



**ХУДОЖНИК
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ:
ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ –
К ТВОРЧЕСТВУ**

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,
ПРОВЕДЕННОЙ 20-22 МАЯ 2019 ГОДА
В КУРСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ РФФИ,
ПРОЕКТ № 19-012-20088

УДК 378+7.012
ББК 74.48+ 85.1
Х 98

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
Курского государственного университета

Редакционная коллегия:

д.пед.н., проф. А.В. Репринцев (ответственный редактор);
к.пед.н., доц. А.П. Бредихин; доц. И.Н. Глюдза; д.ф.н., проф. Т.Ю. Быстрова;
д.культурологии, проф. М.В. Панкина; д.п.н., проф. Р.С. Сафин;
д.п.н., проф. В.М. Соколинский; д.ф.н., к.искусствовед., проф. О.И. Тарасова;
д.искусствоведения, проф. С.М. Михайлов; к.филол.н., доц. О.А. Воробьева.

Х 98 Художник в современном мире: от профессионального образования – к творчеству. Материалы международной научной конференции / Ред. проф. А.В. Репринцев, доц. А.П. Бредихин, доц. И.Н. Глюдза. – Курск: ООО «Мечта», 2019. – 444 с. – ISBN 978-5-98916-135-5

ISBN 978-5-98916-135-5

В сборнике материалов представлены статьи участников международной конференции, прошедшей 20-22 мая 2019 года в Курском государственном университете в рамках мероприятий, посвященных 120-летию Народного художника СССР А.А. Дейнеки. **Конференция состоялась при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 19-012-20088).** В числе участников конференции представители России, Беларуси, Армении, Казахстана, Польши, Германии, Словакии, Ирака, анализирующие фундаментальные проблемы художественного творчества в условиях постиндустриальной цивилизации, размышляющие о миссии художника в современном мире, влиянии искусства на общественные интересы, настроения, потребительский спрос. В поле зрения авторов оказались острые вопросы современного профессионального художественного образования, модернизации теории и практики подготовки художников, дизайнеров на основе компетентностного подхода. Авторы статей размышляют о проблемах и перспективах художественного образования в контексте глобализации культуры, усиления роли дизайна в формировании потребительского спроса и эстетических вкусов людей, развитии их общей и эстетической культуры в условиях глобализации современного мира, усиления влияния информационной среды.

Сборник материалов конференции адресован искусствоведам, педагогам-исследователям, работникам культуры и образования, студентам, аспирантам и преподавателям вузов, реализующим программы художественного и психолого-педагогического образования.

ББК 74.48+ 85.1

© Курский государственный университет, 2019
© РФФИ, 2019

ISBN 978-5-98916-135-5

© ООО «Мечта», 2019



**Ректор
Курского государственного университета,
доктор педагогических наук, профессор
Александр Николаевич Худин**

**Миссия художника в модернизации социокультурной реальности:
традиции и опыт регионального художественного образования**

Уважаемые участники форума! Поздравляю вас с открытием международной научно-практической конференции «**Художник в современном мире: от профессионального образования – к творчеству**». Ее проведение приурочено к целой серии акций, посвященных 120-летию нашего выдающегося земляка, Народного художника СССР Александра Александровича Дейнеки. Курский край богат талантливыми художниками, отразившими в своих произведениях самые важные события в жизни нашей страны, эпохальные события сложного и противоречивого XX века. Мы гордимся курскими живописцами и всемерно поддерживаем традиции курской художественной школы. В традиционном Русском мире художник всегда был и будет важным субъектом общественной жизни, формируя духовную атмосферу в обществе, его идейно-смысловой контекст, отражая проблемы и противоречия социальной реальности. Но художник всегда был объективным свидетелем масштабных социальных событий, отражая в своих произведениях судьбы не только страны и народа, но и конкретного человека, вовлеченного в водоворот общественных процессов, масштабных социальных потрясений, но всегда воспевающего красоту жизни и величие человека, задавая высокие и благородные цели и ценности социального бытия людей.

Проблематика нынешнего форума оказалась столь фундаментальной в научном, творческом, образовательном аспектах, что позволило собрать в Курске широкий круг представителей художественно-педагогической общественности, творческой интеллигенции России, Беларуси, Армении, Казахстана, Германии, Польши, Словакии, Ирака, получить финансовую поддержку со стороны Российского фонда фундаментальных исследований. Такое внимание к миссии художника в современном мире связано с пониманием его высокой роли и ответственности в моделировании совре-

менной социокультурной реальности, в творении окружающего пространства, в дизайне среды бытия людей. Действительно, художник сегодня – это не только тот, кто творит «чистое искусство», но это человек, творящий будущее, задающий цели и ценности человеческого бытия, формирующий самого человека. По сути, художник творит будущее нашей страны – это важный и очень влиятельный субъект культуры, ее творец.

Листая школьный учебник истории, рассматривая картины великих мастеров, каждый ребенок постигает события национальной истории, формирует свое восприятие и понимание смыслов культуры через конкретные образы, созданные гением художника и запечатленные цепким детским сознанием. Так отношение мастера предопределяет отношение будущего гражданина к национальной истории и культуре, к героям и событиям прошлого. Но отношение к прошлому всегда служит фундаментом отношения к будущему, к пониманию своей личной ответственности за судьбу страны, за ее независимость и суверенитет, за ее социально-экономическое и духовное развитие. Глядя на картины великих мастеров, воспитываются будущие летчики, строители Днепрогэса, авиаторы и метростроевцы, шахтеры и спортсмены, военные и рабочие – реальные люди, своим трудом и отношением к жизни формирующие духовный облик целой страны. Так художник созидает будущее, творит его. Потому так важно сегодня обеспечивать все необходимые условия для обновления всей системы художественного образования в стране.

Сегодня в системе профессионального художественного образования происходят значительные перемены, призванные существенно повысить качество подготовки специалистов сферы искусства и культуры, сформировать поколение новых творцов, которые продолжат традиции русской художественной школы, будут воспевать жизнь и красоту жизни во всех ее проявлениях и состояниях. Художественно-графический факультет Курского государственного университета за свою почти шестидесятилетнюю историю подготовил большую гвардию талантливых живописцев, дизайнеров, архитекторов, учителей изобразительного искусства, ответственно реализующих свою высокую миссию – приобщения детей, молодежи, взрослого населения страны к ценностям подлинного искусства, высоким и благородным ценностям человеческой культуры.

Искренне желаю всем участникам конференции содержательных и конструктивных дискуссий, полезного обмена творческим опытом, открытого обсуждения реальных проблемы современного художественного образования, укрепления профессиональных контактов и творческих связей. Надеюсь, что сегодняшняя конференция станет важной страницей в развитии системы художественного образования Курской области. Желаю вам творческого роста, новых открытий и свершений.

**Раздел 1.
Александр Дейнека
в истории искусства:
личность, наследие, метод**

ВОРОНОВИЧ ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА,

старший научный сотрудник отдела живописи 1 половины 20 века

Государственной Третьяковской галереи.

119017, Россия, Москва, Лаврушинский переулок, 10.

E-mail: helvor@gmail.com

**АВТОЦИТАТЫ В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ
АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ**

Самоцитирование было присуще Александру Дейнеке почти с самого начала его творческого пути. Однажды «подсмотренный» в реальности образ мог десятилетиями находиться «в работе», воплощаясь в разных техниках. Это своего рода «вечное возвращение» художника обнажает его внутреннюю убежденность в ценности найденного мотива, в необходимости достижения его идеальной реализации. Оно же формирует уникальную иконологию творчества Дейнеки – семантическое пространство его искусства.

Ключевые слова: Александр Дейнека, самоцитирование, автоцитаты, живопись, графика, советское искусство.

Развитие одной и той же пластической темы – далеко не новый прием. Но именно в искусстве XX века художники прибегают к нему все чаще. Это можно рассматривать как разновидность творческой саморефлексии. У каждого мастера есть свои любимые мотивы, персонажи, сюжеты, и отношение к ним меняется на протяжении жизни – художнику интересно вступать в своеобразный диалог с самим собой, с собой из прошлого. Цитирование как таковое, отмеченное Аби Варбургом еще в произведениях эпохи Ренессанса, постепенно становится все более значимым приемом в искусстве второй половины XX века. И пусть большая часть творческой биографии Александра Дейнеки приходится на первую половину XX столетия, самоцитирование как одна из разновидностей использования «готовых» форм и решений – метод, весьма актуальный для мастера.

Автоцитаты присущи Александру Дейнеке почти с самого начала его творческого пути. Однажды «подсмотренный» в реальности образ мог десятилетиями находиться «в работе», воплощаясь в разных техниках. Это своего рода «вечное возвращение» художника обнажает его внутреннюю убежденность в ценности найденного мотива, в необходимости его дальнейшей пластической разработки и достижения идеальной реализации. Оно же формирует уникальную иконологию творчества Дейнеки – семантическое пространство его искусства. Художник писал: «Я добиваюсь для своего искусства, – писал он, – нахождения таких форм, которые давали бы мне возможность переносить форму с плоскости в объем, из графики в живопись, от гуаши переходить в мозаику» [5, с.15].

Искусствовед Галина Леонтьевна Демосфенова указывает на то, что журнальная графика была «лабораторией художника» – своего рода «поисковой работой для большого творчества» [6].

Из воспоминаний учеников Дейнеки Э.А. Жареновой и В.К. Васильцова, очевидно, что он с большим вниманием относился к впечатлениям, полученным в ходе поездок: «Просматривая этюды и наброски после практики на втором курсе на Горьковской ГЭС, А.А. Дейнека сказал, что этого хватит на 10 лет работы» [10]. Это вполне справедливо и по отношению к собственному творчеству мастера.

Примечательно, что сам «художник признавался, что он не может писать копии своих картин. Так однажды он промучился несколько месяцев над повторением своего пейзажа «Окраина Москвы. 1941». Не получилось у Дейнеки в 1964-65 годах написать и точную копию картины «Оборона Петрограда» 1928 года (ЦМВС), он создал другое произведение [3]. Однако это не относилось к автоцитатам.

Одним из первых ярких примеров этого метода является практически полностью повторенный рисунок с обложки журнала «У станка» «разогнанный» на более чем двухметровый холст картины «Перед спуском в шахту» (1925, ГТГ). Это декларация молодого художника, что его композиции одинаково хороши для любого вида искусства.

Примечательно, что есть и история с обратной последовательностью – картина «На стройке новых цехов» становится обложкой журнала несколько лет спустя, после своего триумфального появления. Композиция так же органична в журнальном листе, как и в оригинале большого полотна.

В поздней графике и эскизах к картине «Текстильщицы» Дейнека пытается сначала повторить успех позы юной героини из произведения «На стройке новых цехов», но потом отказывается от этого решения. Однако увиденные и однажды зафиксированные позы, ка например поза девушки, застегивающей туфлю, продолжают путешествовать из работы работу.

Следующей крупноформатной работой, в основу которой легла композиция из ранней журнальной графики стало полотно – «На женском собрании» (1937, Челябинский государственный музей изобразительных искусств) – композиционно почти калька с рисунка «Без бога», выполненного для журнала «Безбожник у станка» в 1926 году [1]. Интересным повторением собственных композиционных находок становится у художника мотив с тремя сидящими мальчиками, созерцающими водное пространство, известный по одной из самых знаменитых его работ «Будущие летчики» (1938, Государственная Третьяковская галерея). Этот визуальный образ «живет» в творчестве Дейнеки по крайней мере с 1929 года, когда он впервые использовал его в рисунке «Лето» [8]. В 1934 году Дейнека создает графику, сопрягающуюся с окончательной композицией картины, но впервые три мальчика, с интересом созерцающие водную гладь появятся в творчестве Дейнеки именно в рисунке 1929 года. Этот выполненный как коллаж рисунок содержит в себе сразу несколько важных для художника мотивов – например, лежащие малыши будут повторены в живописной работе «Отдыхающие дети» (1933, ЛНХМ, Рига).

Есть также пример, когда композиция одного рисунка становится основой для другого.

Фигура левитирующего рядом с мячом на фоне колокольни футболиста из одноименного произведения 1932 года, находящегося в собрания Курской картинной галереи прямая цитата из рисунка «Смена смене – малыши спортсмены» в журнале Искорка [7]. Разница только в том, что герой Дейнеки несколько возмужал.

Иллюстрации, ставшие основой для живописных произведений частое явление для творчества Дейнеки. Галина Леонтьевна Демосфенова отметила эту особенность творческого метода: «Дейнека часто повторяет мотивы, обстановку, персонажей, позы, жесты. Все это делает его мир, полный собственных примет, знакомым, узнаваемым, включает зрителя, от листа к листу, от журнала к журналу в этот репортаж из будущего, приобщает его к идеалам и чувствам художника» [6].

Рисунок «Зима» (1931, ГТГ), как и остальные иллюстрации детской книжки Н.Н. Асеева «Кутерьма» выполнен белыми и тушью на покрашенной серой гуашью бумаге предстает в цвете в камерной работе «Девочка у окна. Зима» (1931. Частное собрание). По сюжету поэмы девочка и спящий у батареи щенок, ждут, когда из густеющей тьмы появится электрик, который непременно сможет сделать так, чтобы снова стало тепло и светло. Но созданный Дейнекой в графике трогательный и нежный образ девочки превосходит рамки иллюстрации. Для юной героини вечер, обещавший быть заурядным, из-за внезапной темноты в комнате, превратился в магический момент созерцания таинственно-светящегося снежного мира.

О всестороннем любопытстве художника, а также о том, что Александр Дейнека все время находился в поиске новых объектов для своего искусства, в частности говорит и изображение африканской скульптуры в иллюстрации для рассказа А.Волжского «Битый бог» [2]. Впервые опубликованная в Петрограде в 1919 книга Владимира Маркова "Искусство негров"[9] воспроизводит эту африканскую скульптуру в четырех ракурсах. Дейнека выбирает наиболее соответствующий его художественной задаче. Спустя четыре года Дейнека изображал африканскую скульптуру графическом листе «Натурщица перед зеркалом» (1928, ГТГ). Традиция обращения к наследию древних или экзотических культур не была ему присуща. Сейчас, благодаря работе этнографов, известно, что эта фигура является изображением женщины народности луба, держащей ритуальную чашу для гадания (Берлинский Этнографический музей). Но в 1920-е годы ни художников, ни критиков этнографические особенности африканских скульптур и масок не очень занимали, их привлекали в первую очередь новые формы, отличавшиеся от привычных классических канонов европейского искусства. Дейнеку, возможно, заинтересовал пластический образ африканской женщины и игра на сопоставлении двух «фигур» из разных миров в рамках одной композиции. Таким образом, он мог высказаться о вечном, архетипическом женском образе. Кроме того, художнику был важен контраст твердого, темного дерева, из которого вырезана скульптура, и нежного, пышного, почти воздушного тела вытирающейся натурщицы.

Идея написания произведения «Никитка – первый русский летун» (1940 ГТГ) возникла вслед за созданием иллюстраций к книге «Наша авиация». Мастер считал, что «в живописи прошлого мало картин, говорящих о смелых делах простого люда. Народные сказки говорят о ковре-самолете, старые летописи глухо упоминают о безымянных смельчаках-холопах, которые мастерили крылья, желая парить над землей. Удивительно равнодушные художники прошлого к замечательной судьбе Никитки: о нем ни одной картины не написано!» [4]. Композиция почти буквально повторяет книжную иллюстрацию.

