятся соответствующие изменения в образовательную программу, учебный план, распределение нагрузки преподавателей и т.д. Процесс внедрения МООК в ООП требует ряда согласований, и завершить все процедуры необходимо до начала изучения курса, а для этого потребуется время. Также необходимы гарантии, что выбранный онлайн-курс будет доступен и будет его сопровождение на платформе в течение всего учебного периода по дисциплине. Чтобы обеспечить все формальные вопросы, обычно между вузом-разработчиком курса и вузом, который планирует использовать курс в своем учебном процессе, заключается сетевой договор. Курсы по направлению «Дизайн», которые отвечали бы полностью требованиям ООП по формируемым компетенциям, содержанию и объему часов/ЗЕТ и могли заместить дисциплины учебного плана, подобрать проблематично. Пока на данном этапе развития системы онлайн-обучения и разработки курсов не всегда удается найти полностью подходящие, т.к. каждый вуз вправе определять самостоятельно содержание курсов, формируемые компетенции, объем. Есть курсы, соответствующие некоторым темам/модулям дисциплины, есть курсы на разных платформах, соответствующие разным модулям одной дисциплины. И тогда речь идет скорее об использовании МООК в качестве дополнительного высококачественного контента.

Использование МООК в качестве дополнительно материала внутри дисциплины реализуется несколько проще. Традиционно структура дисциплины включает следующие виды работ: лекции, практические/лабораторные занятия, консультации, самостоятельная работа студента, текущий контроль. Преподаватель разрабатывает рабочую программу дисциплины (РПД), прописывает рассматриваемые в дисциплине темы, задания, вопросы, выносимые на самостоятельное изучение, образовательные технологии, оценочные средства для текущего контроля и промежуточной аттестации, учебно-методическое обеспечение дисциплины. Преподаватель также решает, какие ресурсы сети Интернет, необходимы для освоения дисциплины. Вот здесь как раз можно в качестве учебно-методического обеспечения дисциплины для тем курса или самостоятельной работы студентов подобрать подходящий по содержанию и объему онлайн-курс или его часть. В данном случае решение об использовании МООК принимает преподаватель по согласованию с руководителем образовательной программы/заведующим кафедрой. Изменения

распределения часов в учебном плане в данном варианте не предусматривается, изменения графика учебного процесса нет, все занятия проводятся в соответствии с графиком. Изменения затронут только рабочую программу дисциплины (РПД). Например, если планируется использовать МООК для методического обеспечения самостоятельной работы студентов, то в структуре РПД указываются: темы самостоятельной работы, в списке литературы указываются рекомендованные онлайн-курсы, ссылка на сайт. На занятиях же преподаватель может сделать лекцию интерактивной – вместо трансляции учебного материала провести дискуссию по доступным для студентов заранее в онлайн-курсах материалам темы, уделить больше времени практическим заданиям и т.д. Выбор онлайн-курса осуществляется преподавателем с учетом специфики дисциплины.

В качестве образовательной платформы можно рекомендовать указанную выше Национальную платформу открытого образования https://openedu.ru/ [5], где представлены курсы от преподавателей ведущих вузов страны, предусмотрены кроссплатформенность/ кроссбраузерность, достаточность сервисов и инструментов. Характеристики размещаемых онлайн-курсов: разработаны в соответствии с требованиями ФГОС, синхронные и асинхронные средства обучения, указаны даты начала и окончания курса, онлайн-платформа позволяет интерактивную деятельность между студентами (или между студентами и преподавателями), стимулирует создание образовательных сообществ. Типы контента и контрольно-измерительные материалы (КИМ): видео, текстовые и презентационные материалы, КИМ в виде тестов, заданий на взаимную проверку, задания, проверяемые преподавателем, задания для графических работ с автоматической проверкой.

Примеры онлайн-курсов, представленных на НПОО, которые могут быть использованы в учебном процессе направлений подготовки в области дизайна:

- «История дизайна», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – история развития графического и промышленного дизайна, их взаимное влияние, а также связь с культурным контекстом 20-го века в целом.
- «Дизайн-методология: управление вдохновением», Санкт-Петербургский государственный университет. Цель курса – освоение дизайнерской методологии, которая позволяет управлять вдохновением: вызывать его, удерживать, выходить из творческого «зависания». Изложение методологии сопровождается анализом конкретных примеров из дизайнерской практики.
- «Социальные медиа», Томский государственный университет. Курс посвящен использованию социальных платформ в организации профессиональных и межличностных коммуникаций.

Рассмотрим особенности применения МООК для организации самостоятельной работы студентов по решению преподавателя на примере дисциплины

«Инженерная и компьютерная графика». В последнее время в учебных планах наблюдается тенденция к уменьшению количества аудиторных часов и увеличению часов на самостоятельную работу в рамках дисциплины (например, в курсе «Инженерная и компьютерная графика» в 1 семестре предусмотрено 18 часов лекций, 18 часов практических занятий и 36 часов СРС). Таким образом, сокращается время непосредственного общения преподавателя со студентом. Следовательно, важное место отводится целенаправленной, контролируемой, интенсивной самостоятельной работе студента. Как раз в данном направлении целесообразно будет использовать МООК, в том числе в рамках очного обучения. В стандарте каждого направления подготовки/специальности есть компетенция, посвященная саморазвитию, например, «способность самостоятельно применять методы и средства познания, обучения и самоконтроля для приобретения новых знаний и умений, в том числе в новых областях, непосредственно не связанных с основной сферой деятельности, развивать социальные и профессиональные компетенции, изменять вид и характер своей профессиональной деятельности (ОК-...)». Самостоятельная регистрация студентов на платформе, обучение, самоконтроль с учетом данных расписания онлайн-курса и данными прогресса слушателя при освоении курса хорошо способствует развитию упомянутой компетенции. Учебная деятельность студентов с применением в рамках дисциплины МООК: в рамках онлайн-курса в часы СРС осваивают элементы интерфейса системы AutoCAD, отрабатывают навыки их применения; а на практических занятиях применяют полученные навыки для выполнения графических заданий по дисциплине по программе своего вуза с учетом специфики своей специальности. Опыт такой организации работы в двух учебных группах показал положительные результаты: большая часть студентов с удовольствием изучала материалы и выполняла практические задания онлайн-курса, распределение процента успеваемости в онлайн-курсе в основном соответствовало успеваемости на аудиторных занятиях, учебная мотивация у «средних» студентов повысилась, полученные навыки реально использовались для решения практических задач. Из минусов можно отметить при самостоятельной регистрации студентов на платформе отсутствие у преподавателя системной статистики и аналитики по пользователям. Но так как преподаватель контактировал со студентами каждую неделю на занятиях, то этот минус несущественный, данные предоставлялись самими студентами (доступ к учебной информации на платформе). И, как уже отмечалось выше, для студентов младших курсов все-таки нужны консультации преподавателя, студенты обращались и с вопросами по работе в онлайн-курсе.

Таким образом, смешанное обучение (аудиторные занятия + онлайн) дает возможность построить новую учебную среду:

- позволяет ориентироваться на индивидуальные стили студентов и их интересы,
- разнообразие дополнительных материалов и форм их подачи,

– практические задания и оценочные мероприятия в онлайн-форме помогают повысить мотивацию к обучению и привлечь студентов к активному участию в групповых учебных проектах,
– индивидуализация – появляется возможность предлагать более сложные и интересные задания, предъявлять более высокие требования к сильным студентам.

Сетевое пространство также привлекательно для застенчивых студентов, которые на занятии в аудитории не проявляют активности и стараются спрятаться за спины активных одногруппников. Дистанционные технологии помогают преодолеть данный барьер, т.к. такие студенты чувствуют себя более уверенными перед монитором компьютера и активно включаются в работу. Общение в виртуальной среде способствует развитию учебной автономии студентов. Они становятся более активными, демонстрируют интерес к предмету и методам обучения, учатся критически оценивать свои навыки и умения, участвуя в групповых дискуссиях. Таким образом, обеспечивается переход к индивидуализации обучения, характеризующейся повышением уровня учебной мотивации.