В 1957 году Дейнека создает целую серию иллюстраций для журнала «Юность» «Демобилизованные на производстве», «Молодежь в авиации», «Все в ряды РКСМ!» «Молодежь. Конструктор», «Начало войны», «Молодежь в тылу», «Пограничник», «Волгодон», «Коммунистический субботник» (все ККГ) в композициях которых использует с незначительными вариациями композиции работ 20-30-х годов. Можно предположить, что художнику отнесся к заданию формально и привычным росчерком повторил экспрессивные композиции. Есть и другая версия – художнику жаль своих находок, которые были на страницах изданий в 1930-годы и канули в небытие в середине 1950-х, поэтому он заново заставляет своих героев парить и сражаться.

Иногда мотив настолько важен для Дейнеки, что воплощается несколько раз в живописи.

Общая композиция картины «Стихи Маяковского» 1955 года восходит к композиции работы «Штаб белых. На допросе» 1933, та же в свою очередь следует за рисунком 1926 года «В белом штабе». Если преемственность двух произведений на одну тему совершенно логична, то композиционное родство с картиной «Стихи Маяковского» представляется причудливой игрой ума. Дейнека даже повторяет стоящего спиной персонажа. Персонажи в левой части полотна, втиснутые в крошечное пространство – очевидно плохи – они безучастные, сонные, апатичные, игнорирующие магию стихов поэта, звучащих рядом существа из прошлого. Они характерны и разнородны, но они, как следует из логики композиции, в очевидном меньшинстве.

Композиция картины разворачивающаяся слева направо начинается с изображения спящей женщины рисунок которой, подсмотренный в натуре, Дейнека сделал еще в 1943 году.

Картина Дейнеки «Стихи Маяковского» несколько странная по решению внутреннего пространства (пространство вагона очевидно «запутано»), интересна по пластическому решению рассказа – едущие в вагоне, молодые люди, читают стихи Маяковского, но эта часть композиции строится вокруг женщины изображенной в центре, своего рода портрете первой жены Дейнеки Серафимы Лычёвой. Они расстались в 1948 году, но здесь очевидно, что художника все еще волнует ее образ, хотя он и типизирует его. Не изображая себя, как например, в картине «Эстафета» (ГТГ), художник, пусть и завуалировано присутствует в полотне, помещая туда портрет первой жены, как часть своей личной истории. В 1955 году Дейнека словно посвящает Серафиме близкие ему стихи Маяковского, как в 1935 в письме из командировки просил ее

купить от себя цветы. Следующий персонаж в картине «Стихи Маяковского» девушка, лицо и абрис фигуры которой художник написал в работе «Раздолье». Которая как мы видели ранее во многом состоит из ранее найденных ракурсов.

Работа «На юге» – еще один характерный пример творческого переосмысления ранее найденного мотива. Словно десятилетия спустя уже возникший однажды сюжет продолжает требовать от своего автора нового воплощения. Впервые обнаженные мужские фигуры на фоне балюстрады появились в творчестве Дейнеки в гравюре «Фехтование» в начале 1920-х годов (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Плоскостные, линейные, сконструированные, почти андрогинные, они застыли в искусственном вневременном пространстве учебного рисунка мастерской Владимира Фаворского. По принципу построения композиции графический лист ничем не отличается от других произведений художника этого времени, в которых он экспериментирует с ритмами и ракурсами. Позже Дейнека обратится к аналогичному мотиву в чарующей картине «На балконе» (1931, Государственная Третьяковская галерея). Легкая и стремительная, словно движущаяся быстрее, чем может сфокусироваться наш взгляд, фигурка девушки изображена против света и возникающий эффект контражура придает ее абрису пронзительную остроту.

Картина «На балконе» завоевала приз зрительских симпатий на международной выставке в Питтсбурге в 1934 году, наряду с «Пейзажем с загадочными элементами» Сальвадора Дали (1934, Театр-музей Дали, Фигерас). Энергия счастья, излучаемая девушкой, не оставила равнодушными зрителей того времени, как не оставляет нас и сегодня. «Мне всегда хотелось, – признавался Дейнека, – видеть в своих картинах как можно больше света, солнца... Звонкая веселая синева... и коричневый загар крепкого молодого тела всегда вызовет положительную эмоцию зрителя, заставит его улыбнуться, вспомнить о чем-то хорошем» [11]. В картине «На балконе» можно обнаружить ассоциации с картиной Альбера Марке «Контражур. Алжир», 1924 и «Портретом Поля в костюме Пьеро» Пабло Пикассо (1925, Музей Пикассо, Париж). Дейнека никогда не испытывал смущения перед включением в свое искусство интересных ему чужих композиционных находок, придавая им новое звучание. Помимо вдохновлявших художника произведений живописи, графики и скульптуры это могли быть и кадры его любимых фильмов, фотоработы его предшественников или современников.

В начале 1930-х годов Дейнека создавал множество иллюстраций для детского журнала «Искорка», и в его живописи также начинают появляться образы детей. Как это часто случалось с художником, его практические журнальные штудии стали стимулом для появления картин.

К числу живописных произведений, в которых присутствуют образы детства, относится и работа «Крымские пионеры», предвосхищающая картину «На юге». В год ее создания Дейнека впервые побывал в Севастополе и был очарован морем и лестницами улиц». Он часами зарисовывал тренировки пловцов, полеты аэропланов, фигуры беззаботных бронзовотелых отдыхающих

взрослых и детей. Однако в картине «Крымские пионеры» можно усмотреть и автобиографический подтекст. Несмотря на актуальное название, перед нами, скорее всего, не безликие пионеры, а сам художник, изобразивший себя ребенком, и его брат Петр. Особенно очевидно портретное сходство младшего из пионеров с младшим братом художника. Забинтованная левая ступня мальчика – конкретная бытовая деталь, вероятно, связанная с какой-то важной для Дейнеки историей, которая осталась вне поля зрения биографов. Важно, что Дейнека вновь обратился к этой детали 32 года спустя при изображении юноши в картине «На юге», будто бы желая тем самым придать большую натурность его образу. Многократно воспроизводя один и тот же мотив, художник творил свою индивидуальную мифологию, мир вечного лета, беззаботного босоногого детства, озаренного ласковым солнцем. Его герои, как божества, взирают на мир людей, осознавая отделяющее их непреодолимое расстояние. Они смотрят на зрителя, словно владеют секретом безусловного счастья, но не считают нужным поделиться этим секретом.

Стоит отметить, что книга в руке персонажа картины «На юге» также отсылает к более раннему творчеству Дейнеки, а точнее к его работе «Пионер» (1934, Курская картинная галерея им. А.А. Дейнеки), где она не только играет роль цветового пятна, но и декларирует, что через учебу достижима любая мечта, например мечта героя картины стать летчиком. Сама же работа Пионер, также имеет ранний графический прототип. К фигуре, стоящей на фоне балюстрады, Дейнека также обращается в картине «В Севастополе» (1953, Государственная Третьяковская галерея). В данном случае это фигура мальчика. Уверенный в себе держащий яблоко отрок, откровенно игнорируя собеседницу, смотрит в ему одному явленное завтра. Это совершенно «оттепельное» по духу произведение, продолжает линию крымских работ Дейнеки 1930-х годов.

К середине 1960-х годов Дейнека старался нащупать новую стилистику, используя набор ранее найденных пластических решений. В этот период Дейнека был уже не только одним из самых знаковых представителей Общества станковистов, но художником, пластический язык которого лег в основу сурового стиля. Мастер создавал новые работы, явно пытаясь соответствовать вызовам времени, используя весь свой творческий багаж. Его герои молоды и прекрасны, а их черты намеренно типизированы, но чтобы сделать их менее плакатными и более «живыми», Дейнека часто обращается к своей личной истории.

Один из самых ярких и самобытных художников первой половины 20 века, Дейнека постоянно пытавшийся найти новые сюжеты и ракурсы становится заложником природы, фигуративности, мотивов, которые пленив его, заставляли художника вновь и вновь возвращаться к себе. Годы, десятилетия спустя они вновь возникали на его творческом горизонте словно требуя нового воплощения. Дейнеке словно жаль ярких, острых ракурсов его иллюстраций, давно пылящихся в подшивках забытых журналов, он хочет, чтобы они снова оживали для зрителя. В начале своего творческого пути Дейнека не был удовлетворен существованием только лишь станковой картины, ему хотелось, чтобы она была тиражируемой, перенесенной на поверхности стен, монументальной, позже все меняется и

Дейнека поселяет героев своих графических композиций на цветные холсты, стараясь дать им новую актуальность.

Список литературы:

1. Безбожник у станка. 1926. №4. С. 12–13.
2. Волжский А. Битый бог // Безбожник у станка. 1924. №1. С. 11
3. Воронович Е.В. Две "Обороны Петрограда" А.А. Дейнеки // Третьяковские чтения. 2013. Материалы отчетной научной конференции. 2014.
4. Дейнека 1961. С.79.
5. Дейнека А.А. Жизнь, искусство, время. Л. 1974. С. 15.
6. Демосфенова Г.Л. Журнальная графика Дейнеки.
7. Искорка. 1929. № 6. С.6.
8. Искорка. 1929. № 7. С.10.
9. Матвей В.И (Владимир Марков). Искусство негров. Пг., 1919.
10. Проблемы советского искусства 1930-50 гг. (к 100-летию А.А. Дейнеки): Материалы научной конференции, май 1999 г. Курск, 1999. С. 144
11. Сысоев В.П. Александр Дейнека. М. 1973. С. 39.

УДК 378.1

ПАНОВА НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА,

кандидат искусствоведения, доцент, член Союза художников РФ,
ФГБОУ ВО «Московский архитектурный институт»
(государственная академия) МАРХИ,
107031, Москва, ул. Рождественка, 11/4, корпус 1, стр. 4
E-mail: pana00@mail.ru

ПРОСТРАНСТВО АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ

В статье рассматривается взаимосвязанное единство цветопластических приемов формирования пространства в искусстве известного советского художника Александра Дейнеки. Анализируются монументальные произведения мастера 1920-1930-х гг. с точки зрения проблем формообразования, их взаимодействие с пространством архитектуры. Определяются стилистический, художественно-конструктивный и функциональный аспекты его творчества. На разных примерах показана сущность творческой методологии Дейнеки, его подходы к формообразованию и организации пространства.

Ключевые слова: пространство архитектуры, цвет, пластика, форма, Александр Дейнека, советское искусство.

Творчество Александра Дейнеки принадлежит к одному из интереснейших периодов культуры 20-го века – искусству советской эпохи – противоречивому и разноплановому. Произведения Дейнеки, одного из крупнейших советских художников, неизменно привлекают к себе внимание зрителей. По-видимому, и в дальнейшем интерес к его разноплановому творчеству будет возрастать. Содержание произведений мастера выше обыденной повседневности, точно

отражает закономерности и потребности своего времени. Пространству в разных его проявлениях Дейнека уделял особое внимание, стремясь дисциплинировать графику, цвет и форму, дать им продуманное, закономерно организованное воплощение. Художник добивается волнующей трехмерности пространства и органичного единства с архитектурой. Формируя пространство своих работ, не ставит перед собой задачу точной передачи реальной действительности, ее копирования, а стремится передать наиболее глубокое раскрытие ее архитектоники, материала, смысла, взаимодействия цвета и формы. Глубина пространства в работах Дейнеки – динамично меняющаяся категория и передается как изобразительными, так и формальными средствами – линией и пятном, их взаимодействием и сплавлением друг в друга.

Дейнека одним из первых художников советской эпохи сумел придать своим произведениям черты почти архитектурной построенности, много размышляющий о пространстве и уделяющий ему большое значение, стремился к созданию не столько произведения искусства, сколько целостному средовому состоянию, где будут гармонично взаимосвязаны разные виды искусств.

По характеру мышления Дейнека монументалист, изображавший жизнь на своих полотнах крупным планом, с разнообразным событийным размахом, нарушая классические законы композиции. Даже своим камерным произведениям художник стремился сообщить глубокие пространственные ритмы, насытив их локальным цветом, наподобие фрески, заострить композицию, применяя необычные ракурсы, выходя изображением за пределы картинной плоскости. Уже в начале 1920-х гг. Дейнека серьезно изучает историю искусств, особенно те ее разделы, в которых рассматривались вопросы монументальной живописи и ее связь с архитектурным пространством. Больше всего его интересовали мозаики и фрески Древней Руси, эволюция композиционных приемов, применяемых в монументальном искусстве. На протяжении жизни Дейнека мечтал о светлой, радостной архитектуре, дворцах современности, в которых будут гармонично сочетаться произведения монументальной живописи и архитектуры. «Мечтаю украшать архитектуру цветом, – писал художник, – писать фрески или набирать ряд мозаик, чтобы они были эпосом наших дней. Чтобы они были ритмичны и выразительны, как сама природа, и человек себя чувствовал среди них смелее, полнокровней и богаче» [3, с. 30]. Работая в различных видах и техниках искусств, художник пытался найти ряд закономерностей, придавая высокую значимость рисунку, считая, что он лежит в основе всех видов художественного творчества, включая архитектурное.

Композиционные особенности настенных панно Дейнека рассматривает в единстве и взаимосвязи с характером архитектурной среды. Свое первое монументальное панно художник выполнил для зала фабрики-кухни в Филях на тему «Гражданская авиация» в 1932 году. «Я замечал одно интересное явление, – писал художник, – что архитектура – площадь, стадион, зал становились совсем другими, когда они наполнялись людьми. Стадион с бесконечным чередованием скамей превращался в живой цветник живых пятен зрителей. Расчет на человека как на основной элемент, с которым бытует архитектура, –

необходимейшая предпосылка живописно-пространственного решения стеной картины или монументальной скульптуры» [4, с. 35]. В первоначальном архитектурном проекте панно должно было занять довольно большую площадь, но художнику пришлось резко сократить размер по высоте, для того чтобы поднять его выше над уровнем пола, так как большая часть была бы скрыта от зрителя при заполнении помещения мебелью. «В выборе цвета я исходил из желания создать контраст светлых живописных планов панно с силуэтами обедающих рабочих. Розово-охристо-серебристые краски как бы вносили в зал теплоту от полей, неба, ощущение простора, всегда связанных в нашем представлении с аэродромами и полетами» [4, с. 35].

При поиске композиционного решения настенных росписей Дейнека использовал уже ставшие для него характерными пластические приемы: нескольких точек схода, смелые ракурсы, необычную перспективу, контрастное соотношение планов, условно-обобщенную форму. Так композиция панно «Гражданская авиация» имела два горизонта: первый – низкий, на котором изображались стоящие самолеты и идущие к ним пассажиры; второй – высокий, где изображен самолет. Более детально проработанный низ уравновешивался плоскостным верхом. Совмещение разных перспективных планов – один с земли, другой – в момент взлета, позволил Дейнеке по-новому трактовать пространство.

Примерно в этот же период Дейнекой, совместно с художником Ф.В. Антоновым, велась работа по созданию эскизов росписей для нового здания Наркомзема в Москве (арх. А.В. Щусев, 1934). Были выполнены эскизы (довольно больших размеров, примерно в 1/3 натуральной величины) для зала заседаний. Предположительно, это должны были быть панно-фризы над высоко расположенными окнами. Темы старой дореволюционной и новой колхозной деревни представляли собой часть единого синтетического ансамбля с архитектурой.

Для выполнения эскизов художник много ездил по совхозам, делал зарисовки, писал этюды для будущих панно, очень помогли ему беседы с Щусевым, благодаря которому художник смог лучше почувствовать взаимосвязь монументального искусства и архитектуры. В эскизах этого периода нашли выражение композиционные принципы итальянских мастеров, которые были близки творчеству Дейнеки «и у Мантеньи, и у Перуджино, и у Мазаччо пейзаж заднего плана — только фон, как театральный задник, на котором разворачиваются события. Человек в искусстве Ренессанса никогда не растворялся в природе, как в пейзажных вещах Пуссена» [3, с. 126]. Так, например, в одном из эскизов «Беседа колхозной бригады» (1934) передний план напоминает театральную сцену, на которой расположены крупномасштабные фигуры, отнесенные дальним планом с лаконично изображенными сельскими домами. Фигуры фронтально повернуты и внешне неподвижны, однако художник добивается эффекта динамически растущих пропорций за счет изменения пластики формы и ритмического чередования масс.

Тематика и манера выполнения фресок для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939-го года близки к эскизам для здания

Наркомзема. Фрески, размещенные в двух полукругах, оформляют вход в отдел «Новая деревня», написаны декоративно, с использованием лаконичных цветовых пятен, имеют орнаментальный контур. Дейнека считал, что «глубина пространства достигается сокращением формы, приемами начертательно-перспективными. На расстоянии группировка темных и светлых, звучных локальных цветов и полутонов дает иллюзию воздушной глубины. Такая трактовка форм выдерживает зрительно большой отход, контраст света и тени в окружающей природе, сохраняет цветовую объемность силуэта» [3, с. 51]. Эскизам данной серии характерна пространственная соразмерность, гармоничный баланс между трехмерным и плоскостным толкованием формы.

Дейнека быстро понял ряд важных особенностей при выполнении монументальных произведений, благодаря которым они выгодно воспринимались с разных перспективных ракурсов и были гармонично взаимосвязаны с пространством архитектуры, это — пластическая и цветовая обобщенность формы, смещенные точки схода, хорошо видимые на расстоянии пластические очертания форм. Важную роль, по мнению художника, играют декоративные элементы изображения, организующие плоскость стены, связывающие нарисованное на ней с пространством архитектуры, его тектоническими особенностями.

В середине 1930-х годов Дейнека начинает заниматься плафонной живописью. И тут появляются новые композиционно-пространственные нюансы. Такие изображения воспринимаются человеком в сильном ракурсе, подвержены значительному искажению и нестандартным перспективным сокращениям. Отличие плафонной живописи от настенной росписи — в резком изменении пропорций изображаемых объектов, четкости и выразительности силуэтов. Обладая точным пространственным мышлением, Дейнека позволял образно, а порой очень смело трактовать глубину пространства преимущественно с помощью ритма плоскостных и объемных изображений, ритмичного контраста цвета и формы, смелого выхода изображения за пределы пространства изображения. В монументальных произведениях художника точно соединены два главных композиционных принципа — декоративно-пластический и объемно-пространственный.

В 1937 году Дейнека приступает к работе над декоративным панно для потолка зала ресторана Московского Театра Красной Армии. Художник изображает мотив летнего кросса по периметру круглого плафона. Фигуры бегунов расположены в движении (анфас сменяет ракурс в три четверти, затем — сзади)¹, художник использует ряд символических преувеличений, с помощью которых усиливает движение и достигает образной целостности. Композиция плафона условно разделена на четыре основные части. Фигурам бегущих мужчин сопоставлена группа стоящих девушек в ярких одеждах. Большую часть пространства плафона художник заполняет небом с парящими в нем аэропланами — это придавало особое ощущение ухода в высь, подчеркнуло

¹ Художник ранее использовал этот прием при изображении спортивных состязаний, например, в картине «Летний кросс» (1931).

непрерывность движения. Однако архитекторы, к сожалению, не продумали освещение этого панно, «интенсивно освещая края плафона, свет терял наполовину свою силу к центру росписи. Это совершенно не соответствовало замыслу росписи, так как именно центральная часть, изображающая небо, должна была быть самым светлым местом плафона...просчет в освещении делает его несколько темным» [4, с. 53]. Но, несмотря на этот недостаток, точно выверенный масштаб изображения позволил художнику добиться подчеркнутой стройности данного изображения. Дейнека учел пластические особенности плафонной живописи, лишив ее мелких деталей и подробностей, используя несколько перспективных центров и точек схода, контурное обобщение и др.

Интересен с точки зрения взаимодействия с архитектурным пространством мозаичный цикл панно для станции метро «Маяковская» (1939) (архитектор А. Душкин, инженер Р. Шейнфан, художник А. Дейнека, мозаичист В. Фролов). Смонтированные в куполах-кессонах мозаичные панно, выполнены по эскизам Дейнеки. Весь цикл из 35 мозаик имеет единый тематический замысел — «Сутки страны Советов». «Какое богатство тем рождается в голове, — писал художник, — сменяясь, проходит ряд картин: стройки страны, тракторы и комбайны идут по необъятным колхозным полям, цветут сады, зреют плоды, небеса день и ночь заняты самолетами, молодежь героически работает и замечательно отдыхает, готовя себя к труду и обороне... Жизнь СССР бьется полным пульсом круглые сутки... все тридцать пять мозаик: от розовых утренних, через голубые дневные к красно-коричневым — вечера, темным — ночи — не только по сюжетам, но и по живописному разбегу обобщены одной темой — сутки нашей Родины» [7, с. 39]. Дейнека полностью воплотил замысел архитектора, убедительно передав ощущение уходящего ввысь пространства, создавая иллюзию неба над головой. Душкин для усиления пространственности освещает купола по периметру, направляя яркий свет к центру мозаики, в результате добиваясь отраженного мягкого света. Этот прием был характерен для архитектора, который предпочитал отраженный свет прямому. Цикл мозаик начинается с изображения раннего утра в светло-насыщенной гамме, достигая максимальной яркостной силы при изображении дня, и угасая цветотонально при переходе к изображению вечернего и ночного времени суток, последняя мозаика этого цикла снова изображает рассвет нового дня. Почти все сюжеты цикла отличаются обобщенной трактовкой тем и благодаря близкой цветопластической теме воспринимаются цельно.

Изображения по проекту архитектора должны были вписаться в форму эллипса, что сильно усложняло композиционное решение каждого плафона, так как точка схода в середине живописного поля была невыгодной, ракурс и пропорции фигур получались искаженными. Чтобы избежать этих композиционных недочетов, художник смещает точку схода в край. «Такое решение не безукоризненно, — пишет Дейнека, — оно мешает плафону быть равноценным, одинаково воспринимаемым с любой стороны, создает «выгодные» и «невыгодные» точки зрения, но к этому поневоле обязывало расположение плафонов» [4, с. 42]. К сожалению, рассмотреть несколько мозаик одновременно в

пространстве станции невозможно, так как был допущен ряд недочетов. Мозаики очень утоплены вглубь относительно поверхности свода, купола размельчены, а масштабы их малы для такой высоты, поэтому увидеть их в перспективе станции невозможно, они воспринимаются только в зенит. Конечно, это существенный недостаток, так как все мозаики имели единый цветопластический ритм от тонких голубовато-розовых утренних сюжетов к насыщенным цветовым контрастам дня, плотным вечерним цветотональным отношениям, переходящим в напряженную гамму ночного времени суток.

Остановимся также на мозаиках для станции метро «Павелецкая». К сожалению, большая их часть не сохранилась, а некоторые были перенесены на станцию метро «Новокузнецкая». Основная часть мозаик располагалась вдоль зала и одновременно просматривалась вся серия, в отличие от станции метро «Маяковская». В этих работах наблюдается цветовая повторность и ритмичность с повышением силы цвета к центральным плафонам. «И если в крайних мозаиках было много динамики, то в плафонах, расположенных в центре, композиция строилась по замкнутому кругу (таковы: «Танец», «Парад физкультурников», «Футбол»)» [4, с. 45].

В мозаике «Футбол» художник формирует композицию из отдельных частей, образующих взаимосвязанную динамическую структуру. Движение спортсменов, их ракурсы найдены с ритмической и пластической точностью, динамика передается за счет распределения футболистов по периметру по двум диагональным траекториям, движение развивается с нарастающей интенсивностью, достигая своей кульминации в центре. Ракурсные и масштабные сокращения создают эффект движения, вызывают ощущение пространственного напряжения композиции. Данной работе характерен принцип совмещения плоскостного и трехмерного изображения, что дает хорошую обзорность с большого расстояния.

Цветопластические особенности монументальной живописи художника 1920-1930-х гг. близки его станковым живописным работам середины 1930-х гг. Их объединяет: композиционная динамика и красочность изображения; светоносность; лиричность исполнения при решении того или иного образа; разложение изображаемого действия на составные части, каждая из которых подразумевает последующую, образуя в единстве динамическую структуру; мгновенность изображения; символические преувеличения, для передачи образной целостности и усиления движения; использование нескольких точек схода; перспективные и масштабные изменения, их ритмическое чередование на плоскости. Но выделяются и характерные особенности, присущие только для монументальных работ: соединение двух принципов – декоративно-пластического и объемно-пространственного; пластическое, цветовое, силуэтное обобщение формы; лаконичность изображения без тонких светотеневых градаций; декоративно-плоскостное решение с акцентом на орнаментальный силуэт; использование нескольких перспективных центров; совмещение разных перспективных планов; смещение точек схода; резкое изменение пропорций изображаемых объектов.

В более поздний период творческой деятельности художником были также выполнены и другие монументальные работы: росписи для Минского Дома Красной Армии, центральное панно для Международной выставки в Париже, мозаики для станции метро «Новокузнецкая», портреты великих ученых мира для парадных фойе университета на Воробьевых горах, исполненные в технике флорентийской мозаики, декор росписи Челябинского театра оперы и балета, два огромных панно для Советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе. В них Дейнека добивается цветовой и пластической обобщенности композиционных решений, достигает гармоничного синтеза между живописью и архитектурой.

Дейнека – художник-новатор, искатель, экспериментатор своего времени. Его поиски в области композиции в разных направлениях пластических искусств открыли неизвестные ранее приемы и принципы передачи пространства. Произведения Дейнеки гармонично взаимодействуют с архитектурным пространством, в результате чего, несомненно, появляется новое эстетически-образное качество целостного архитектурного ансамбля. Пространство, которое открывает миру художник с одной стороны трехмерное и визуальное, с другой – едва уловимое. Это пространство, которое невозможно прочувствовать и осознать одновременно, оно многослойно и связывает разные виды искусств в одно целое.

Многие строения советского периода культурно-административного назначения и в наши дни продолжают играть большую роль в формировании архитектурной среды города, являясь примером удачной реализации ансамблевого подхода к синтезу искусств, характерному для советской архитектуры и вклад Дейнеки в этом огромен. Такого рода памятники в наши дни представляют несомненную художественную ценность как объекты культурного наследия советского периода.

Список литературы

1. Адашкина Н. Проблемы изучения советского искусства 1930-х гг. // Искусство. — 1989. — №6.
2. Дейнека А. Живопись, графика, скульптура, мозаика / Автор вступ. статьи и составитель В.П. Сысоев. — Л.: Аврора, 1982.
3. Дейнека А. Жизнь, искусство, время: Литературно-художественное наследие. Сост. и автор вступ. Статьи В. Сысоев. — М.: Изобразительное искусство. — 1989.
4. Дейнека А. Из моей рабочей практики. — М.: Академия художеств СССР. — 1961.
5. Дейнека А. К вопросу о монументальном искусстве//Искусство. - 1934. - № 4.
6. Дейнека А. Мозаика метро//Творчество. — 1938. — № 11.
7. Дейнека А. Творческая командировка // Искусство. — 1935. — № 1.
8. Панова Н.Г. Художественно-композиционные особенности творчества А.А. Дейнеки в контексте развития советского искусства 1920-1930-х гг.: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. — Москва, 2004.
9. Сысоев В. Путь к монументальной форме. О творчестве А. Дейнеки // Декоративное искусство СССР. — 1969. — № 11.
10. Толстой В. Монументальное искусство СССР. — М.: Советский художник. — 1978.

ВЕТРОВ РОМАН ВИКТОРОВИЧ

кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка и живописи,
член Союза художников России,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: romanvetra@yandex.ru

ВЕТРОВА ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА

кандидат социологических наук,
доцент кафедры философии и социологии,
ФГБОУ ВО «Юго-западный государственный университет»,
305040 г.Курск, ул. 50 лет Октября, 94
E-mail: oksana7vet@yandex.ru

РОЛЬ ЖУРНАЛЬНОЙ ГРАФИКИ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ В СТАНОВЛЕНИИ ЕГО АВТОРСКОГО СТИЛЯ

В данной статье авторы рассматривают особенности становления художественного стиля в живописи Александра Дейнеки. Внимание уделяется анализу журнальной графики художника, манере исполнения, творческим приемам. Проводятся параллели между стилистическими особенностями журнальной графики и живописи Дейнеки.

Ключевые слова: Дейнека, журнальная графика, живопись, художник, авторский стиль, манера исполнения.

Александр Дейнека – признанный художник-живописец, хотя за свою долгую творческую жизнь он сумел показать себя и в графике, и в монументальном искусстве, и в скульптуре. Уже будучи студентом графического факультета Вхутемаса, Дейнека активно работал в иллюстрированных журналах, опубликовав в них в 1920-30х годах сотни своих рисунков, занимался книжной графикой для детей и для взрослых, работал над плакатом. Однако именно журнальная графика Дейнеки, воспринимаемая сегодня как уникальный феномен, определила его индивидуальную манеру, которая позволила ярко обозначить себя в станковой живописи и монументальном искусстве. Утвердившись в своей графической манере уже в студенческие годы, Дейнека сохраняет ее главные черты до конца своего творческого пути. Уже в первых композиционных работах студента просматривается упорное стремление к экспрессии.

Благодаря журнальным командировкам в середине 1920-х годов, позволившим художнику поехать по стране, оттачивается дейнековский художественный язык. А именно творческая поездка на Донбасс летом 1924 года воздействовала на мироощущение и манеру художника так сильно, что наброски и зарисовки, сделанные в то время стали для него источником рабочего материала на многие годы. Многочисленные «снайперские наброски» набивали руку, тренировали память, фиксировали эмоциональные впечатления, что и позволи-

ло в будущем художнику работать «по представлению». Знакомство с промышленным производством и связанными с ним рабочими людьми настроило автора на смелые композиционные и пластические решения – сначала в журнальных рисунках, а затем в станковых и монументальных работах. Вдохновленный командировкой на Донбасс Дейнека представляет картину «Перед спуском в шахту» на первой выставке ОСТа в 1925 году. Работа выполнена практически в черно-белой гамме. Эта картина основана на рисунке 1924 года, опубликованном в журнале «У станка».

Работая над композицией к картине, Дейнека делал подробные зарисовки с натуры, а затем, избегая «дробности», отказывался от ненужных деталей, мысленно добиваясь композиционной целостности. «Видеть по-особому – шире, цельней, плакатней» [1, с. 13], – таков был его живописный метод, бравший начало именно в журнальной графике.

В 1928 году Александр Дейнека покидает ОСТ и вступает в объединение «Октябрь». По мнению Дейнеки, роль агитационного плаката, журнального рисунка сводилась в ОСТе на нет, в то время как сам художник чувствовал себя в ту пору больше графиком, нежели живописцем. Дейнека объясняет причины такого перехода: «Сегодня я занимаюсь графикой больше, чем живописью. Я всё-таки стою на позиции антистанковой. Я считаю, что это правильно, потому что картина станковая – это ограниченное понятие о золотой раме в полтора метра и больше. Для нас это слишком маленький размер — по объёму и по тиражу» [5, с. 84].