Студентам и выпускникам вуза предстоит жить в цифровом мире и им необходимо научиться рационально использовать информацию и информационные технологии для поддержания и развития своего интеллектуального и творческого потенциала. Поэтому для вуза актуальными задачами являются: организация самостоятельной поисковой и аналитической деятельности студентов, обучение навыкам работы с информационными технологиями для решения поставленной задачи, организация возможности удаленного общения, групповой работы, индивидуализация процесса обучения. Сочетание в учебном процессе традиционных и онлайн-технологий способствует решению данных задач.

Список литературы

1. Можаева, Г. В. Массовые онлайн-курсы: новый вектор в развитии непрерывного образования / Г. В. Можаева // Открытое и дистанционное образование. — 2015. — №2(58). — С. 56–65.

2. Исследование российского рынка онлайн-образования и образовательных технологий. URL: https://edmarket.digital/ (дата обращения: 04.08.2018).

3. Как живут МООС-платформы в российских реалиях: исследование платформ онлайн-образования. URL: https://courseburg.ru/analytics/Issledovanie_MOOC_platform.pdf (дата обращения: 04.08.2018).

4. Захарова, У. С. Актуальные тенденции применения МООК в высшем образовании европейских стран: обзор публикаций Европейского саммита

участников МООК-проектов 2015 года / У. С. Захарова // Открытое и дистанционное образование. — 2016. — № 1(61). — С. 20–23.

5. Национальная платформа открытого образования. URL: https://openedu.ru/ (дата обращения: 20.07.2018).

6. Современная цифровая образовательная среда. URL: http://neorusedu.ru (дата обращения: 22.07.2018).

7. Современные подходы к организации электронного обучения в вузе: монография / М. Е. Вайндорф-Сысоева, Р. Н. Бахтизин, Н. Ю. Фаткуллин, В. Ф. Шамшович, Д. Р. Мусина. — М.: ИИУ МГОУ, 2014. — 160 с.

8. Калашникова, Т. Г. Возможности применения дистанционных технологий в очном обучении / Т. Г. Калашникова // Электронные ресурсы в непрерывном образовании (ЭРНО-2015): труды IV Междунар. научно-методического симпозиума. — Ростов-на-Дону: ЮФУ, 2015. — С. 38-42.

9. Калашникова, Т. Г. Изменение взаимодействия преподавателя и студента, роль мотивации обучаемого на пути к smart-образованию / Т. Г. Калашникова // Электронные образовательные технологии – пространство неограниченных возможностей: мат-лы I Междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск: Сибирский гос. университет путей сообщения, 2017. — С. 62–67.

10. Бабанская, О. М. Механизмы включения МООК в образовательные программы высшего образования: опыт Томского государственного университета / О. М. Бабанская // Развитие единой образовательной информационной среды: мат-лы XIV Междунар. науч.-практ. конф. — Томск: ТГУ, 2015. — С. 92–94.

11. Карасик, А. А. Открытые образовательные программы, как новый подход в реализации образовательных программ высшего образования / А. А. Карасик // Новые информационные технологии в образовании и науке: мат-лы X междунар. науч.-практ. конф. — Екатеринбург: РГППУ, 2017.

УДК 76(478)Zabulika-Diordieva
В. В. Рокачук
Кишинёв, Молдова
Институт культурного наследия,
Академия Наук Молдовы

Книжная графика в творчестве молдавской художницы Виолетты Забулики-Диордиевой

Молдавская художница Виолетта Забулика-Диордиева — известный книжный иллюстратор и талантливый педагог, практикующий станковую графику, живопись маслом и смешанные техники, включая текстиль. Она признана одним из лучших в мире иллюстраторов «Винни-Пуха» А. А. Милна (2006) и дважды была награждена международным дипломом Андерсена. Иллюстрациям художницы свойственен композиционный синтез, основанный на ретро и других исторических стилях, на оригинальном творческом переосмыслении известных образов.

Ключевые слова: графика, книжная иллюстрация, нарратив, символ, жанр, композиция, средства выражения.

Victoria V. Rocaciuc (Rokachuk)
Kishinev, Moldova
Institute of cultural heritage,
Academy of sciences of Moldova

Book graphics in works of the Moldavian artist Violeta Zabulica-Diordiev

The Moldavian artist Violeta Zabulica-Diordiev — the famous book illustrator and the talented teacher practicing easel graphics, oil painting and mixed techniques, including textiles. She is recognized as one of the best in the world illustrators of "Winnie-the-Pooh" A. A. Milne, (2006) and twice awarded by the international diploma of Andersen. The composite synthesis based on retro and other historical styles, on original creative reconsideration of known images is peculiar to illustrations of the artist.

Keywords: graphics, book illustration, narrative, symbol, genre, composition, means of expression.

Молдавская художница-график Виолетта Забулика-Диорлиева ученица выдающегося молдавского графика, выпускника ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Алексея

Афанасьевича Колыбняка является оригинальным продолжателем его творческой и педагогической концепции.

Заходя в мастерскую и домой к Виолетте Забулике-Диордиевой, моментально проникаешься атмосферой её творчества. Сразу становится понятным, откуда возникают и как сама автор анализирует пространство своего творчества или насколько образы из книжных иллюстраций художницы проникли вглубь её сознания, творческого и бытового восприятия мира. Ведь атмосферу своего быта, обычно, мы создаём себе сами, но не всегда хватает времени и энергии заниматься её организацией на уровне переосмысления или доделывания до изменения общего цвета предметов мебели или украшений, декора. Не каждый художник будет себе ставить задачу самостоятельно декорировать свой домашний интерьер, создавать декор и дизайн предметов мебели в технике декупажа и т.д.

В кишинёвской художественной среде, даже не побывав в мастерской Виолетты Забулики, а просто зная её работы и творческий подход, лишь однажды увидев её лично, можно осознать, насколько цельно смотрится автор рядом со своими произведениями, практически дополняя друг друга. Виолетта Забулика-Диордиева даже довольно долгое время выступала в качестве фотомодели. Я бы назвала её «Мадам Ар-деко» или «Дамой Викторианской эпохи». Отсюда, видимо, её пристрастие к иллюстрированию лимериков — стихов абсурдного содержания Эдварда Лира, жившего в Викторианскую эпоху в Англии; к произведениям Джерома Клапки Джерома, Чарльза Диккенса («Приключения Оливера Твиста», тушь, имитирующая гравюру) и Льюиса Кэрролла.

Её ретро стиль на столько органичен с её внешностью, типажом и фактурой, особенностями телосложения, что даже просто изучая взглядом художницу при общении с ней, невольно видишь другую эпоху или кажется будто переходишь в другое пространство или измерение… . В этом и есть истинная прелесть общения с художником в полном смысле этого слова. «Декадентская муза, не носящая джинсы», так назвала художницу Елена Васкан-Заде в одной из своих статей о ней [15, с. 7-9]. Такой увидел и запечатлел в своём творчестве Виолетту Забулику-Диордиеву фотограф Константин Гроздев. Общение с Гроздевым во многом повлияло на творческие взгляды художницы, подчеркнуло их основные приоритеты.

Картины женщины, которая сама является образом… . Женщина-портрет, женщина-композиция — такова, на самом деле, женщина-художник Виолетта Забулика-Диордиева. Именно в этом кроется важная часть её творческого успеха. Образы её картин и иллюстраций продуманны, узнаваемы, органичны, пластически легки и не перегружены. Они основаны на изучении известных произведений из истории искусств, на их цветовом и графическом переосмыслении. Вроде бы всех художников учат одинаково, в учебный процесс входит задача анализа выдающегося произведения искусства; но у каждого этот анализ совершенно свой, не похожий на других, причём, совсем не

обязательно — рождающий новый образ и интересное пластическое решение. У художника талантливого и увлечённого своим делом всё по-другому, всё зависит от его труда и профессиональной настойчивости.