Также как и газета, журнал того времени является площадкой, политических и социальных баталий, средством агитации, местом сатирического обличения и плакатного пафоса. Являясь агитатором по своей натуре, по творческим устремлениям, Дейнека не мог здесь оставаться аполитичным, и гордился участием в таких откровенно пропагандистских изданиях, как «Безбожник у станка», «Даёшь», «Красная нива», «Прожектор», «Смена». Дейнека, считал своим истинным призванием работу в журналах, предназначенных для самой широкой публики, актуальность и оперативность многих сюжетов которых позволило художнику сконцентрировать свои творческие устремления в журнальной графике.

Специфика работы в периодических изданиях вынуждает Дейнеку приспособляться к условиям труда. Невысокое качество массовой журнальной печати 1920-х годов, поточность, ограниченность по времени, все это заставляет художника работать быстро, упрощать рисунок и вкладывать максимум смысла в форму и композицию. Чтобы рисунок, оттиснутый автотипией на шероховатой бумаге сохранил свою силу и выразительность, Дейнека вырабатывает специальные приёмы укрупнённого, броского рисования. Бережное отношение к поверхности листа, видимо было привито Владимиром Фаворским, учеником которого и был Дейнека в бытность студентом графического отделения Вхутемаса.

На журнальных рисунках Дейнеки, монохромных либо выполненных в два-три цвета, без труда узнавались лишённые индивидуальности положитель-

ные или отрицательные социальные типы – колхозника, пионера, нэпмана, священника или красноармейца. Определив роли персонажей, художник изображает их динамично, крупно, скупно по средствам, обращая к зрителю с прямыми призывами. Герои рисунков Дейнеки решаются широкими, пластичными мазками туши на белом фоне. Силуэтные, лишённые излишней вариативности тона очертания пятен создают ощущение весомой объёмной формы. Четко определившись друг с другом на изобразительной плоскости рисунка, фигуры наделены характерным движением, убедительными поворотами и позами. Иногда художник скупно вводит цвет броским пятном в основу монохромного рисунка, избегает взаимного наложения красок, опасаясь потерять чистоту и яркость цвета, работает активным цветом, не редко далеким от натурального, не боясь резкости колористических отношений.

Набор выразительных средств Дейнеки способов и приемов рисования этим не ограничивался. Он пользовался контурным белым рисунком на чёрной бумаге, применял цветные заливки фона, уплощал изобразительное пространство, выводя персонажей на «авансцену», акцентируя их движение на зрителя, а то свободно уводил их в глубину планов, вводил в композицию рисунка строки лозунгов.

Именно благодаря журнальной графике одной из особенностей ранних станковых работ Дейнеки была их графичность – ясные силуэты, контраст с фоном, заметная уплощенность, четкое разделение цветов и ограниченная цветовая палитра, в которой художник стремится к монохромности и в целом к темному колориту.

Живописные работы Дейнеки 1920-х годов напоминали многократно увеличенные рисунки, а многим из них предшествовали журнальные иллюстрации. Большое влияние на Дейнеку оказали немецкие экспрессионисты (Отто Дикс, Эмиль Нольде, Оскар Кокошка, Георг Гросс), работы которых привезли на выставку в Москву осенью 1924 года.

Много рисунков в то время Дейнека посвятил детям, работая в журнале «Искорка» и проиллюстрировав около десятка книг для младшего возраста. Ответственно подходя к делу, художник использует все свои передовые идеи, вызывая тем самым особый лиризм, берущий за душу скорее взрослых.

На протяжении первой половины 30-х годов замечая спад агитационного значения в журнальной графике, и рост интереса к станковой картине, Дейнека концентрирует свое внимание на живописи. Манера письма художника, ранее гладкая и графичная, меняется на более пастозную, а темная и скупая цветовая палитра делается светлее и разнообразнее. Дейнека постепенно отходит от иллюстративной работы в периодических изданиях. Одним из последних был журнал «Даешь», где также трудились Родченко и Маяковский. Но вскоре редакторы журнала начали отдавать предпочтение фотографии, а не рисункам, и Дейнека оттуда ушел. Очевидно, что графика дала направление ранней живописи художника, сформировала манеру, определила свой собственный, особый оригинальный художественный язык. Дейнековский стиль формировался в условиях спешного, иногда даже аврального рисования для массово-агитационных изданий и

многие выразительные средства и художественные приемы графического искусства повлияли потом на живописный язык художника. Хорошо заметен принцип «графического мышления» даже в тех картинах Дейнеки, которые не являются непосредственными прототипами его журнальных рисунков. Он проявляется в четкости силуэтов, разделении красок, контрастах фигур и фона, уплощённого построения пространства, графичности многих технических деталей и в ряде иных особенностей. Тяготение к графичности у Александра Дейнеки, очевидно, удачно совпало с его творческой потребностью, отвечало его темпераменту, складу характера. «Я понимаю живопись, тонкую живопись, но люблю больше рисунок, форму», – писал он [1, с. 30].

Список литературы:

1. Александр Дейнека. – М.: Изобразительное искусство, 1989. Т. 2: Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие / Александр Дейнека ; [составитель В. П. Сысоев]. – 296 с.: ил.
2. Дейнека. Графика. – М.: Интерроса, 2009. – 496 с., ил.
3. Детская литература. - 1977. - № 10. - С.74-79.
4. Сысоев В.П. Александр Дейнека. М.: Арт-Родник, 2010. — 100 с.
5. Сысоев В.П. Александр Дейнека. Монография. – М.: Изобразительное искусство, 1989. Т 1– 328 с.

УДК. 85.143(2)6

ЕСИПОВ ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент,
член Союза художников РФ,

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

E-mail: givopiskgu@mail.ru

А.А. ДЕЙНЕКА – МАСТЕР КОМПОЗИЦИИ

В статье рассматривается индивидуальный композиционный почерк А.А. Дейнеки, основанный на глубоком понимании законов композиции, творческом использовании ее правил, приемов и средств.

Ключевые слова: новизна, типизация, жизненность, движение, кульминационный момент, равновесие, масштабность, целостность.

Композиция – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. А.А. Дейнека – выдающийся мастер композиции. На основе глубокого понимания законов композиции, творческого использования ее правил, успешного применения необходимых приемов и средств он создал свой неповторимый композиционный почерк.

Одним из законов композиции является закон новизны, в соответствии с которым искусство должно нести в себе эстетическое открытие мира. Так, Саврасов открыл зрителям красоту обычного русского пейзажа. После произведений Тернера и особенно импрессионистов, англичане вдруг обнаружили, что знаменитые лондонские туманы розовые, а не серые, как они думали раньше.

Дейнека – новатор по своей сути. Его оригинальность касалась не только формы произведения, но и выбора тем и сюжетов, исходила из того, как он воспринимал мир. Новое Дейнека видел в самой природе социалистического общества. Вокруг все менялось, рамки красивого расширились, он испытывал новые ощущения. По его мнению, нельзя было писать новые темы старыми методами, удивлялся, почему все художники должны писать как Репин.

Еще один закон композиции – закон типизации, предполагает изображение типичных образов в типических обстоятельствах. Типизация обычно создается по принципу: обобщение плюс индивидуализация на основе создания собирательных образов или использования прототипов. Дейнека разрабатывал способ типизации явлений, основанный на концентрации самых сильных и прекрасных черт советской действительности.

Важный закон композиции – закон жизненности. Этот закон требует обеспечения глубины, целостности охвата и исторически конкретного отражения действительности.

Одним из условий выполнения закона жизненности является передача движения, которое тесно связано с передачей зрительно-пространственного изображения во временном развитии. Отмечая значение передачи времени в композиции, учитель Дейнеки В.А. Фаворский писал: «Реальность нами воспринимается четырехмерно, а не трехмерно (четвертое измерение – время)...» [2, с.16].

Один из аспектов передачи времени в композиции – отражение художником своего времени. Именно в произведениях Дейнеки блестяще отражена эпоха, в которой он жил и творил.

Передать в композиции движение и время нелегко. Дело в том, что, если театр, кино, художественная литература и другие виды искусства дают развитие действия, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени, то изобразительное искусство не может представить развитие действия в последовательности изменений и охватывает один момент времени, через который нужно передавать процесс движения. Поэтому, следует отыскать единственный, особо значимый и наиболее выразительный момент, заключающий в себе остатки прошлого движения и начало дальнейшего, в котором, по выражению Гегеля, «предшествующее и последующее сжимаются в одной точке» [1, с.43]. В этом смысле Г.Э. Лессинг говорил о «плодотворном моменте» [1, с.43]. В настоящее время употребляется понятие «кульминационный момент».

Примером удачного использования кульминационного момента в динамической фигуре служит картина Дейнеки «Оборона Севастополя». По мощному замаху воина со связкой гранат угадывается предыдущее положение фигуры

и предполагается неизбежный бросок по врагу.

Для передачи движения, наряду с другими приемами и средствами композиции, Дейнека использовал так называемый «стробоскопический эффект». Бег спортсмена он разлагал на отдельные фазы, каждого спортсмена изображал в одной из них. При движении глаза зрителя по картинной плоскости создавалось почти физическое ощущение бега.

Закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу требует, чтобы организация произведения подчинялась не формалистическим схемам построения композиции, а ее содержанию. Дейнека в этом смысле говорил, что рука должна быть в гармонии с мыслью, включая мировоззрение. Художник может быть далек от истины, если его решение будет скользить по поверхности, не затронув глубоко идейного содержания изображаемого явления. Вот почему так важно знать и понимать господствующую идею времени, уметь определять положительное и отрицательное в прошлом и настоящем.

Следуя законам композиции, Дейнека также творчески использовал ее правила, успешно применял композиционные приемы и средства.

Так, благодаря правилу равновесия, в картинах Дейнеки создается ощущение зрительной устойчивости, сбалансированности их элементов по пятнам, независимо от того, что является в композиции ведущим – статика или динамика.

Выразительность картины «Раздолье» достигается, прежде всего, ритмической организацией. Картина «Перед спуском в шахту» ритмически построена по вертикали, как намек на вертикальный отвал шахты. В картине «В забое», наоборот, все раскрывается в горизонтальном фризе. Такая композиция, по мнению автора, соответствует последовательному ритму подземной работы.

Примером блестящего использования композиционных закономерностей является картина «Оборона Петрограда». В основе картины фризовая композиция, в которой во встречном движении совмещены разные сюжеты. Выступление боевой колонны красноармейцев внизу картинного поля передает энергию наступательного порыва. В противоположность, вверху, на мосту, в движении раненых звучит нота высокой печали, человеческого сочувствия.

В этом произведении использована открытая композиционная структура, когда в результате обреза крайних фигур действие выходит за пределы картинного поля. Из-за этого, несмотря на то, что в картине изображено не так уж много персонажей, создается впечатление участия в событии огромных масс людей.

Использование низкого горизонта с резко уменьшенной перспективой рабочей окраины придало красноармейцам монументальность. Ритм картины созвучен рифме Маяковского.

Интересна для изучения композиционного творчества Дейнеки также картина «Оборона Севастополя». В ней применена фрагментарная композиция, которая как бы вовлекает зрителя в происходящее, делает его участником боя. В композиции используется масштабное соотношение ее элементов. Фигуры наших моряков соотнесены с низким горизонтом, что подчеркивает их испо-

линскую мощь. Фашисты же сопоставлены с большой стеной разрушенного здания, что сообщает им известную приземленность. Выход за пределы картинного поля заставляет воспринимать эпизод боя как событие вселенского значения. Белый цвет одежд наших ассоциативно убеждает зрителя в неизбежной победе добра, света над зелено-грязным противником.

Творческий процесс создания композиции в сознании художника был достаточно длительным. Композиционный поиск осуществлялся методом на исчерпание воображения, то есть выполнял максимальное количество вариантов решения темы. Предпочитал работать по памяти, воображению, что называется «от себя», когда забываются мелочи и komponуется главное. По этой причине он старался не брать в командировки фотоаппарат. Наиболее удачный форэскиз подкреплял натурой, собирал подготовительный материал, изучал тему изобразительными действиями. Долго приглядывался, проверял, но работу обычно делал сразу, «с удара». Так, «Оборону Петрограда» написал в течение двух недель.

Композиционный почерк А.А. Дейнеки оказал влияние на многих советских художников. Анализ композиций художника в учебном процессе помогает формировать композиционное мышление обучающихся.

Список литературы:

1. Парсаданов Н.К. К проблеме времени в искусстве. Из истории и теории изобразительного искусства. – Искусство. – 1974. – №6. – С. 37-44.
2. Фаворский В.А. О композиции. – Творчество. – 1967. – №1. – С. 18-20.

УДК. 7 (071.1)

ЗОЛОТЫХ МИХАИЛ СЕРГЕЕВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент,

член Союза художников РФ,

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,

305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

E-mail: givopiskgu@mail.ru

ЗУБОВА ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА,

Аспирант, ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,

305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

E-mail: givopiskgu@mail.ru

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ

В статье говорится о творчестве Александра Дейнеки, где одно из важнейших мест отводилось изображению женщин. Художник создает прекрасные образы: женщины-матери, юной девушки, спортсменки, работницы, колхозницы, работниц интеллектуального труда, несущих в себе заряд оптимизма и веру в светлое будущее.

Ключевые слова: красота, творчество, искусство, вера, мечта, труд, спорт, радость, физкультура, человечности, благородство, идеалы, страна, производство.

Александр Александрович Дейнека – один из выдающихся и наиболее интересных художников советского периода нашей страны. Все его творчество проникнуто верой в социалистический идеал, мечтой о будущем, в котором восторжествует подлинная человечность, радость свободного творческого труда. Герои картин Дейнеки – это энергичные, физически здоровые и сильные духом люди, несущие в себе заряд оптимизма и веры в светлое грядущее, олицетворяющие счастливую жизнь и радостный труд в стране Советов. На протяжении всей творческой деятельности художника прослеживается его гражданское отношение к назревшим социальным проблемам, глубокая причастность к делам и задачам народа, уважительное внимание к человеку, к истории родной страны и ее гуманистическим традициям. По убеждению Дейнеки, искусство должно нести людям радость, аккумулировать в правдивой, образной форме поэзию, красоту, человечность, благородную силу высоких стремлений, осознанных деяний и жертв во имя всеобщего блага.

В историю советского изобразительного искусства Александр Александрович Дейнека вошел как автор многих живописных и графических произведений, фресок, росписей, мозаик, скульптур. Наследие мастера поражает объемом и необычайным разнообразием состава. Его творения отличаются глубокой идеей и высоким профессиональным мастерством.

Анализируя рисунки, картины, скульптуры, монументальное искусство Дейнеки, нельзя не заметить его восхищение, и даже преклонение перед красотой человека. Художник был страстным поклонником людей не только духовно, нравственно, но и физически сильных. Его персонажи – рослые юноши и девушки, пышущие здоровьем, атлетически сложенные, напоминающие героев античного мира. Они вполне отражали идеалы социалистического реализма – высокого морального духа соревнований, трудовых и спортивных побед.

Особое место в творчестве А. Дейнеки занимают женские образы. Изображения женщин мы встречаем в подавляющем большинстве произведений мастера.