Не каждый художник-иллюстратор понимает литературный образ, как квинтэссенцию своих накопленных знаний из области изобразительности и любых других жизненных аспектов вообще. В этом смысле творчество Виолетты Забулики-Диордиевой представляет особый интерес. Особенно ярко данная тенденция прочитывается в иллюстрациях к знаменитым «Приключениям Алисы в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла [1]. Иллюстрации к этой книге будто пересекаются в пространстве и времени со знаменитыми произведениями античности, Возрождения, искусства XX в. и т. д. В сознании читателя книга предстаёт как виртуальный музей восприятия, фантастический музей в котором можно наткнуться на собственные воспоминания о работах Леонардо и Рембрандта, Малевича, Дали, Пикассо и Эшера. Здесь образы разных эпох оживают, приобретают новое развитие. Весь дизайн книги подчинён своим необычным правилам оформления: от обложки до текстовой, а не цифровой, нумерации страниц; от содержания и до способов иллюстрирования. Все детали формируют необычную, но оригинальную системную методологию подхода к созданию книги. Чисто тональный метод чередуется с цветовым, большие развороты с иллюстрациями сочетаются с малыми, ничем им не уступающими по своей художественной ценности, лаконичными заставками.

Похожий принцип агглютинации при создании иллюстративных изображений, но уже с более шуточным оттенком, художница применила при оформлении книги детских стихов Эдварда Лира «Сриппиус Пип», изданной на двух языках (английском и румынском) [10, с. 1-24] в едином формате. Здесь образы животных, птиц, рыб и насекомых в человеческой одежде необычно, в духе текста, соединены отдельными частями между собой. Элементы текстовой абсурдности подчеркиваются на форзацах книги и в образе главного героя в виде утки с крыльями бабочки, рыбьим хвостом и мышиными ушами и т. д. При этом книга сохраняет общее позитивное визуальное настроение. Такие же приятные чувства вызывает книга Алана А. Милна «Медвежонок Вини-Пух» [11, с. 1-176] на форзацах отображающая медведя, летающего, подобно пчеле, с горшочком мёда, немного напоминая также всем известный мультфильм и по-доброму пересмотренные произведения Босха или других авторов нидерландского возрождения, вызывают в памяти читателя и зрителя приёмы техники фламандской живописи. Книга принесла большой успех художнице. Благодаря этой работе, Виолетта Забулика-Диордиева была признана одним из лучших в мире иллюстраторов знаменитого «Винни-Пуха» и награждена по этому случаю международным дипломом Андерсена [17]. А в 2017 г. также почётно были отмечены иллюстрации Виолетты Забулики-Диордиевой к книге Клаудии Партоле „Lola сеа

frumoasă”/«Прекрасная Лола» [13]. Двукратных обладателей диплома Андерсена в Молдове до сих пор ещё не было. Именно в «Прекрасной Лоле» наиболее ярко проявилось стремление художницы сочетать в композиции материалы и техники, например коллаж или аппликацию с применением тканей и обоев; и умело вписывать изящно подобранные вырезанные детали в мягкую среду, созданную на картоне цветными карандашами.

Виолетта Забулика-Диордиева художник не только серьёзно обдумывающий каждый шаг своего творческого пути, но и трепетно относящийся к своим источникам вдохновения, например: тканям, обоям, фактуре и текстуре поверхности, на которой должно проявиться изображение, особым цветовым оттенком карандаша или красок, литературе определённого толка, с «английским» юмором и изощрённой логикой.

Другое, переосмысление образов античного мира, средневековья и Возрождения прочитывается в графических иллюстрациях книги Клаудии Партоле „De la facerea lumii citire”, с поэтическим толкованием Ветхого Завета [12, с. 1-80].

В продолжении данной тематики, но уже в цветной пастельной гамме, вышла серия книг Олгуцы Крянгэ-Кая, посвящённая детству Святых: Святого Паисия Величковского [6], Отца Клеопа [5], Святой Теодоры из Сихлы [7].

Но все эти работы характеризуют уже достаточно зрелый этап развития творчества художницы. А вначале была детская литература дидактического характера и произведения молдавских авторов. Например: «Первая 1000 румынских слов» [16], составленная Аллой Зинган, под редакцией научного сотрудника Национального Терминологического Центра Марии Мокану. В этой книге применена совершенно другая композиция и архитектоника, многие изображения силуэтные. В ней художница находит удачные приёмы подачи иллюстраций: по принципу вертикальных тематических регистров и по так называемому методу «картинка в картинке». В последнем основная контекстовая иллюстрация (служащая вспомогательной при составлении устного текста на румынском языке) «оформлена» в рамку из мелких картинок, обозначающих слова, представленные авторами книги для практического изучения. Используя принцип разворотов, как основной в решении данной книги, художница композиционно разнообразила его, разбивая центр на две или более основных иллюстраций, обрамлённых мелкими картинками, дополняя архитектонику книги свободно заполненными разворотами или вертикальными регистрами, или по-своему оригинально сочетая использованные в книге приёмы. Все рисунки в книге настроены на детское восприятие, приветливо смотрятся за счёт мягких линий и тёплых цветовых решений.

В более свободном ключе Виолетта Забулика-Диордиева оформляла книги детских стихов Петру Кэраре „Firicel de iarbă verde” [3, с. 1-20], „Eu cresc mare” [2, с. 1-20], „Să începem jocul iar” [4, с. 1-20]. Все книги смотрятся единой серией и выполнены с расчётом на создание детских весёлых

иллюстраций с использованием компьютерных технологий. Даже выражения лиц маленьких героев жизнерадостны и по-детски наивно веселы. В этом же стиле автор выполнила оформление букваря Силвии Урсаке „Un abecedar cum găsești mai rar”. В близком по стилю ключе выполнены иллюстрации художницы к народным румынским и бессарабским сказкам „Dafin și Vestra” [8] и „Ilieș-Mălăieș” [9], издатель Силвия Урсаке. В этих книгах нарративный подход к пониманию текста обогащён динамичными композициями с яркой передачей образов и характеров всех героев. Несмотря на то, что иллюстрации несут несколько утрированную форму изображения фантастических героев сказки (крылатого змея, чертят и др.), в каждой иллюстрации каждый герой, включая и образы животных, наделён своей индивидуальной мимикой, что подчёркивает эмоциональный и в тоже время символичный характер повествования. В изображениях фактурная, точечная, как у художников прерафаэлитов, почти импрессионистическая манера подачи пейзажной среды оригинально сочетается с авторской формой стилизации и обобщения.

К серии оформления книг молдавских авторов относятся иллюстрации Виолетты Забулики к книге Спиридона Вангели „Comoara” [14, с. 1-20] с обложкой Михаила Бачинского. Тут автор обращается к более холодной цветовой гамме, подчеркивая зимнюю атмосферу содержания текста книги, применяя при исполнении иллюстраций уже ранее найденную и применяемую фактурность материалов.

Таким образом, при хронологическом рассмотрении процесса развития творческих взглядов и манеры художницы Виолетты Забулики-Диордиевой, ярко прослеживается постепенный переход к подчёркиванию смысловой многослойности и иносказательности, к выявлению символического аспекта, заложенного в содержание текстов литературных произведений молдавских и зарубежных авторов, к обогащению композиционных приёмов и принципов оформления книги. Как книжный иллюстратор и талантливый педагог, практикующий станковую графику, живопись маслом и смешанные техники, включая текстиль, она умело использует и переносит свои наработки в разных жанрах и видах изобразительности.