Уже во время учебы во ВХУТЕМАСе Дейнека, осваивая технику работы различными материалами, в том числе и технику гравюры под руководством В.А. Фаворского, чаще всего изображал женские фигуры. Такие работы как: «Две натурщицы», «Две женские фигуры», «Три женские фигуры», «Портрет девушки» и многие другие рисунки, гравюры, этюды, красноречиво свидетельствуют об этом.

С 1923 года, еще не окончив ВХУТЕМАС, Дейнека, начинает сотрудничать в агитационных журналах «Безбожник», «У станка». Позднее он иллюстрирует другие периодические издания: «Прожектор», «Красную ниву» и др. Работа в журналах была связана с поездками на заводы в Донбасс, Севастополь, в совхозы. Эти поездки давали ему возможность лучше понять и глубже почувствовать все то, что происходило в стране, собрать богатейший конкретный материал для работы над иллюстрациями.

Специфика журнальной иллюстрации, обращенной к широкому кругу читателей, требовала ясных, доходчивых решений с четкой классово-оценочной

изображаемого. Печатались рисунки на атеистическую тему, а также, направленные против мещанства, нэпманов, бюрократизма. Основной акцент в рисунках ставился на пластике фигур, компенсирующей отсутствие деталей и подробностей. И хотя изображения были почти силуэтны, в них просматривался и объем, и материальность, и масса, настолько выразительны были эти энергичные, напряженные очертания.

Особенно выразительны были изображения женских фигур в иллюстрациях. Наглядным примером являются такие работы как: «Наша взяла – поднимаем производство», «Смена», «В Донбассе», «Работница на лыжах», «На теплые воды», «Работница у ткацкого станка», «Современные женщины», «Тоска по изящной жизни», «Со смены», «На производстве», «Женское собрание», «В складочках», «Работница», «Тройка», «Рыбачки», «Социалистическое соревнование», «Спорт» (У финиша) и др.

Многие из рисунков к журналам послужили основой для будущих картин. Именно в журналах во многом сформировался дейнековский стиль. Многие графические приемы перешли потом в живопись художника.

Дейнека смело экспериментировал с размещением своих героев на поверхности холста, изображал их в различных ракурсах, передавал динамику поз. При этом старался довести форму до такого обобщения, чтобы она говорила сама за себя, без поясняющих деталей.

Ранние произведения художника были графичны, и их цветовая палитра скудна. Наблюдалась некоторая уплощенность, хорошо читались силуэты людей. На картинах «Текстильщицы», «На стройке новых цехов» изображены реальные факты повседневной жизни страны, которые автор возводил до уровня художественного документа монументальной силы и всеобщего значения. В первой картине показана красота слаженных движений молодых работниц, своим обликом гармонирующих с окружающей материальной средой, в другой – радость созидания, овеянная светлой мечтой, романтическим предчувствием будущего. Здесь «автор любит стальной кружевом будущих сооружений, находит в упругих формах инженерных конструкций созвучие силуэтам двух женских фигур. Легкие, свободные, облегающие одеяния выразительно оттеняют пластику тела, подчеркивают символический характер сцены. Мощное движение откатчицы на первом плане как бы концентрирует усилия многих людей, воплощает трудовой натиск масс. Фигура другой работницы – более тонкая и женственная – олицетворяет черты человека грядущей эпохи» [З. С.69].

На картине «Оборона Петрограда» - одного из лучших произведений первого этапа развития социалистического реализма в живописи, отражены суровые годы гражданской войны и показано мужество людей – защитников идей революции. В вере в свою правоту людей, в их мужественном спокойствии заключается глубокий пафос картины. Простота построения и лаконичность форм в картине вытекает здесь из идеи произведения, понимания его темы.

«Красногвардейцы-рабочие – мужчины и женщины – с винтовками на плечах, буднично одетые в свою рабочую одежду, идут на фронт. Шагают они

уверенно и твердо в дисциплинированном строю. На их лицах – какая-то особая сосредоточенность, спокойная решимость» [2. С. 18].

Этим произведением завершается первый этап творчества Александра Дейнеки, где борьба и труд были основной темой. Труд и отдых – активный отдых физически здорового человека – основные темы следующего этапа.

В тридцатые годы художественный язык Дейнеки становится мягче, живописнее, прежняя темная и скудная цветовая палитра меняется на более светлую, разнообразную, лирические интонации и тонкие цветовые оттенки все чаще появляются в его произведениях, краски приобретают яркую выразительность. Все чаще художник пишет картины, открывающие красоты родной земли и облика советских людей.

Новую тенденцию в творчестве Дейнеки отражает картина «На балконе», запечатлевшая прекрасный миг бытия. На картине изображена молодая девушка. Ее нагое тело окружено воздухом и светом. В выявлении формы здесь важное значение придается цвету, обусловленному световоздушной средой, в отличие от прежнего, где в показе духовной и физической красоты человека предпочтение отдавалось орнаментальному силуэту.

Наиболее значительным, наиболее глубоким по содержанию произведением Александра Дейнеки этого периода является его картина «мать». Год создания этого произведения – 1932 – можно считать вехой в творчестве мастера, новым этапом в развитии его искусства. Дейнековскому образу матери с ребенком на руках предстоит стать классическим. Оно, бесспорно, принадлежит к числу вершин советского искусства. В картине много света и тональных переходов цвета. Художник создал подлинно современный образ физически крепкой и нежной матери – настоящей советской Мадонны, любящей своего ребенка и способной защитить его. Он проникновенно решил вечную, глубоко человеческую тему материнской любви. Эта картина, несомненно, является одной из самых монументальных вещей Александра Дейнеки, как по масштабу замысла, так и по форме, доведенной до совершенства.

Выделяются своей новизной и поэтической прелестью такие картины как «Полдень» и «Купающиеся девушки». Они представляют лирическую линию в творчестве Дейнеки.

В картине «Полдень» автор видит мотив в тонком живописном преломлении, в тесном единстве с сельской природой. Прекрасные силуэты выбегающих из воды обнаженных купальщиц даны против света, они окружены воздухом и не вырываются резко из нежных градаций цвета, которым передана мерцающая поверхность реки. В идейном замысле и композиционной структуре картина «Купающиеся девушки» присутствует эпическая значимость. Обнаженные фигуры молодых крестьянок выдержаны в монументальных пропорциях.

Дейнека часто подчеркивал, что добивается от своего искусства таких форм, которые позволяли бы от станковой картины переходить к фреске, от рисунка – к мозаике.

Обращение к новым для него, проникнутым лиризмом, сюжетам можно

объяснить мечтой – воплотить в живописи образ человека будущего, ориентируясь при этом на эталон античной красоты. Обнаженные на картинах художника – это почти всегда крепкие, здоровые юноши и девушки, похожие на античных богов или олимпийских героев.

Массовой физкультурное движение, охватившее молодежь тридцатых годов, дало Александру Дейнеке повод для новаторского решения темы, не вызывающей такого интереса художников со времени античной цивилизации. В представлении художника спорт неотделим от воспитания полноценного гражданина, сильного духом и телом, готового к труду и защите Отечества.

В процессе работы над спортивной тематикой Дейнека все чаще обращается к изображению обнаженной натуры. На его полотнах нагота предстает внутренне значительной и обобщенной, исполненной строгой античной простоты. Так, в картине «Игра в мяч» обнаженные женские фигуры напоминают изваяния земных богинь с чертами лиц современной художнику молодежи. Чувственные и прекрасные в своей античной наготе девушки-спортсменки радуют глаз зрителя.

В тридцатые годы были созданы такие произведения на спортивную тему как: «Кросс», «Физкультурница», «Теннис», «Лыжники», «Бег», «Севастополь. Водная станция «Динамо», «Бегунья» и др., где главными действующими лицами являются стройные, спортивные девушки.

Необычна по композиции и цветовому решению картина «Колхозница на велосипеде». На переднем плане холста изображена девушка в красном платье, едущая на велосипеде. Интенсивный цвет ее платья буквально пылает на фоне возделанных полей, лугов и леса.

Известно, что Дейнека не считал себя портретистом, однако, им написано немало портретов, особенно женщин. Портреты Александра Дейнеки отличаются простотой и ясным композиционным построением. Как правило, портретируемые позируют в привычной для них обстановке, в повседневной одежде и непринужденной позе. Фоном обычно является стена неяркого цвета. Колорит портретов не отличается сложностью. Несмотря на эту кажущуюся простоту, Дейнека умеет создать живые человеческие образы, полные психологической сложности и обостренной выразительности. Такие произведения как: «Женщина в красном», «Портрет Н. Ширвинской», «Портрет Мирель Шагинян», «Портрет девушки с книгой», «Портрет студентки», «Портрет американки», «Юноша-негр» красноречиво говорят об этом. Особой выразительностью по психологической характеристике отличается погрудный портрет «Портрет С.И.Л. в соломенной шляпе». Облик женщины отражает напряжение сложной душевной борьбы человека, готовящегося принять какое-то важное решение. Поворот головы и сосредоточенный взгляд говорят о волевом и решительном характере портретируемой. Эту женщину художник изображал несколько раз, есть ее скульптурный портрет, выполненный в тонированном цементе, есть живописное изображение в полный рост.

Очень интересным является и образ созданный Дейнекой в картине «Парижанка». Этот портрет прост по композиции, но очень гармоничен по цвето-

вому строю, созвучному с нежным, трепетным, душевным лицом модели с ее женственностью и обаянием.

В 30-е годы Александр Дейнека, кроме работы над станковыми произведениями, осуществляет свои замыслы в области монументальных форм искусства – стенной росписи, мозаичных работ, панно, декоративной и фигурной скульптуры. К лучшим произведениям этого периода можно отнести не доведенное до конца панно «Первая пятилетка», на котором изображены советские люди разных национальностей, одержавшие победу в борьбе за построение социализма в нашей стране. Прекрасные образы людей, идущих вместе, переданы с индивидуальной характеристикой каждого.

Удивительные образы созданы в мозаичном панно станции «Маяковская», в том числе и женские, в таких панно как: «Жатка», «Прыжок с трамплина», «Прыжок в воду» и др. Эти панно образуют единый комплекс проникнутости радостным патетическим настроением и верой в светлые идеалы эпохи.

Начавшаяся война нарушила все планы Александра Дейнеки. Она заставила отложить в сторону замыслы и проекты мирной поры и переключиться на военные темы. Враждебная человеческой природе действительность требовала сурового, мужественного искусства.

На тему Великой Отечественной войны художник создал много произведений. Есть картины, изображающие следы войны, вызывающие чувство гнева и протеста, такие как: «Тревожные ночи», «На окраинах Москвы», «Станция после бомбежки» и др., и есть произведения, в которых темой являются активные действия людей в смертельной схватке, защищающих Родину, такие как: «Оборона Севастополя», «Парашютный десант на Днепре», «Белорусский вокзал. Танки идут на фронт», «Солдат в плащпалатке» и др.

В картинах «Эвакуация колхозного стада», «Колхозницы роют рвы на подступах к Москве», «В оккупации», «Прифронтовой завод. Ремонт танков», «Под Курском. Река Тускарь» и др. главными героями являются женщины. Наиболее выразительной из этих произведений является картина «В оккупации», на которой изображены мирные жители, попавшие в фашистскую неволю и испытывавшие физические и нравственные страдания. Здесь женщины, старики и дети. В облике матери с ребенком, в ее выражении глаз – тревога за сына и надежда на избавление. На грани отчаяния, измученная лишениями, пожилая крестьянка, молодая девушка, ощутившая горечь своего положения. Особенно ярок образ старой женщины, воплощающий в себе лучшие черты русского характера: доброты, отзывчивости, умения с достоинством переносить личные беды и сострадать несчастьям других людей. Выразительны и образы остальных персонажей полотна, не сломленных страшными обстоятельствами и не теряющие веру в победу над врагом.

Народ верил в победу с самого начала войны. Эта вера помогала людям переносить все тяготы и лишения военных лет. Этот жизнеутверждающий оптимизм советских людей нашел свое отражение в искусстве военного времени. В 1944г., когда война еще не закончилась, но победа уже была близка, Александр Дейнека пишет свою знаменитую, удивительной красоты картину «Раз-

долье», наполненную светом и радостью. На ней изображены молодые девушки, бегущие вдоль реки вверх по крутому склону. Их красота, хорошо сложенные фигуры, пластика тел вызывают восхищение у зрителя. Благодаря удачно найденной композиции и хорошо подобранному колористическому строю, это произведение вызывает ощущение праздника, светлого, жизнеутверждающего оптимизма.

За два послевоенные десятилетия создал множество шедевров в живописи, графике, скульптуре и монументальном искусстве. В большинстве этих произведений главными действующими лицами являются женщины. В отличие от ранних романтических преображений образов, действующие лица картин послевоенного периода проникнуты более лирическим настроением. Энтузиазм героев ранних произведений Дейнеки устремлен в завтрашний день, герои картин послевоенных лет решают задачи текущего момента, хотя также возвышенны их стремления. Как и в ранних картинах, главным героем произведений является гармонично развитый человек. В его духовном и физическом облике заложены эстетические и нравственные начала. Такие картины как «Донбасс», «На просторах подмосковных строек», «Эстафеты по кольцу Б», «На открытии колхозной электростанции», «Купальщицы», «В Севастополе», «У моря», «Доярка», «Снегурочка», «Баскетбол», «Выходной день» рассказывают нам о физической и духовной красоте советских женщин. Так, например, в картине «У моря» мы восхищаемся радостным трудом сильных, красивых, великолепно сложенных людей, окруженных прекрасной природой. Статные девушки-рыбачки полны достоинства и благородства. Живописные качества этого произведения, его тонкий колорит и совершенная пластика форм делают эту картину одной из лучших в творчестве Дейнеки.

В послевоенный период у Александра Дейнеки усилился интерес к скульптуре. В основном он работает над спортивной тематикой. Как и в живописи, он часто изображает женщин. Такие скульптуры как «Стометровка», «У воды», «Толкание ядра», «Девушка у моря», и др. говорят о высоких художественных достоинствах работ и профессионализме автора. Нужно заметить, что Александр Дейнека постоянно, в течение всего творчества занимается рисунком. В послевоенный период он создал обширную серию натурщиц. Одни рисунки оказались в музейных собраниях, другие, в техническом отношении менее законченные, остались в творческой лаборатории художника.

В монументальных произведениях этого периода Александр Дейнека создал немало выразительных, прекрасных женских образов. Например, расписывая плафон фойе Челябинского театра оперы и балета им. М.И. Глинки, он изобразил грациозных девушек в народных костюмах. В это же время художник в технике флорентийской мозаики создает великолепное произведение «Утро» с изображением юной девушки, делающей утреннюю зарядку. Из этого же материала выполнена мозаика «Лыжники» с изображением двух юных девушек и юноши, скользящих на лыжах. Интересны эскизы к циклу мозаик «Люди страны Советов», «Покорители космоса», Мирные стройки, «Юность» с изображением молодой спортсменки, летящей через планку. Вызывает интерес

мозаичное полотно «Доярка». Облик молодой женщины исполнен внутреннего достоинства и спокойной уверенности.

Александр Александрович Дейнека в своем творчестве создал целую галерею незабываемых, прекрасных женских образов, сильных и благородных, нежных и обаятельных, целеустремленных и мечтательных. «Дейнековский герой – человек долга, активного действия, настоящего дела, человек, знающий цель и средства ее достижения, сохраняющий выдержку и достоинство в самых трудных обстоятельствах. Все в нем – движения, жесты. Эмоции – возведено в высокую степень обобщения. Это результат многих наблюдений художника, преобразованных в собирательный образ». [1. С.6] Его полотна всегда будут трогать зрителей самых разных времен.