Список литературы

1. Carroll, L. Aventurile lui Alice în Țara Minunilor / L. Carroll. — Chișinău: Cartier, 1995. — 152 p.: il.

2. Cărare, P. Eu cresc mare / P. Cărare. — Chișinău: Lumina, 2011. — 20 p.: il.

3. Cărare, P. Firicel de iarbă verde / P. Cărare. — Chișinău: Lumina, 2011. — 20 p.: il.

4. Cărare, P. Să începem jocul iar / P. Cărare. — Chișinău: Lumina, 2011. — 20 p.: il.

5. Creangă-Caia, O. Copilăria Peintelui Cleopa / O. Creangă-Caia. — Iași: Doxologia, 2016.

6. Creangă-Caia, O. Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski / O. Creangă-Caia. — Iași: Doxologia, 2016. — 116 p.: il.

7. Creangă-Caia, O. Copilăria Sfintei Teodora de la Sihla / O. Creangă-Caia. Iași: Doxologia, 2016. — 80 p.: il.

8. Dafin și Vestra: poveste populară românească din Basarabia / ed. Silvia Ursache. — Chișinău: Silvius Libris, 2007. — 17 p.: il.

9. Ilieș-Mălăieș / cul. de Trifan Baltă. — Chișinău: Silvius Libris, 2007. — 16 p.: il.

10. Lear, E. Scrippius Pip = The Scroobious Pip / E. Lear. — Chișinău: ARC, 2011. — 24 p.: il.

11. Milne, A. A. Ursulețul Winnie-Pooh / A. A. Milne. — Chișinău: Iulian, 2006. — 176 p.: il.

12. Partole, C. De la facerea lumii citire: Tălmăcire versificată a Vechiului Testament / C. Partole. — Chișinău: Universul, 2006. — 80 p.: il.

13. Partole, C. Lola cea frumoasă / C. Partole. — Chișinău: ARC, 2017. — 28 p.: il.

14. Vangheli, S. Comoara / S. Vangheli. — Chișinău: ARC, 2015. — 20 p.: il.

15. Vascan-Zade, E. Violeta Zabulica muza decadentă ce nu poartă blugi / E. Vascan-Zade // Viața ta. — 2009. — № 3 (martie-aprilie). — P. 7-9.

16. Зинган, А. Первая 1000 румынских слов / А. Зинган. — Кишинэу, 1999.

17. Шатохина, Е. Лучший иллюстратор лимериков — молдавская художница / Е. Шатохина // АиФ в Молдове. — 2013. — 28 июня. — № 26. URL: http://aif.md/luchshij-illyustrator-limerikov-moldavskaya-xudozhnica/ (дата обращения: 03.06.2018).

УДК 75.02:378.147(597)
Нуенг Тхи Фыонг Лиен
Ханой, Вьетнам
Вьетнамский национальный
университет лесоводства

Специальность «Мастер изобразительного искусства» во Вьетнамском университете изобразительных искусств: условия приема, специфика подготовки, результаты обучения

Во Вьетнамском университете изобразительных искусств сложилась собственная система подготовки мастеров изобразительного искусства в магистратуре, отличная от европейской. Рассказать о специфике национального художественного образования — задача данной статьи.
Ключевые слова: изобразительное искусство, искусство Вьетнама, живопись Вьетнама, степень магистра.

Nuyeng Tkhi Fyong Liyen
Hanoi, Vietnam
Vietnam national
university of forestry

Specialty "Master of the fine arts" at the Vietnamese university of the fine arts: reception conditions, specifics of preparation, results of training

At the Vietnamese university of the fine arts there was an own system of training of masters of the fine arts in a magistracy, excellent from European. To tell about specifics of national art education — a task of this article.
Keywords: fine arts, art of Vietnam, painting of Vietnam, master's degree.

По специальности «Мастер изобразительного искусства» в магистратуре Вьетнамского университета изобразительного искусства обучаются 2 года.

1. УЧЕБНЫЕ ЦЕЛИ.

1.1 Введение.

Программа степени магистра изобразительного искусства разработана, чтобы помочь студентам дополнить, обновить и улучшить свое знание дисциплины; усилить междисциплинарное знание; иметь всестороннее

знание в области искусства живописи, чтобы применить это знание в профессиональной практике; также повышает теоретический уровень студентов, способствует развитию высокого уровня практики, возможности работать независимо, креативного мышления и способности обнаружить и решить проблемы в области живописи.

1.2 Цели.

1.2.1 Знания.

- Обладатель специализированных знаний в области изобразительных искусств может получить работу эксперта в области живописи.

- Наличие критического интеллектуального ума, способного к обнаружению проблемы в науке и искусстве, владение методами и знаниями для выполнения задачи научного исследования.

- Наличие теоретических знаний в области искусств, чтобы быть способным приобрести и развивать новое знание на уровне подготовки докторской диссертации.

- Наличие общих знаний о законе, управлении и охране окружающей среды, связанных с областью искусств.

1.2.2 Навыки.

- Наличие навыков для выполнения сложных задач, не часто происходят, не имеют закон, трудный предсказывать в области живописи.

- Наличие независимых навыков исследования с целью развития и проверки новых решений, разработки новых технологий в области живописи.

- Наличие способности к иностранному языку понять отчет или лейтмотив по большинству тем в работе имело отношение к живописи.

- Может быть выражен на иностранных языках в наиболее распространенных профессиональных ситуациях в области живописи.

- Может написать отчеты, связанные с профессиональной работой по живописи, ясно выразить мнения и подвергнуть критике техническую проблему на иностранных языках.

1.2.3 Способности.

- Способность обнаружить и решить проблемы в живописи и предлагать ценные идеи.

- Способность развития личной способности приспосабливаться к высокой конкуренции в практической деятельности и способности представить профессиональные искусства.

- Делать опытные заключения о сложных вопросах профессии в области живописи. Защищать и брать на себя ответственность за профессиональные заключения в области живописи.

- Быть способным к формулировке и оценке планирования и наличию способности продвинуть коллективную мудрость в управлении и профессиональных операциях изобразительного искусства.

- Способность оценить и определить направление работы в области искусств, способных к ведущим профессионалам, чтобы решить основные проблемы в области живописи.

2. ТРЕБОВАНИЯ ДЛЯ ПОСТУПЛЕНИЯ.

2.1. Квалификация.

- Законченная школа живописи.

- Законченный университет со степенью в области графических искусств, графического дизайна, гуманитарного образования, скульптуры и керамики.

- Диплом учебных заведений в таких областях, как дизайн в искусстве кино, промышленный дизайн, дизайн моды и дизайн интерьера.

- Законченная негосударственная университетская система обучения, специализирующаяся на промышленной живописи; или законченный государственный университет со специализацией в области графических искусств, графического дизайна, гуманитарного образования, скульптуры, керамики; законченная степень бакалавра в области искусств, специализирующихся на других областях, таких как театральный художественный дизайн, кинематография, промышленный дизайн, дизайн моды, дизайн интерьера.

- Люди со степенями бакалавра, которые работают в области, в которой они должны получить дополнительное академическое знание.

2.2 Профессиональный опыт

- Люди, имеющие университетский диплом в области искусств или выше, могут немедленно обратиться к профессиональной деятельности после защиты диплома.

- В остальных случаях должен пройти по крайней мере 1 год профессионального опыта в области, по которой был сдан экзамен (с даты решения о защите диплома).

3. ТРЕБОВАНИЯ ДЛЯ ПОЛУЧЕНИЯ ДИПЛОМА.

- У студентов должно быть в общей сложности 14 месяцев обучения; у программы есть 39 кредитов (включая защиту диплома и диссертации).

- Соответствие минимальным требованиям знания иностранного языка класса 3 уровня или выше в соответствии с 6-уровневой структурой способности к иностранному языку для Вьетнама или эквивалентом.

- Необходимо иметь средний балл в процессе обучения 5.5 или выше (в масштабе 10).

- Оценки, полученные на защите дипломной работы и диссертации 5.5 или выше.

4. ПРОГРАММА ОБУЧЕНИЯ.

4.1 Общие знания: 6 кредитов

• Философия: 4 кредита

• Английский язык: 2 кредита

4.2 Элементарные знания и специализированные знания

4.2.1 Необходимые курсы: 11 кредитов

• История вьетнамского искусства: 2 кредита
• История мирового искусства: 2 кредита
• Принципы создания: 2 кредита
• Черно-белый рисунок: 2 кредита
• Цветной рисунок: 3 кредита
4.2.2 Курсы по выбору: 12 кредитов
• Искусства и окружающая среда: 2 кредита
• Жанры и методы изобразительных искусств: 2 кредита
• Материалы и методы живописи: 3 кредита
• Материалы и методы росписи по шелку: 3 кредита
• Материалы и методы живописи лака: 4 кредита
• Живопись портрета (один из трех шелков, нефти, лака): 3 кредита
• Живопись натюрморта (одна из трех шелковых тканей, нефти, лака): 3 кредита
• Пейзажная живопись (один из трех материалов: шелк, нефть, лак): 3 кредита
• Порошковая живопись (один из трех материалов: шелк, нефть, лак): 4 кредита
4.3 Диплом и диссертация: 10 кредитов
4.3.1 Требования к дипломной работе.
• Дипломная работа должна быть результатом труда обучающегося, композиция выполнена им самим, не участвовать ни в одной художественной выставке или художественном конкурсе. Итоговая работа должна продемонстрировать знания и практические навыки в области специализации. Результаты защиты должны продемонстрировать, что стажер знает, как применить знание, приобретенное во время процесса обучения, чтобы создать дипломную работу.

Дипломная работа состоит из группы работ, по крайней мере 3-х, выполненных в одном из следующих материалов: шелк, живопись и лак.

• Размер дипломной работы: у шелкового материала минимальная длина 75 см., у масляной живописи минимальная длина 100 см.

4.3.2 Требования к диссертации.
• У диссертации должны быть научная новизна, практическая значимость, культурная ценность и этика и в соответствии с вьетнамскими традициями. Диссертация должна соответствовать действующим положениям закона об интеллектуальной собственности. В диссертации должны быть изложены результаты самой работы.
• В диссертации нужно показать знание в области искусств, методы решения проблем. Результаты исследования диссертации должны продемонстрировать, что автор применил методологию исследования и знание, приобретенное во время исследования, чтобы работать над темой.
• У диссертации объем 35 страниц А4 (исключая введение, заключение, ссылки).

В основном художественное образование во Вьетнаме подобно другим странам, особенно порошковая живопись и живопись, поскольку, обучение с 1929 г. происходило у западных школ живописи — Италии, Франции, России. Однако основным различием является лаковая живопись и живопись по шелку. Это специальное традиционное искусство Вьетнама. В Китае и Японии есть шелк и лак, рисующий также, но они имеют небольшие различия в методах, материалах и стиле. Вьетнамцы хотят сохранять, развивать и распространять эти типы живописи во всем мире.

I. Лаковая живопись.

• В лаковых картинах используют традиционные цветные материалы живописи: крылья тараканов в качестве адгезии, типы серебра, золото, раковины, и т.д. на черном фоне.

Главные стадии лаковой технологии.

1. Связки древесины.

Связки древесины (основы, необходимые для живописи) в прошлом часто использовались людьми, применявшими бумажную приманку, сделанную из дерева жесткую бумагу, более надежную, чем ткани. Метод следующий: использование аллювиальной почвы (сегодня живописцы могут использовать каменный порошок), смешанной с краской, которую соединяли с бумагой и затем втирали в трещину дерева. Каждый слой выровнен со слоем бумаги (или ткани). Связкам древесины позволяют высохнуть и затем рисуют. Эта стадия должна защитить лист, сделать его водонепроницаемым, независимым для сжатия при воздействии окружающей среды. Чем дольше жизнь объекта, тем дольше жизнь лака, она составляет 400-500 лет.

2. Художественное оформление.

Когда вышеупомянутые этапы закончены, человек, который делает рисунок, должен подготовить материалы для окраски, такие как яичная скорлупа, перламутр, золото, серебро... тогда рисует и затем использует активный цвет.

3. Размол и полировка.

Древние использовали сухие банановые листья для писчей бумаги. До сих пор принцип живописи *last-ball* (последнего шара) не заменил ручной метод. Это уникальный момент живописи лака. Успех живописи лака зависит значительно от заключительного этапа. Вот некоторые элементы, которые можно размолоть и полировать: древесный уголь, запутанные волосы, куриная печень, и т.д.

II. Роспись по шелку.

1. Материал.

Шелк обычно не безупречный: гладкий или немного грубый, ручной работы или механически сотканный. Недавно из-за требований промышленности искусств, текстильные заводы произвели шелк исключительно для живописи, тонкий и немного прозрачный [1, 2].

2. Цвет.

Цвета, используемые для рисования на шелке, обычно акварельные, черные, жидкие. В настоящее время люди также используют более непрозрачные, более кроющие краски, такие как темпера, порошковый цвет, пастели.

3. Методы.

- Перед рисованием шелк натягивают на раму. Является нормой смешать шелк с тонким слоем лака, чтобы цвет мог проникнуть в шелк.

- Сила росписи по шелку находится в ясности и спокойствии красок, таким образом, большинство людей, занимающихся росписью по шелку, часто полностью разрабатывают эскизы прежде, чем выразить на шелке. Многие люди используют шелкографию, чтобы рисунок был точным. Однако также возможно рисовать по шелку удобно.

- Когда нарисовали, начинают писать от светлого к темному, светлый цвет, накладывающийся много раз, будет становиться насыщенным, но все еще будет виден шелк, будет чувствоваться его красота. Перекрывание различными цветами — также способ живописи. Иногда, когда цвет сух, слегка смойте грязь с шелковой поверхности и позвольте цвету проникнуть в каждый кусочек.

- Если хотят иметь сближенную цветовую палитру, без разделения границ, создавая мягкий, стертый эффект, люди пишут, когда шелковая поверхность все еще влажная и никакие краски не обостряются.

Список литературы

1. Huynh Pham Huong Trang. Advanced watercolor technique / Huynh Pham Huong Trang. — Hanoi: Fine Art Publishing, 2004. — 136 p.

2. Pham Duc Cuong. Techniques of Lacquer / Pham Duc Cuong. — Hanoi: The Culture and Information Publishing House, 2005. — 207 p.

3. Uyen, Huy. Method of thinking and practicing on the composition in fine arts / Huy Uyen. — Hanoi: Fine Art Publishing House. — 444 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аббасов Ифтихар Балакишиевич — доктор технических наук, доцент, заведующий кафедрой инженерной графики и компьютерного дизайна Южного федерального университета (Таганрог)

Аипова Маргарита Кимовна — доцент кафедры дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Анисимова Татьяна Александровна — доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Антипина Дарья Олеговна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург)

Ануфриева Полина Станиславовна — магистр института Дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Анчуков Сергей Васильевич — доктор педагогических наук, профессор кафедры живописи Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Асанова Елена Викторовна — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Балашов Михаил Евгеньевич — кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории искусства и кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург)

Балланд Татьяна Валентиновна — кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Белинцева Ирина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, член Ассоциации искусствоведов, член Союза реставраторов России (Москва)

Беркович Леонид Григорьевич — старший преподаватель кафедры строительства и планировки населённых пунктов Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С. М. Кирова, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Богородский Сергей Витальевич — кандидат искусствоведения, доцент Высшей школы технологии и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Бондаренко Анна Михайловна — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Борщ Елена Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург)

Бочаров Сергей Александрович — кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой изобразительного искусства и дизайна Сыктывкарского государственного университета им. Питирима Сорокина (Сыктывкар)