Список литературы:

1. Александр Дейнека: Живопись: Живопись. Графика. Скульптура. Мозаика. – Л.: Аврора. – 1982 – 312с.: илл.
2. Маца И.П. А. Дейнека. – М.: Советский художник. – 1959 – 76с. илл.
3. Сысоев В.П. Александр Дейнека. – в 2-х т. – М.: Изобразительное искусство. – 1989. – Т.1: Монография. – 328с.: илл.

УДК 378.1

КАЗАЧЕНКОВА ДАРЬЯ АЛЕКСЕЕВНА,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: dkazachenkova@mail.ru

ЕРОХИНА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА
старший преподаватель, Член Союза дизайнеров РФ.
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: dkazachenkova@mail.ru

ВЛИЯНИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА А.А.ДЕЙНЕКИ НА РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ НАВЫКОВ СОВРЕМЕННОГО СТУДЕНТА ДИЗАЙНЕРА

В статье рассматривается влияние декоративно-прикладного творчества, как способ развития студента профессиональных навыков современного студента-дизайнера, описывается вопрос о преемственности поколений в образовании, на примере творчества Александра Александровича Дейнеки, поднимаются исторические проблемы, способствующие поиску нововведений в искусстве советского времени.

Ключевые слова: декоративно-прикладное творчество, А.А.Дейнека, профессиональные навыки, современный студент-дизайнер, творческое наследие, образование

Декоративно прикладное творчество является важнейшим средством для формирования всесторонне развитого, духовно богатого специалиста в творческой деятельности. Творческие способности – это индивидуальные особенности качества человека, которые определяют успешность выполнения им творческой деятельности различного рода. Современная педагогика уже не сомневается в возможностях обучить студента-дизайнера творчеству с нуля. Требуется только найти оптимальные условия для такого обучения. Термин декоративно-прикладное искусство произошёл от лат. *decoro* – украшать. Данный вид искусства, кроме художественного смысла, непосредственно связан с бытом и окружающим миром людей, поскольку то, что имеет какое-либо отношение к бытовому, утилитарному предмету со временем стало называться прикладным. Всем нам известно, насколько разнообразен быт человека. Сюда входят домашние, рабочие, общественные и культурные занятия, поэтому не вызывает удивления и огромное разнообразие бытовых предметов, входящих в сферу декоративно-прикладного искусства. Данный вид искусства предполагает изучение разных художественных стилей, это сильный толчок для развития личного творческого пути современного студента-дизайнера и его способностей. Все эти навыки приобретаются посредством создания, восприятия, и интерпретации произведений искусства. Студент становится не только технически хорошим специалистом, но и учится ценить прекрасное и обогащается духовно.

Важно знать, что декоративно-прикладное искусство предполагает создание автором в своем произведении выразительного образа и проведение глубокого анализа. Так студент-дизайнер имеет возможность учиться у художников создавать образы и в своих работах. В данной статье проанализируем влияние декоративно прикладного творчества советского живописца, монументалиста и графика Александра Александровича Дейнеки на развитие профессиональных навыков современного студента-дизайнера. Художник внес существенный вклад в развитие искусства советской эпохи [1; 8; 6]. В его творчестве наиболее выражено отразились черты искусства социалистического реализма. Так же он развивался не только искусством но и литературно-критической деятельностью, которая включала в себя множество статей, научных докладов и книги: учебник по рисунку «Учитесь рисовать» (1961), где наиболее полно изложены теоретические взгляды на композицию - проблему, волновавшую художника на протяжении всей жизни, и автобиографический очерк «Из моей рабочей практики» (1961). Так вышло, что художник творил в период истории, которая ознаменовалась бурными событиями. Характерным стал широкий общественный подъем обострившееся чувство национального самосознания, общий гражданский пафос. Все сложившиеся события требовали нововведений от искусства в целом, необходим был поиск новых средств художественного воплощения [8; 2; 7]. Это не обошло стороной творчество Александра Александровича, основное внимание сконцентрировано на роли и месте композиционных задач в графических, живописных и монументально-декоративных работах художника. Он смог осознать, что такое композиция, мастерски ею владел и создал свой неповторимый композиционный почерк. Данная предрасположенность позво-

лила ему с успехом освоить особенности ритма, равновесия, динамики, единства и других законов, и правил композиции в разных видах и жанрах изобразительного искусства, особенно это проявилось в декоративно-монументальных работах автора [5; 4; 1; 8]. Рискованный ракурс, необычная перспектива, фрагментарная композиция, открытая композиционная структура, масштабное сопоставление, низкий горизонт и другие композиционные приемы были применены во многих творческих проектах А. Дейнеки, выполненных из мозаики, например: «Голова парашютиста» 1957 г. Или мозаичные панно на станции метро «Маяковская», Москва.

Все труды декоративно-прикладного творчества художника не могли не отразиться на обучении современного студента-дизайнера. Именно благодаря Александру Александровичу каждый студент обучается основам композиции на протяжении всех курсов. Так же современный студент-дизайнер, опираясь на творчество А.А. Дейнеки, имеет возможность экспериментировать с основами композиции, менять наклон, центр. Не стоит забывать и про большое литературное педагогическое наследие, в котором автор описывал все своим мысли и переживания по поводу проблем возникающих в взаимоотношении людей и искусства. Так же художник считал, что искусству должны учить, как учат писателей, музыкантов, поэтому изложил в своих книгах, статьях всю последовательность работы художника, начиная с первого мазка [1; 8;]. Совокупность всего наследия и его изучения в современности дает хорошую базу для начала творчества любого студента-дизайнера, создает порядок самого обучения и становится частью обязательной программы.

Список литературы:

1. Дейнека А.А. Учись рисовать // Архитектура С. – 2005. – С. 8–11.
2. Гройс Б. Александр Дейнека / Alexander Deyneka // Ad Marginem, Ад Маргинем– 2014. – С. 38-43.
3. Дейнека А.А Великие художники / Директ-Медиа. – 2011. –№89 – С. 10-15.
4. Дейнека А.А. Живопись (подарочное издание) // Интерроса. –2010.– С. 30-33.
5. Дейнека А.А. Графика (подарочное издание) // Интерроса. – 2009. – С. 24-27.
6. Сысоев В.П Александр Дейнека/Арт-Родник // Малая серия искусств. – Т.2. – 2010. – С. 57-60.
7. Малова Т.В. Объединение трех // Русское искусство. XX век: Исследования и публикации. – М.: Наука – 2008. – С.284
8. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики/Изд. Академии художеств СССР. – М.1961. – С.79.

КЛЕЙМЁНОВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА,
старший преподаватель,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: ptichya_noga@mail.ru

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНЕРА ИНТЕРЬЕРА

В статье рассматривается творческое наследие Александра Александровича Дейнеки, оказавшее влияние на развитие одной из актуальных профессии современности – дизайнера, в том числе по направлению подготовки «дизайнер интерьера».

Ключевые слова: монументальное искусство А.А. Дейнеки, рисунок, композиция, дизайнер интерьера.

Существует множество определений монументального искусства. Определим наиболее точные и значимые из них, раскрывающие его сущность и определяющие процесс обучения дизайнера интерьера. Новый энциклопедический словарь даёт определение понятию монументального искусства как «Род изобразительных искусств, произведения которого, создающиеся, как правило, для конкретной архитектурной среды, отличаются значительностью идейного содержания, обобщённостью его форм, крупным масштабом» [2]. Большая Советская Энциклопедия определяет понятие монументального искусства как род пластических искусств, которые создаются для конкретной архитектурной среды и соответствующих ей своими идейными качествами, а также зрительно-архитектоническим и цветовым настроением. Но зачастую произведения монументального искусства имеют относительно самостоятельное значение и являются важной доминантой в ансамбле [1]. Популярная художественная энциклопедия определяет понятие монументального искусства как «род искусств пластических, включает произведения, создаваемые для архитектурной (реже природной) среды, во взаимодействии с которой они приобретают окончательную идейно-образную завершенность» [3]. Александр Александрович Дейнека, советский монументалист, так говорит о монументальности: «Монументальность вытекает из понятия величия, народности, простоты, ясности образной формы, отражающей этапы больших человеческих деяний» [8]. Произведения монументального искусства создаются мастерами различных творческих профессий в различных формах и техниках. Однако формат произведений не является единственным определяющим фактором воздействия монументального искусства на зрителя. Произведения искусства, наделённые чертами монументальности, отличаются идейным, общественно-значимым или политическим содержанием, воплощённым в масштабной, выразительной, величавой форме. Не принято отождествлять понятия монументальности с самими произведениями монументального искусства, поскольку не все композиции и сооружения значи-

мых размеров несут в себе заряд истинного монументализма. Дейнека поясняет, что огромные размеры не являются единственным признаком монументальных произведений. Его приверженность к большому стилю будет исходить из понятия «ансамблевой целостности и смысловой значимости» [8].

В истории искусств достаточно примеров, когда мастерство автора произведения позволяет только за счет композиционных особенностей, созвучия мыслей, идей, форм в далеко не самой крупной создаваемой работе достигать ярких эффектов, драматизма и величайшей силы воздействия на зрителя. Поэтому к монументальному искусству принято относить помимо памятников и мемориальных скульптурных композиций, городской и парковой скульптуры и фонтанов, произведений архитектуры (по мнению некоторых исследователей) живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, все виды росписей по штукатурке, в т.ч. фрески, а также произведения, выполненные в различных техниках, в том числе и многих новых технологических материалах, техниках и формах. Не следует отождествлять понятие монументальности с монументальным искусством, так как при утрате значимых общественных идей, позитивных и социальных ценностей, общественного идеала, монументальность часто заменяется ложной помпезностью. Поэтому ряд монументальных произведений, не несущих идеологической нагрузки, лишь декоративно организуют поверхность фасадов, перекрытий, стен, и так далее. В этом случае монументальное искусство созвучно монументально-декоративному искусству, хотя резкой грани между этими разновидностями не существует [3].

Известно, что, зародившись в первобытном обществе, монументальное искусство на протяжении всей истории человеческого развития отражало мировоззрение общества об окружающем мире и его развитии, религии, личности властителя и его могуществе, а позднее и представления о силе разума человека над силами природы. Зарождающееся национальное самосознание, патриотический пафос и гуманизм, социальные и национально-освободительные движения, борьба с фашизмом и империализмом придали не малую страстность и убедительность монументальному искусству двадцатого века. Строящееся социалистическое общество в советской России расширило сферу действия монументального искусства до масштабов целых городов и крупных общественных и промышленных комплексов. Ещё в 1918 году начал осуществляться ленинский план монументальной пропаганды. Всем знакомы монументальные скульптурные работы В.И. Мухиной, Н.А. Андреева, И.Д. Шадра, монументальная живопись Е.Е. Лансере, П.Д. Корина, А.А. Дейнеки и др. [1]. Александру Александровичу Дейнеке пришлось творить в трудную, противоречивую историческую эпоху, и само его творчество тоже является эпохой в истории отечественной культуры, а его дарование универсальным. Поскольку для молодого советского искусства первых трёх десятилетий XX в. было характерно взаимовлияние разных видов искусства, Дейнека, помимо графики и живописи, занимался ещё и мозаичными панно, витражами, плафонной живописью, скульптурой [10]. Его творческий диапазон художника очень широк: от лирических пейзажей и натюрмортов до монументальных работ «большого стиля» в

искусстве. Центральным образом в искусстве Дейнеки всегда был человек динамичный и экспрессивный, жизнерадостный строитель социализма, являющийся цельной, гармоничной личностью [16]. В.И. Жилин, профессор кафедры живописи КГУ, так охарактеризовал творчество А.А. Дейнеки: «...в рисунке ему, мне кажется, нет равных, и не только в нашей стране. Особенно в рисунке движущей фигуры в различных, самых сложных ракурсах...Дейнека создал свой стиль рисунка – стиль, обладающий динамической напряжённостью, простотой музыкального ритма» [11]. Дейнека занялся монументализмом с середины 30-х гг., и это наложило отпечаток на его станковые работы – он мысленно сопоставлял поверхности своих холстов и поверхности стен, где холсты будут находиться.

Одним из первых, Дейнека стал возрождать забытое искусство: фреску (живопись клеевыми красками по сырой штукатурке) и мозаику (настенную живопись цветной смальтой) [16].

Более сорока лет Дейнека занимался преподаванием: в Москве во ВХУТЕИНе (1928-1930), в Московском полиграфическом институте (1928-1934), в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова (1934-1946, 1957-1963), в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1945-1953, до 1948 г. ректор), в Московском архитектурном институте (1953-1957).

В марте 1945 года Дейнека был назначен руководителем Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Осуществилась его давнишняя мечта об организации учебного заведения, где готовились бы мастера широкого профиля, умеющие работать в различных техниках и материалах, владеющие навыками работы с витражами, мозаикой, фресковой живописью, технологией оформления промышленных товаров, массовых изделий быта и так далее.

Отложив свои личные творческие планы, Дейнека занялся составлением программ по главным дисциплинам в вузе композиции и рисунку. Во вступительной записке к программе по рисунку Дейнека чётко определил установки, в соответствии с которыми должно было вестись преподавание данной дисциплины на всех факультетах. В программе по композиции для монументального факультета он сформулировал цели, стоявшие перед институтом: «Курс монументальной композиции подготавливает художников, способных осуществить образные решения в любой технике и создавать вместе с архитекторами декоративные ансамбли...Курс должен ознакомить студентов с монументальной живописью как частью архитектурного комплекса, дать понимание связи с типами архитектуры...внедрить понятие о монументальной живописи, как о монументальной пропаганде» [13].

В очерке «О рисунке в монументальной мастерской» мастер пишет: «На монументальном отделении особо остро стоит вопрос о рисунке. С этого надо начинать: вопрос света, вопрос тона. Мне представляется, что именно тоновый рисунок с учетом света, с учетом объема является для студента первой реальной исправной точкой для решения целого ряда задач, которые потом перед

ним встанут. Этим очень серьёзно и очень внимательно следует заниматься...» [5]. Он стремился применять систему обучения, которая ликвидировала бы разобщённость отдельных дисциплин и учила комплексно решать стоящие перед художником творческие задачи с учетом всех элементов картины или настенной росписи. Дейнека считал, что обучающийся должен ясно представлять конечную цель работы над конкретной темой. «Метод «объективного преподавания рисунка и живописи» родит пассивно-объективистское отношение к действительности. Композиция заставляет изменить отношение к рисунку, живописному этюду, обязывая мастера уметь решать не только вопросы масштабов, объемов, детализировки, но и реально познавать человека не только в его анатомической структуре, но и социальном и психологическом плане». Нельзя повторять одни и те же задания на протяжении многих лет, считал Дейнека. Перед студентом должна стоять увлекательная задача, более сложная, чем вчерашняя постановка, чтобы постепенно происходило поднятие ещё на одну ступень мастерства, открывающее путь к творческой самостоятельности. Он был уверен, что только то, что увидено и пережито самим молодым художником, может стать фундаментом его мастерства. Дейнека призывал к постоянному новаторству в области художественной формы. По-прежнему актуальными остаются суждения Мастера о соотношении формы и поэтики творчества с современностью, насущными запросами общества, об истинной сущности новаторства и преемственности традиции» [13].

Известно, что педагогический процесс является творческой деятельностью. Работая с живыми людьми, педагог не может следовать шаблону. Поэтому у А.А. Дейнеки также выработалась своя педагогическая система, свои методические рекомендации. Опираясь на особенности его композиционной системы, можно и сегодня совершенствовать процесс обучения студентов композиции. Наиболее полно теоретические взгляды на неё изложены в работе «Учитесь рисовать», являющейся руководством по рисунку, составленным с участием преподавателей кафедры рисунка Московского архитектурного института (1961) и автобиографическом очерке «Из моей рабочей практики» [9, 4]. При построении изображения на плоскости он разработал ниже перечисленные правила композиции: правила симметрии, равновесия, статики и динамики в пластическом решении композиции, перспективы, ритма, масштаб, стилевое единство, золотое сечение, вертикали и горизонтالي как постоянные оси по отношению ко всем другим направлениям [9, 6]. По мнению Дейнеки, на основе вышеперечисленных композиционных задач могут строиться произведения и в живописи, и в рисунке, и в архитектуре, и в скульптуре. Должны меняться только средства изображения. Художник подчёркивает, что в различных видах изобразительного искусства эти правила будут вести себя по-разному в различных ракурсных положениях на изогнутой поверхности, в построении композиции на плафоне, фризовом декоре, скульптурах позднего барокко, античной керамике. «В зависимости от характера рисунка, его целевого назначения используются те или иные средства выражения и правила композиции» [6]. Однако, считает Панова Н.Г., творчество Дейнеки 20-30-х гг. вступило в противоречие с выше

названными правилами композиции, так как его работы построены не по классическим законам композиции, изображаемые объекты часто имеют диспропорции [10].

Особое внимание Дейнека уделяет правилам перспективы, которые довольно обширны, и каждый художник может применять их по собственному усмотрению. Любая работа, по мнению художника, обязана так быть композиционно построена, что она:

- должна быть максимально целостной и выразительной, каждая деталь должна быть на своём месте и «работать» на целостное восприятие произведения;

- композиция работ должна быть естественной и органичной, не навязывать зрителю идею работы, а незаметно подводить к ней, чтобы он сам её пережил;

- каждая эпоха характеризуется своими композиционными приёмами и принципами [10].

Дейнека показал себя опытным и талантливым педагогом, воспитывая мастеров, которые в последствии успешно работали в различных областях изобразительного искусства. Но больше всего сил он отдал подготовке художников монументального профиля. Вспоминая об учителе, бывшие студенты говорили о живой, творческой атмосфере в его мастерской, о серьёзной работе над композицией и формой каждого тематического задания.

Разумеется, Дейнека учил тому, что сам хорошо знал и умел: показывал студентам целесообразное применение различных материалов и техники, учил, как написать фреску, как делать мозаику и многое другое. Освоив различные творческие специальности, Дейнека, работая с учётом взаимовлияния различных видов искусств, этому же учил и студентов. Тогда же Мастер разработал практические руководства для студентов по мозаике, витражу, гальванопластике [13].

В новом институте были оборудованы мастерские по металлу, где изучалиськовка, литьё, гальванопластика, а также мастерские по дереву, фарфору, стеклу. В соответствии с разработанными программами будущие монументалисты освоили способы изображения на ровных, вогнутых и выпуклых поверхностях, в пространстве с естественным и искусственным освещением, в единстве с природной и искусственной средой, осмысленно и целенаправленно используя различные техники и материалы.

А.А. Дейнека, по мнению Пановой Н.Г., по своему характеру является монументалистом, поэтому ему присуще изображение жизни крупным планом, с широким композиционным размахом. Его монументально-декоративной живописи присущи: пластическое и цветовое обобщение формы, точный расчёт на восприятие в архитектурном пространстве, «взаимосвязь декоративных элементов изображения, организующих плоскость стены и связывающих нарисованное на ней с реальной архитектурной средой; соединение двух принципов декоративно-пластического и объёмно-пространственного» [10].

Источником творческого полёта мысли Мастера всегда была обычная жизнь советских людей. Внимательный взгляд художника замечал очень многое в быту: так, он выявил диссонанс между строительством новых городов, сёл, машин, новых общественных зданий, квартир и устаревшим их наполнением. Руки художника, отмечал он, должны коснуться сотен новых вещей, которые должны стать целесообразными и удобными. «Вот это стремление к максимуму удобств в общественной жизни, в личном быту заставило нас пересмотреть характер квартиры, цеха, бытовых вещей и по-своему определить понятие красивого в мебели, в книге, в одежде...». Он говорил о том, что дома и города нуждаются во множестве прикладных вещей, без которых архитектура будет необжитой и пустой. Пора уйти от скучных стандартов в жилых помещениях, необходимо использовать новые отделочные материалы, активнее использовать на них фактуру и цвет. Для того, чтобы воплотить задуманное, необходимо подготовить соответствующих специалистов. «Нам нужно пересмотреть задачи, стоящие перед средними художественными школами и художественными вузами», отмечал Мастер [7].

Дейнека оказался одним из немногих крупных монументалистов своего времени, индивидуальный стиль которых включал в себя принципы, тождественные языку современных зодчих и был ориентирован на решение проблемы синтеза искусств новыми реалистическими средствами и образами. Работая попеременно в различных жанрах и техниках, Дейнека пытался выявить закономерности мастерства, которые являлись бы общими для различных видов изобразительного искусства [12].

Создание нового художественного института опередило время, так как его ориентация на декоративные виды искусства в силу своей специфики не укладывалась в узкие эстетические рамки того времени. Поэтому институт, просуществовав менее семи лет, был закрыт.

Искусство А. Дейнеки – первого руководителя мастерской, графика, живописца, скульптора, монументалиста, действительного члена АХ СССР, народного художника СССР, непосредственного участника основных этапов формирования традиций художественного образования оказали заметное влияние на многих студентов СССР, а затем, и Российского государства. Бесценный опыт подготовки мастеров широкого профиля, работающих в разных материалах и техниках, не пропал даром. Мысли Александра Александровича Дейнеки о сотрудничестве архитектуры с представителями смежных видов искусства воплотились в жизнь и явили стране новую многоплановую профессию дизайнера. Дизайнер – одна из самых актуальных и перспективных профессий на сегодняшний день.

Дизайн – это современное искусство художественного конструирования, включающее в себя разработку образцов рационального построения предметной среды. Это слово в переводе с итальянского языка на русский имеет несколько значений – замысел, план, цель, чертёж, набросок, рисунок, схема, композиция. Так же многопланова и профессия дизайнера, которая имеет несколько разновидностей (квалификаций): графический, или коммуникативный

дизайн, промышленный дизайн, дизайн костюма, архитектурный дизайн, дизайн транспортных средств, веб-дизайн, фотодизайн, фитодизайн, дизайн среды (ландшафтный и интерьера).

Несмотря на то, что в эпоху А. Дейнеки компьютерные технологии, на которых зиждется создание дизайнерских проектов, ещё не зародились, профессия дизайнера интерьера уже стояла на пороге цивилизации. И Мастер призывал советских архитекторов и художников заниматься проблемой интерьеров и подсказывал своё видение данной проблемы.

В руководстве по рисунку «Учитесь рисовать», в главе «Рисование архитектуры» он ведёт речь о рисунках интерьеров: «имеет ли интерьерный рисунок свои специфические черты, свои особенности и требует ли специальных знаний и опыта? Безусловно». Он выделяет три специфические черты интерьера: во-первых – пространственные планы, соответствующий формат бумаги, определённый выбор места, с которого художник будет рисовать интерьер и композиционный характер рисунка. Нужно найти такую точку схода и горизонт, чтобы архитектура была выражена в правильном соотношении пропорций архитектуры, окон, стен, карнизов, дверей, мебели так далее.

Во-вторых, различные источники освещения в интерьере: окна, торшеры, бра, люстры. Когда в интерьере находится несколько световых точек, это вносит в архитектурную среду «оригинальную световую характеристику» и требует знания приёмов изображения прямого, рассеянного или отражённого света. Необходимо следить за воздушной перспективой, дополняющей линейную.

В-третьих, предметы интерьера различны по окраске и фактуре (мрамор, дерево, металл, ткани). Необходимо умело передавать такие материалы.

Дейнека подробно делится опытом о приёмах изображения интерьеров [9]. Советы известного мастера успешно применяются в процессе подготовки будущих дизайнеров интерьера, в том числе и в заданиях по имитации различных материалов.

В связи с тем, что дизайнерам интерьеров приходится работать над монументальными по величине проектами – школами, детскими садами, спортивно-культурными, торгово-развлекательными комплексами, театрами,

Дворцами культуры и спорта, цирками, ресторанами, офисными зданиями, цехами и так далее, им необходим опыт «дейнековского» монументального отделения Московского прикладного и декоративного искусства, опыт монументальной композиции рисунка и живописи, то есть – азов монументального искусства для того, чтобы монументальные по величине архитектурные пространства стали монументальными по сути и участвовали в формировании стилевых процессов архитектуры, пространственных концепций интерьеров и превратились бы в настоящие произведения искусства, с уникальными живописными и мозаичными панно, витражами, гобеленами, скульптурными композициями, различными видами росписей по штукатурке.

В процессе обучения дизайнера интерьера студентам необходимо работать над созданием своего авторского стиля, для выполнения этой сложной задачи они могут брать пример с Александра Дейнеки – автора специфических

монументальных произведений, осуществлённых в синтезе с архитектурой, картиной, пейзажем, иллюстрацией книг и журналов, политических плакатов.

В каком бы виде жанра ни работал Дейнека, он оставался самим собой. Его произведения невозможно не узнать по чётким формам рисунка, крепкой пластике, конструктивности композиционного построения, строгим закономерностям линейного ритма.

Преимущество его творческого метода в том, что он, как монументалист, строит используемый образ одновременно с помощью глубины, плоскости, силуэта, объема, цвета и линии. Студентам нужно обратить внимание на то, что понятие монументальности предполагает эпическую широту охвата действительности со способностью видеть явление через его принадлежность к всеобщему, а также с умением придания образу зримую закономерность, ясную целостность и архитектоничность. Монументальности необходимы стилевая законченность, единство содержания и формы, яркое декоративное начало [15].

Со второй половины 80-х годов и в постсоветский период отечественное, в том числе и монументальное искусство стало активным образом приобщаться к мировым художественным процессам, появились новые тенденции и новые перспективы его развития, ещё не получившие полного научного обоснования и описания. Типологическая оценка выше перечисленных общественных зданий складывалась в архитектуре Запада и в кратчайший срок была освоена российской архитектурой и поддержана развитием современных общественных интерьеров [14]. В достижении этих монументальных целей молодым российским дизайнерам может помочь богатейшее, остающееся современным, отражающее в искусстве своё время литературное наследие талантливого педагога Александра Дейнеки. Он оставил множество статей и докладов, написанных ярким, литературным языком. Темами его статей были размышления о дизайне предметов и интерьеров, о влиянии цвета в архитектуре на жизненный тонус человека, о роли декоративно-прикладного искусства в нашей жизни [16]. Ему хотелось видеть окружающую жизнь прекрасной, благоустроенной, эстетически преображённой. Нередко Дейнека сознательно допускал известное художественное преувеличение, преображая реальные факты действительности своей мечтой и фантазией [15]. Креативности, непрерывному творческому полёту мысли и фантазии студентов тоже могут научить жизнь и творчество Александра Александровича Дейнеки.

Список литературы

1. Большая Советская Энциклопедия, 3 изд., т.16. – М., Советская энциклопедия, 1974. – С.337-338.
2. Новый энциклопедический словарь, Рипол-классик, Большая Российская энциклопедия. – М., 2006. – С.753.
3. Популярная художественная энциклопедия. – М., Советская энциклопедия, 1986, книга II, с.2829.
4. А. Дейнека. Жизнь, искусство, время, «Художник РСФСР». – Л., 1974, Из моей рабочей практики». С.82,103.
5. А. Дейнека. Жизнь, искусство, время, «Художник РСФСР». – Л., 1974, О рисунке в монументальной мастерской С.174-175.

6. А. Дейнека «Жизнь, искусство, время.», «Художник РСФСР». – Л., 1974 Рисунок и композиция», С. 200-201
7. А. Дейнека «Жизнь, искусство, время. «Художник РСФСР». – Л., 1974 Роль декоративно-прикладного искусства в эстетическом воспитании народа», С. 219- 222.
8. А. Дейнека «Жизнь, искусство, время .«Художник РСФСР». – Л., 1974, О монументальных росписях, С. 260.
9. А. Дейнека «Учитесь рисовать, С. 92, С.138-139.
10. Панова Н.Г. Художественно-композиционные особенности творчества А.Дейнеки в контексте развития искусства 1920-1930 гг. Автореф. дисс. ...к.и. – М., 2004. С.11, 12, 14.
11. Жилин В.И. А.А.Дейнека. Личность, творчество, эпоха. К 100-летию со дня рождения художника. Сб. научных и методических работ аспирантов, соискателей и студентов. – Курск, 1999. – С.113-114.
12. Сысоев В.П. Александр Дейнека. – М.: Арт-Родник, 2012, с.52.
13. ART- SALON Клуба ЛИИМ Корнея Композиторова, since 2006. – Москва. По материалам Сысоев В.П. Александр Дейнека. Монография. – М, Изобразительное искусство, 1989.
14. Чурсин Д.В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий, с. 2\8 4\8. <http://www.dslib.net/restavracja/monumentalnaja-zhivopis-v-intererah-sovremennyh-obwestvennyh-zdanij.html>
15. Равинская В.Б. Концепция нового романтизма в отечественной монументальной живописи тридцатых-пятидесятых годов : На примере творчества А. А. Дейнеки. с. 13\28 14\28. <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/konceptija-novogo-romantizma-v-otechestvennoj-monumentalnoj-zhivopisi-tridcatyh.html>
16. Флорковская А. Дейнека. // Искусство. – 2003. – №13. // <http://art.1september.ru/article.php?ID=200301301>

УДК 75.041

МИРЗАХАНОВА НАДЕЖДА АЛЕКСЕЕВНА

доцент кафедры архитектуры
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: nadika2017@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ НА ПРИМЕРАХ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ А. ДЕЙНЕКИ

В статье автор раскрывает основные этапы формирования эстетического сознания школьников в предметной области «Искусство» на примерах творческих работ А. Дейнеки.

Ключевые слова: эстетическое сознание, художественное наследие, А. Дейнека, развитие эстетических личностных качеств.

В соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом основного общего образования приоритетным направлением современной школы по формированию полноценной личности является «развитие эстетического сознания через освоение художественного наследия народов России и мира, творческой деятельности эстетического характера» [1].

В ФГОС ООО составлен «портрет выпускника основной школы», в соответствии с которым современная школа должна подготовить личность не только думающую, но и духовно обогащенную, с развитым умением проникновения в эстетическую сущность произведения искусства, то есть на первое место выходит метапредметное развитие [1].

Рассмотрим основные задачи развития личностных эстетических качеств школьников учебной программы в предметной области «Изобразительное искусство» и пути их решения на примерах художественных произведений А. Дейнеки:

1. «Развитие потребности в общении с произведениями изобразительного искусства.

2. Освоение практических умений и навыков восприятия, интерпретации и оценки произведений искусства.

3. Формирование активного отношения к традициям художественной культуры как смысловой, эстетической и личностно-значимой ценности»[1, 2].