Быстрова Татьяна Юрьевна — доктор философских наук, доцент, профессор Уральского федерального университета (Екатеринбург)

Вазиева Альфия Рашитовна — кандидат психологических наук, доцент Набережночелнинского государственного педагогического университета (Набережные челны)

Валиева Регина Завдатовна — кандидат педагогических наук, исполняющая обязанности доцента Набережночелнинского государственного педагогического университета (Набережные челны)

Ван Е — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Баодин, Китай)

Воробьёва Татьяна Юрьевна — доцент, кандидат технических наук, доцент Южно-Российского государственного политехнического университета (НПИ) имени М. И. Платова (Новочеркасск)

Воронина Светлана Павловна — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Гаврилов Виктор Александрович — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Ганова Дарья Александровна — магистр института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Гатина Альбина Ростямовна — кандидат педагогических наук, исполняющая обязанности доцента Набережночелнинского государственного педагогического университета (Набережные челны)

Голубева Анна Анатольевна — доцент Московской Государственной Художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова (Москва)

Голубева Елена Яковлевна — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург)

Гребенникова Лариса Александровна — доцент кафедры информационных систем и компьютерного дизайна Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Гульченко Василий Николаевич — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Гущина Наталия Васильевна — старший преподаватель кафедры дизайн проектирования и изобразительных искусств факультета Архитектуры и дизайна Нижегородскго государственного архитектурно-строительного университета, член Союза дизайнеров России (Нижний Новгород)

Данилова Анна Владимировна — старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург**)**

Добрева Албена Недкова — доктор, доцент Технического университета (Варна, Болгария)

Добрева Дарина Недкова — доктор, ассистент Технического университета (Варна, Болгария)

Доброштан Виталий Михайлович — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Дорогина Анна Сергеевна — студентка старший преподаватель Института радиотехнических систем и управления Южного федерального университета (Таганрог)

Дромова Наталья Александровна — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Дутов Лев Николаевич — доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Елизаров Виктор Жоржевич — **к**андидат архитектуры, заведующий кафедрой дизайна среды Института современного искусства, член Союза архитекторов России, член Союза дизайнеров России (Москва)

Зайцев Федор Александрович — старший преподаватель кафедры рекламы Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Творческого союза художников (IFA) (Санкт-Петербург)

Звонарева Полина Павловна — доцент кафедры дизайна Красноярского Института Архитектуры и Дизайна (Красноярск)

Иванова Виктория Константиновна — магистр института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Иванова Екатерина Вячеславовна — специалист по учету музейных предметов государственного Музея-заповедника «Царское Село» (Санкт-Петербург)
Ильина Светлана Владимировна — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)
Иноземцева Елена Григорьевна — старший преподаватель кафедры художественного проектирования интерьеров Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, член Международной Федерации Акварелистов «Акваживопись» (Москва)
Казарина Марина Евгеньевна — главный библиограф Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)
Калашникова Татьяна Григорьевна – Кандидат тенических наук, доцент кафедры инженерной графики и компьютерного дизайна Южного федерального университета (Таганрог)
Карпова Елена Анатольевна — преподаватель Центра молодежного предпринимательства в области дизайна ФГБОУ ВО Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, член Московского Союза художников, член Союза художников России (Москва)
Кобер Ольга Ивановна — доцент кафедры архитектуры Оренбургского государственного университета, Член Ассоциации искусствоведов, Член Союза журналистов России (Оренбург)
Коваленко Татьяна Ивановна — преподаватель спецдисциплин Карагандинского технико-строительного колледжа, член Союза дизайнеров республики Казахстан (Караганда, Казахстан)
Козлов Виктор Николаевич — доцент Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург)
Комутов Жанат Какенович — деятель культуры Республики Казахстан, член Казахстанского Союза дизайнеров, член Евразийского Союза дизайнеров, член Союза дизайнеров России (Караганда, Казахстан)
Константинов Константин Константинович — доцент, профессор, кафедры рисунка Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)
Красновская Наталья Владимировна — старший преподаватель Института радиотехнических систем и управления Южного федерального университета, член Союза художников России (Таганрог)
Крылов Сергей Николаевич — учебный мастер Центра творческих проектов Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого союза художников России, член Союза дизайнеров России, член Союза учёных Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)
Кудашова Людмила Владимировна — преподаватель спецдисциплин Карагандинского технико-строительного колледжа (Караганда, Казахстан)

Кудрявцева Тамара Ивановна — профессор Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Кузьмина Ирина Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая Вечерними рисовальными классами, доцент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры, архитектуры доцент им. И.Е. Репина при РАХ, доцент кафедры живописи и рисунка Института дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Лагода Лариса Викторовна — преподаватель высшей категории Многопрофильного гуманитарно-технического колледжа, член Евразийского Союза дизайнеров, член Казахстанского союза дизайнеров (Караганда, Казахстан)

Лесова Алина Борисовна — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

Ли Валерий Георгиевич — доктор технических наук, доцент, профессор Института радиотехнических систем и управления Южного федерального университета (Таганрог)

Лобанов Евгений Юрьевич — старший преподаватель кафедры дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, член Профессионального Союза художников России (Санкт-Петербург)

Манцевич Александра Юрьевна — кандидат технических наук, доцент кафедры графического дизайна и визуальных коммуникаций Московского государственного университета дизайна и технологии им. А.Н. Косыгина (Москва)

Медведева Светлана Геннадьевна — архивист ООО «Архив-СПб» (Санкт-Петербург)

Миронов Валерий Сергеевич — профессор Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Митрофанова Наталья Юрьевна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург)

Мокина Анна Юрьевна — доцент, аспирант Южного федерального университета, член Союза художников России (Ростов-на-Дону)

Москалюк Ольга Андреевна — кандидат технических наук, доцент кафедры инженерного материаловедения и метрологии Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Нуенг Тхи Фыонг Лиен — сотрудник Вьетнамского национального университета лесоводства (Вьетнам)

Орехов Вячеслав Валентинович — старший преподаватель Инженерно-технологической академии ЮФУ (ТРТИ) (Таганрог)

Павлова Татьяна Борисовна — доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Панкина Марина Владимировна — доктор культурологии, доцент, профессор кафедры дизайна интерьера Российского государственного профессионально-педагогического университета, член Союза дизайнеров России (Екатеринбург)

Пашковский Сергей Владимирович — заслуженный художник РФ, доцент кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Петрашень Евгения Павловна — старший преподаватель кафедры дизайна, научный руководитель ООП Дизайн среды Санкт-Петербургского государственного университета, член Санкт-Петербургского Объединения ландшафтных архитекторов, заместитель председателя Совета по ландшафтной архитектуре Санкт-Петербургского Союза архитекторов (Санкт-Петербург)

Петрова-Маслакова Марина Всеволодовна — доцент Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург)

Плужник Олег Викторович — аспирант института дизайна и искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, старший преподаватель Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, кандидат в члены Санкт-Петербургского Союза художников

Пименов Виктор Игоревич — доктор технических наук, профессор, доцент, заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Пономарева Ксения Сергеевна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна кафедры технологии художественной обработки материалов и ювелирных изделий (Санкт-Петербург)

Поповцева Алена Юрьевна — преподаватель спецдисциплин второй категории Карагандинского технико-строительного колледжа (Караганда, Казахстан)

Постникова Александра Михайловна — студентка Уральского федерального университета (Екатеринбург)

Прозорова Екатерина Станиславовна — кандидат культурологических наук, доцент кафедры дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Пугин Владислав Владимирович — профессор, заведующий кафедрой рисунка Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, член Союза Художников России, почетный работник высшего и среднего образования (Санкт-Петербург)

Ревчук Зинаида Кирилловна — профессор кафедры дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России, член Санкт-Петербургского Общества акварелистов, действительный член Академии Русской словесности и Изящных искусств имени Г.Р. Державина (Санкт-Петербург)

Ржевская Елена Александровна — кандидат искусствоведения, Член-корреспондент РАХ, ученый секретарь Научно-организационного управления Российской академии художеств, член Московского Союза художников (Москва)

Рокачук Виктория Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный исследователь, исполняющая обязанности заведующего сектором «Изобразительное искусство» Академии Наук Молдовы, Член Союза художников Молдовы, член Международной ассоциации искусствоведов (Кишинев, Молдова)

Рубенян Любовь Анатольевна — доцент, профессор кафедры дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Савельева Александра Сергеевна — кандидат технических наук, доцент кафедры графического дизайна в арт-пространстве института графического дизайна Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Саланкова Светлана Евгеньевна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой теории и методики профессионально-технологического образования Брянского государственного университета (Брянск)

Сафронова Ирина Николаевна — профессор, заведующая кафедрой дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Семенов Виктор Юрьевич — профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Серкова Евгения Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент, исполняющая обязанности заведующего кафедрой дизайна и художественного образования Брянского государственного университета (Брянск)

Сидякина Ирина Николаевна — студентка III курса Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Сим Надежда Михайловна — кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, директор ООО Школа живописи «Мир искусств» (Москва)

Ситник Елена Владимировна — студент Института радиотехнических систем и управления Южного федерального университета (Таганрог)

Соколова-Зайцева Вера Константиновна — доцент кафедры искусств Института телевидения, бизнеса и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург)

Стогова Галина Николаевна — старший кафедры иностранных языков исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва)

Стронгина Мария Яковлевна — старший преподаватель кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Судакова Ольга Николаевна — кандидат культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Российского Творческого союза работников культуры (Санкт-Петербургское отделение), член Международного совета музеев (ИКОМ) (Санкт-Петербург)

Тарасова Анастасия Александровна — студентка I курса кафедры живописи и рисунка Института дизайна костюма Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Татаринцева Юлия Игоревна — магистрант института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург)

Темнов Владимир Григорьевич — доктор технических наук, профессор кафедры строительных конструкций Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (Санкт-Петербург)

Толстова Александра Андреевна — старший преподаватель кафедры дизайна, ООП Дизайн среды Санкт-Петербургского государственного университета, член Союза дизайнеров России, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров (Санкт-Петербург)

Труевцев Алексей Викторович — доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой технологии и художественного проектирования трикотажа Санкт-Петербургского государственного университета промышленных

технологий и дизайна, член Международного общества инженерной педагогики – IGIP, Член и председатель Российской национальной секции Международной трикотажной ассоциации – IFKT (Санкт-Петербург)

Туминская Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания Методического отдела ГБУК «Государственный Русский музей» (Санкт-Петербург)

Устинова Дарья Борисовна – преподаватель кафедры дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (санкт-Петербург)

Федченко Анастасия Вадимовна — магистрант института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Филиппова Ольга Николаевна — преподаватель истории искусства первой категории в Детской художественной школы №9, член Ассоциации искусствоведов (Москва)

Филипская Ирина Викторовна — старший преподаватель кафедры дизайна Красноярского Института Архитектуры и Дизайна (Красноярск)

Цзыцзин У — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Сюйчжоу, Китай)

Чалова Екатерина Игоревна — ассистент кафедры технологии художественной обработки материалов и ювелирных изделий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого Союза креативных художников (Санкт-Петербург)

Череповский Геннадий Семенович — профессор Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Черная Елена Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета, член Союза художников России (Санкт-Петербург)

Чужанова Татьяна Юрьевна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург)

Шаюнова Ольга Васильевна — доцент кафедры рисунка факультета изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза художников России, Член Общества акварелистов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

Шутёмова Елена Анатольевна — доцент кафедры дизайна среды Уральского государственного архитектурно-художественный Университета (Екатеринбург)

Яковлева Нонна Александровна — доктор искусствоведения, профессор, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург)

Содержание

Демидов А. В. 3
.....
Санжаров В. Б. К участникам конферен-
ции..... 4
Актуальные проблемы дизайн-образования и проектной практики 5
Аббасов И. Б. Методические аспекты преподавания дисциплины «Компьютерное моделирование в промышленном дизайне» 5
Балланд Т. В., Сафронова И. Н. Дизайн-концепция как визуальное и смысловое единство составляющих элементов проекта... 12

Бочаров С. А. Комплексный подход при изучении темы «интерьер» в системе профессиональной подготовки дизайнеров в вузе 18
Быстрова Т. Ю., Постникова А. М. Специфика опроса целевой аудитории дизайнером: проектный и образовательный аспекты
..... 24
Дромова Н. А. Интеграция в образовательном процессе художественной и проектной деятельности будущих дизайнеров в вузе 30
.....
Иноземцева Е. Г. Качественные различия в подготовке специалистов и бакалавров на кафедре художественного проектирования интерьеров в МГХПА им. С.Г. Строганова 36
Кобер О. И. Фонд оценочных средств по истории дизайна при подготовке дизайнеров архитектурной среды 44
Лобанов Е. Ю. Возможности применения фрактальной геометрии в дизайне интерьера 51
Лобанов Е. Ю., Петрашень Е. П., Толстова А. А. Итоги межвузовского конкурса «Концепция развития общественных пространств в селе Ильинско-Подомское» 58
Темнов В. Г., Гребенникова Л. А. Конструктивная аппроксимация архитектурно- функциональных пространств в дизайне среды обитания 68
Серкова Е.И., Саланкова С. Е. Опыт применения современных образовательных технологий в ходе подготовки бакалавров направления профессиональное обучение (профиль «ДПИ и дизайн») 74

Шутемова Е. А. Использование методологии художественной и проектной деятельностей в методике преподавания дизайна среды..... 80
Чалова Е. И. Маркерный скетчинг — современный метод визуализации дизайна ювелирных украшений 87
Ревчук З. К. Графика в проекте интерьера. Восемь проблем в интерпретации натурных мотивов и поиски путей их преодоления 94
Гатина А. Р., Вазиева А, Р., Валиева Р. З. Особенности дизайн-проектирования в декоративно-прикладном искусстве 103
Коваленко Т. И. Проектная деятельность как основа инновационного творческого обучения 109
Манцевич А. Ю. Графический дизайн. Методы проектирования знака... 113
Голубева Е. Я. Комикс как инструмент обучения художников-аниматоров на кафедре графического дизайна 120
Павлова Т. Б. Методы обучения современным приемам формирования световой среды 126
Поповцева А. Ю. Применение медитативной графики при работе с детьми с особыми образовательными потребностями: новые возможности использования 132
Сидякина И. Н., Москалюк О. А. Светопрозрачные конструкции как элемент современного средового дизайна 137
Устинова Д. Б. Специфика выбора темы ВКР в бакалавриате по направлению подготовки «Дизайн» («Дизайн среды», «Дизайн интерьера, мебели и оборудования») 144
Гульченко В. Н. Цветной макет в проектной презентации 150
Ильина С. В. Роль макета в учебном процессе проектирования 156
Стронгина М. Я. Пропедевтика в дизайне. Значение и методология 161
Добрева А. Н., Добрева Д. Н. Современные интерьерные решения в меблировке спальных помещений в детских садах в городе Варна 168

Гаврилов В. А. Несколько слов PROтив дизайна 174
Звонарева П. П., Филипская И. В. Роль дизайнера интерьера в современной жизни 181
Кудашова Л. В. Эстетическое влияние творчества на всестороннее развитие подростков с нарушением слуха и речи 187
Пашковский С. В. Лу Дорфсман и его «MAGNUM OPUS» 193
Рубенян Л. А., Прозорова Е. С., Аипова М. К. Перспективы подготовки квалифицированных кадров в дизайне 202
Павлова Т. Б. взгляд из прошлого в будущее. Опыт работы в ЛФ ВНИИТЭ..... 209
Ван Е. Вопросы и перспективы развития образования в области искусства дизайна Китая 215
Воробьева Т. Ю. Пространство как национальное понятие в дизайне... 228

Лагода Л. В., Комутов Ж. К. Проект архитектурно-пространственной и предметной среды агротуристического кластера «Дух Великой степи» в стиле «Геоглиф» 238
Анисимова Т. А. Генезис американского экологического дизайна: связь традиций и технологических инноваций 247
Бондаренко А. М. Идеи бионики в дизайне интерьера 255
Панкина М. В. Актуализация экологической проблематики в дизайн-образовании 263
Елизаров В. Ж. Колористика экоустойчивой городской среды 269
Ржевская Е. А. Интерьерная практика академика Российской академии художеств Валерия Ржевского 277
Гущина Н. В. Эстетика взаимодействия предметного мира и живой природы в формировании зимних садов и искусстве озеленения интерьеров 286
Дизайн интерьера в контексте развития культуры и искусства..... 292

Туминская О. А. Изменение экспозиционного пространства Русского музея (1898–1958) 292
Карпова Е. А. Ковер из Байе как прототип произведений шпалерного ткачества в убранстве западноевропейского средневекового интерьера 298
Ануфриева П. С., Лобанов Е. Ю. Функционализм и органическая архитектура: опыт сравнения на примерах проектов Ле Корбюзье и Фрэнка Ллойда Райта 304
Ганова Д. А., Лобанов Е. Ю. Сравнение проектных методов Вальтера Гропиуса и Арата Исодзаки 309
Иванова В. К., Лобанов Е. Ю. Сравнительный анализ разных подходов к архитектурному проектированию на примере работ Виктора Орта и Роберта Вентури 315
Татаринцева Ю. И., Лобанов Е. Ю. Сравнение проектных методов Людвига Мис ван дер Роэ и Роберта Стерна 321
Чужанова Т. Ю. Знаковые объекты истории искусства – объекты-бренды для современного интерьера 329
Балашов М. Е. Феномен стиля Ар Деко в контексте технологии современного маркетинга интерьерной компании 334
Белинцева И. В. Интерьеры Восточной Пруссии эпохи историзма: усадебный дворец в Байнунен (совр. Ульяновское, Калининградской области) 341
Иванова Е. В. Фарфоровая пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий и ее место в советском жилом интерьере в 1950-1960-е годы..... 349
Сим Н. М., Стогова Г. Н. Дворцы Севильи эпохи Ренессанса. Декоративные приемы оформления и нтерьеров..... 357

Судакова О. Н. Интерьеры особняков в стиле модерн - модный тренд или рациональный подход сибирского купечества 366
Федченко А. В., Лобанов Е. Ю. Постмодернизм и современная версия органического дизайна. Майкл Грейвз и Томас Хазервик 372
Богородский С. В. Музейная выставка: культурное событие, архитектурная среда, интерьерный дизайн 381
Беркович Л. Г., Пименов В. И. Стратегия организации современной музейной экспозиции и её влияние на процесс проектирования 387

Пономарева К. С. Камень в дизайне современного интерьера 396
Митрофанова Н. Ю. Переосмысление традиционных текстильных техник в современном дизайне. Cross Stitch – style 401
Савельева А. С., Труевцев А. В. Особенности трикотажного полотна при проектировании мебели 408

Вопросы истории, теории и практики изобразительного искусства..... 417

Яковлева Н. А. Системно-исторический жанровый анализ русской живописи 417
Доброштан В. М. Диалектика создания и восприятия произведения искусства 437
Анчуков С. В. Жанр портрета в живописи России и Китая и современные мультимедиа 446
Антипина Д. О. Формально-стилистические особенности монументальных произведений А. А. Дейнеки в интерьерах московского метро 453
Крылов С. Н. Становление художника-монументалиста на примере творческой биографии А. Ю. Талащука 459
Воронина С. П. Современная интерьерная роспись на примере оформления залов кинотеатра Pandora Cinema 466
Соколова-Зайцева В. К. Геометрия эрмитажной картины Алессандро Маньяско «Привал бандитов» 474
Петрова-Маслакова М. В. Цвет и образ в произведениях Марины Домниковой (Жостово) 478
Медведева С. Г., Казарина М. Е. Футбол в искусстве 484
Борщ Е. В. Эволюция приемов изображения интерьера в иллюстрациях к «Сочинениям» Мольера: от Пьера Бриссара (1682) к Франсуа Буше (1734) 491
.....
Красновская Н. В., Ситник Е. В. Дизайн книги В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» 497
У Цзыцзин. Традиции русского и китайского искусства в

иллюстрациях к сказкам детской книги второй половины XX – начала XXI века 503
Филиппова О. Н. Иллюстрации к поэме Дж. Мильтона: «Потерянный Рай» как одно из ключевых произведений У. Блейка – художника (1757-1827 гг.) 508
Голубева А. А. Джон Пайпер. От «архитектурной» графики к «архитектурному» текстилю..... 516
Анисимова Т. А. Американский архитектурный рисунок: от живописного до технического 523
Ли В. Г., Дорогина А. С. Сайт сообщества любителей велоспорта «Движение» 533
Семенов В. Ю., Пугин В. В., Константинов К. К. Специальный рисунок в прикладном художественном вузе: вызов времени или очередной удар по школе 539
Кузьмина И. Б., Тарасова А. А. Школа художника-педагога Б. А. Дехтерёва 544
Орехов В. В. Методика преподавания дисциплины «Спецрисунок» для магистрантов программы «Эргодизайн пользовательского интерфейса» 551
Черная Е. А. Моделирование архитектурно-пространственной композиции в объеме и на плоскости (на примере рисунка городского пейзажа) 558
Козлов В. Н. Применение графических материалов при выполнении творческого задания «Портрет» 563
Плужник О. В. Семантическое начало эстетического восприятия линии и её цвета в искусстве и дизайне 568
Зайцев Ф. А. Особенности преподавания рисунка студентам кафедры дизайна рекламы (метод А. П. Зайцева) 573
Череповский Г. С. Цвет как одно из важнейших средств создания художественно-декоративной композиции (на примере) гобелена 577
Миронов В. С. Некоторые аспекты школы живописи в СПГХПА им. А. Л. Штиглица 583
Шаюнова О. В. Акварельный пейзаж Петербурга: учебная работа и музейный аналог 590
Дутов Л. Н. Особенности пленэрных занятий по живописи для студентов профиля «Средовой дизайн» 596
Кудрявцева Т. И. Некоторые тенденции развития школы живописи в пространстве современного искусства 600
Данилова А. В. К вопросу о методике преподавания специальной живописи на отделении промышленного дизайна в СПГХПА им. А. Л. Штиглица 606

Лесова А. Б. Актуальность курса «Интерьерная живопись» в системе подготовки дизайнера 611
Асанова Е. В. Цвет в декоративной композиции. Опыт преподавания в магистратуре СПбГУПТД 619
Мокина А. Ю. Особенности высшего художественного образования по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» на примере Академии архитектуры и искусств ЮФУ..... 624

Калашникова Т. Г. Массовые открытые онлайн-курсы в учебном процессе дизайнеров..... 630
Рокачук В. В. Книжная графика в творчестве молдавской художницы Виолетты Забулики-Диордиевой..... 639
Нуенг Тхи Фыонг Лиен. Обучение по специальности «Мастер изобразительного искусства» во Вьетнамском университете изобразительного искусства: условия приема, специфика образования 645
.....
Сведения об авторах..... 651

Научное издание

Дизайн и художественное творчество:
теория, методика и практика

Материалы II международной научно-практической конференции
Санкт-Петербург, 11–12 октября 2018 г.

Оригинал-макет подготовлен М. Я. Стронгиной

Подписано в печать 03.10.18. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 36, 3 Тираж 150 экз. Заказ 404

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26