Как развить у школьников 5-8 классов потребность изучения произведений изобразительного искусства? В данном возрасте у школьников происходит осознание того, что не каждый из них умеет грамотно изображать действительность графическими средствами, и не каждый сможет стать художником. Поэтому основная задача учителя - научить видеть, развить эмоциональные качества, разбудить душу, научить нестандартному мышлению. Искусство в старших классах должно стать источником познания мира чувств.

Для того чтобы у школьников проявился интерес к живописным произведениям, необходимо в первую очередь создать атмосферу, способствующую возникновению мотивации к познанию и личностному росту.

Традиционно на уроках изобразительного искусства в старших классах использовались следующие методы:

- искусствоведческий рассказ;
- анализ произведения на основе вопросов, предлагаемых учителем (наиболее распространенный метод в школьной практике);
- посещение выставок, музеев.

Такой метод предполагает накопление знаний, но не развитие личности.

Наиболее современными, с нашей точки зрения, являются следующие методы:

- восприятие живописи различных жанров через музыку;
- мысленное создание собственной картины по названию, данному художником;
- организация мини выставок или собственных картинных галерей.

Вышеперечисленные методы способствуют метапредметному развитию каждого ребенка: самостоятельной поисковой деятельности, активизации интереса и мотивации обучения с привлечением знаний из других областей, способность экспериментировать.

Задача учителя на данном этапе - правильный подбор произведений изобразительного искусства для создания творческой атмосферы. При отборе про-

изведений живописи для рассматривания с учащимися существует несколько принципов: «принцип актуальности выраженного в жанровой живописи социального явления; принципы отбора произведений по содержанию; принцип разнообразия используемых художником средств выразительности и манеры исполнения; принцип концентричности, суть которого, заключается в возврате к ранее воспринятым картинам, но на более высоком уровне познания; индивидуальное творческое видение реальной действительности в сходных темах произведений»[3].

Рассмотрим основные этапы формирования эстетического восприятия произведений искусства на примере работ А. Дейнеки.

На первом этапе формирования эстетического восприятия произведений искусства школьникам предлагается провести анализ портретов А. Дейнеки: «Парижанка», «Женский портрет», «Портрет Мирель Шагинян» с соответствующим подбором музыкальных произведений. Задачи – подобрать музыкальное произведение, раскрывающее настроение картины; подобрать музыкальное произведение подчеркивающее колорит картины. Сравнение и классификация произведений искусства способствует формированию эстетических суждений и вкусов, происходит воспитание эстетической активности учащихся, личностный рост.

На втором этапе школьникам предлагается мысленно создать собственную жанровую картину по названию, данному художником. При подборе произведений для этого этапа необходимо обратить внимание на основную мысль, которую выразил художник; «с какой целью было создано произведение; какие художественные средства использовал»[3]. Наиболее характерными произведениями для второго этапа эстетического восприятия являются жанровые картины А. Дейнеки «Скука», «Танцоры в Гарлеме», «Футболисты». Создание собственного образа живописного произведения способствует развитию у учащихся умения генерировать идеи; определять средства, необходимые для их реализации; проявлять креативность.

На третьем этапе имеет смысл сформировать творческое восприятие произведений живописи на основе сравнения и классификация картин, для чего можно использовать различные дидактические игры, например, создание собственной картинной галереи. Школьникам предлагается ряд репродукций картин А. Дейнеки в различных жанрах, из которых нужно создать собственную картинную галерею. Основная задача данного этапа – создание коллекции картин по следующим признакам: по жанру, по тематике, по контрасту, по композиции, по настроению, по цвету, по освещенности, по динамике. Создание собственной картинной галереи требует от учащихся привлечения умений и навыков из различных предметных областей: выдвижение гипотез, анализ и синтез, сравнение, обобщение, систематизация, выявление причинно-следственных связей, поиск аналогов, развитие коммуникативных способностей, рост понимания и принятия другого человека.

Для полноценной реализации учебных программ в предметной области «Искусство» необходимо привлечь внимание будущих граждан России к пре-

красному. Нужно научить видеть не только красоту окружающего мира, но и определять негативное в окружающей среде, вызвать желание и стремление к преобразованию. В соответствии с «личностным портретом выпускника» школьник должен не только созерцать прекрасное, но уметь понимать и ценить его, а также активно вносить прекрасное в повседневную жизнь.

Список литературы

1. Примерные программы основного общего образования. Искусство. – М.: Просвещение, 2010. – (Стандарты второго поколения), 446 с.
2. Стандарты второго поколения. Примерные программы основного общего образования. Искусство. Москва. «Просвещение» 2010 г, 48 с. Режим доступа. – <http://standart.edu.ru>
3. Титаева Н. В., Маркеева А. Н. Формирование универсальных учебных действий на уроках и во внеурочное время по предметам искусства [Текст] // Проблемы и перспективы развития образования: материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Пермь, апрель 2015 г.). – Пермь: Меркурий, 2015. – С. 44-47.

УДК 7.071

ПРОТОПОПОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА,

Заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников РФ,
преподаватель ГАПОУ «Рязанское художественное училище им. Г.К.Вагнера»,
390000, Россия, Рязань, ул. Ленина, д. 32
E-mail: proto-57@mail.ru

ТРАДИЦИИ А.А.ДЕЙНЕКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГО УЧЕНИКА, РЯЗАНСКОГО ХУДОЖНИКА ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА

В статье анализируются проблемы преемственности основных принципов творчества А.А.Дейнеки, преломление их в деятельности его учеников и последующих поколений художников на примере творческой и педагогической деятельности рязанского художника-монументалиста Ю.П.Кузнецова.

Ключевые слова: традиции, творческая деятельность, педагогическая деятельность, монументальная живопись, художественная среда

Художники и искусствоведы, живущие в Рязани, преклоняясь перед возрожденческим талантом Александра Дейнеки, не могут не гордиться тем, что в нашем городе прошел свой творческий путь один из учеников мэтра - Юрий Павлович Кузнецов. Ю.П. Кузнецов имея яркий врожденный талант и недюжинный темперамент, унаследовал от своего учителя принципы монументального мышления, лаконизм высказывания, и был, что называется «нашим Дейнекой». В его творческой биографии была и преподавательская деятельность в Рязанском художественном училище, многих он вдохновил своим личным примером служения искусству, увлеченностью жизнью. Поэтому мы смело мо-

жем утверждать, что год 120-летия со дня рождения Александра Дейнеки для нас памятное событие. В течение года в рязанском художественном училище пройдет ежегодная студенческая конференция «Я люблю историю искусств», посвященная памяти А.А. Дейнеки и творчеству и преподавательской деятельности Ю.П. Кузнецова. Сейчас, в 2019 году, мы причисляем Юрия Павловича Кузнецова к старшему поколению художников-ветеранов. Он родился в 1931 году в Рязани в семье бывших крестьян, приехавших в поисках более благополучной жизни в город. Изобразительным искусством никто в семье не интересовался, хотя, как показала дальнейшая жизнь, увлечение искусством цирка и спортом позволило его братьям сделать в этих областях профессиональную карьеру. Наверняка, наблюдения за увлечениями братьев не прошло даром, культ красивого, спортивного тела, так же, как и в творчестве А. Дейнеки в творчестве рязанского художника всегда будет присутствовать.

В 1948 году Юрий Кузнецов поступает в рязанское художественное училище, которое после Великой отечественной войны переживает свое второе рождение. В настоящее время, он едва ли не единственный, кто застал на должности преподавателя РХУ Георгия Карловича Вагнера, чье имя носит училище с 1996 года. В первые годы его обучения никакого чуда не произошло, успевал он средне, по его словам, «...был не самым способным учеником, но наверстывал самообразованием и трудолюбием, много копировал».

Второй этап его обучения в РХУ, уже более сознательный, начинается после службы в армии в 1954 году. Для РХУ это был «золотой век», когда после окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры приехали преподавать П.И. Будкин, В.Е. Куракин, С.Ф. Якушевский и другие яркие профессионалы. Наибольшую роль в развитии молодого художника сыграл В.Е. Куракин, художник-педагог активно развивавшийся, откликавшийся на новые веяния в живописи, считавший служение искусству своим предназначением. Это «горение» не могло не вдохновить юного художника, также как увиденные им в эти годы шедевры московских музеев.

В 1956 году, после окончания РХУ, Ю.П. Кузнецов поступает в Московский Государственный художественный институт им. В.И. Сурикова на отделение монументальной живописи, где и произошла его судьбоносная встреча с А.А. Дейнекой. Кроме него были и другие выдающиеся художники - педагоги Ф.И. Неvejeин(1902-1964), Б.П. Чернышев (1906-1969), от которого Ю.П. Кузнецов унаследовал любовь к культуре Древней Руси и аскетизму художественного высказывания, а также Д.Д. Жилинский (1927-2015), художник нового поколения, из плеяды тех, кто вошел в историю искусства России, как поколение «шестидесятников». Это было настоящее созвездие учителей, но А.А. Дейнека, конечно, был самой яркой встречей в период его становления. Эта встреча задала высокую планку в отношении к творчеству и живописной культуре, сыграла решающую роль в формировании личности художника.

В 60-е годы монументальная живопись переживает новый расцвет, она обращается к остроте высказывания 1920-х годов. Именно в эту пору Ю.П. Кузнецов заканчивает институт, возвращается в Рязань, начинает активно

работать и одновременно преподавать в Рязанском художественном училище. Монументальное искусство Рязани в этот период переживает свой расцвет. Кроме молодого монументалиста Ю.П. Кузнецова из Ленинграда после окончания ЛВХПУ им. В. И. Мухоминой приезжают талантливые В.А. Иванов и О.А. Бусыгина, после Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское) В.В. Агеев. С городе возникает особая «оттепельная» атмосфера творчества, художники входят в тесные творческие и дружеские контакты с архитекторами Н.Н. Истоминым, И.И. Сенченко и др. Творческие коллективы художников и архитекторов активно вмешиваются в оформление общественных зданий, пытаются создать новую художественную среду. Это удалось им только отчасти, т.к. уже в 1962 году после разгрома выставки «30 лет МОСХ» художническая вольница заканчивается.

Ю.П. Кузнецов в этом процессе преобразования городской среды идет своим путем. В 1963 году он создает монументально-декоративное панно в технике энкастики «Песня»(илл.1), образность которого навеяна рязанским народным искусством. Созданию этого произведения предшествовал кропотливый период сбора материала, изучение рязанского костюма, его колористики, орнаментами, символики.

Первые годы профессиональной работы в Рязани счастливо связали его дальнейшую жизнь с главным хранителем рязанского областного художественного музея им. И.П. Пожалостина искусствоведом, выпускницей Института живописи скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Т.П. Щегловой. Жизненный и творческий союз художника и искусствоведа определил эстетические пристрастия художника, способствовал дальнейшему развитию его художественного вкуса, связал его жизнь с музеем. В дальнейшем музейные и выставочные коллекции станут «героями» его произведений.

В середине и второй половине шестидесятых годов для архитектурных объектов Рязани и области Ю.П. Кузнецов выполняет панно «Кружевницы»(илл.2), стелы, посвященные Первой конной армии, «Слава павшим героям», фриз для экстерьера Всесоюзного института пчеловодства. Все эти мозаики выполнены в технике мозаики из смальты и натурального камня. В их стилистике, так же, как и в выборе материала, нашли отражение принципы «сурового стиля» – фронтальное, фризовое решение, оконтуривание, сдержанность цветового решения. Нельзя не вспомнить, что «суровый стиль», во многом вырос на принципах ОСТА, зиждательным камнем которого было творчество А.Дейнеки. Однако если у «остовцев» тема труда имела праздничный характер, у художников «сурового стиля» труд подразумевался суровой реальностью, пафос же творчества Ю.П. Кузнецова объединяет эти два звучания. Необходимо отметить, что Ю.П. Кузнецов изображает не просто абстрактного человека-труженика, его героями и героинями становятся земляки – михайловские кружевницы, касимовские сетевязальщицы.

В 1970-е годы были созданы новые произведения мозаика «Сергей Есенин» для дома культуры в с. Константиново(илл.3), мозаика для строительного техникума г. Скопина «Строители дорог». 1980-е годы были по-

следним десятилетием появления его монументальных произведений, одной из работ этого периода стала мозаика «Минута молчания»(ил.3) для зала траурных церемоний на Сыроевском кладбище в Рязани. Как показало время, тема скорби его последней мозаики стала весьма символичной, т.к. вызовы времени в 90-х годах отнюдь не способствовали развитию монументально-декоративного искусства на территории нашего региона и не только.

Специфика художественного образования, влияние выдающихся художников-педагогов, в первую очередь А.А. Дейнеки и занятия монументальным искусством наложили отпечаток на все творчество Ю.П. Кузнецова. Умение выделить главное в замысле, выбрать четкую систему средств художественного выражения, выстроить лаконичную композицию, найти яркое колористическое решение – это то, что свойственно графическим и станковым произведениям художника. Именно этим определяется его индивидуальный почерк. Ю.П. Кузнецов органично вписался в рязанскую организацию Союза художников РСФСР, членом которой стал в 1965 году, несколько лет был её председателем, что свидетельствует о высоком авторитете в профессиональной среде. В течение 15 лет (1962-1977гг.) художник являлся преподавателем Рязанского художественного училища, делился со студенчеством теми знаниями и навыками, которые он получил от своих выдающихся учителей. Его ученицей была Л.А. Воронова в настоящее время преподаватель РХУ на отделении «дизайн», впоследствии выпускница Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское). Вот, что она вспоминает о нем:

«Ю.П. Кузнецов – высокопрофессиональный художник – монументалист на протяжении восемнадцати лет преподавал в Рязанском художественном училище. В середине восьмидесятых годов нашей группе крупно повезло учиться у такого замечательного педагога. Юрий Павлович преподавал у нас рисунок и живопись – основополагающие дисциплины для художников любой направленности. Преподаватели – живописцы и графики пользовались особенным вниманием студентов, они следили за их творческой деятельностью, методикой преподавания и манерой общения со студентами. Особенностью работы Юрия Павловича было то, что он считал нас своими младшими коллегами и щедро делился методами своей творческой работы. Не каждый преподаватель осмелится рисовать и писать в мастерской вместе со студентами и отвечать на вопросы по поводу своей, ещё не законченной работы. Кузнецов Ю.П. выпускник Суриковского института, дипломник выдающегося советского художника Дейнеки А.А. Большие художники не всегда идут преподавать и даже если они работают с учащимися не всегда это удачный опыт. Совпадение профессиональных качеств художника и преподавателя – это серьёзная удача для развития школы и счастье для студентов.

В Рязанском художественном училище царила атмосфера живописи. О живописи говорили студенты и преподаватели других дисциплин. Все, по настоящему, интересовались творчеством преподавателей - живописцев, на выставках разворачивались горячие дискуссии, и студенты училища принимали в них активное участие. В то время была издана книга в прекрасном оформле-

нии Дмитрия Бисти «Письма Ван Гога», эта книга буквально потрясла своим содержанием и страстностью, возбудила огромный интерес к этому гениальному мастеру. И, конечно, это не могло, не отразится на представлении о живописи в студенческом обществе. Самодеятельный импрессионизм пытался оппонировать классическому образованию. И только опытный педагог мог направить эту стихию цвета в правильное русло. Юрий Павлович таким педагогом был. Его методика предполагала наличие хорошо выверенной и отрисованной композиции, без утверждённого картона, ни одна постановка не выходила на холст. Это правило для многих потом стало методом в профессиональной работе.

Однажды Юрий Павлович вошел в мастерскую, неся с собой огромный двухметровый рулон, это были его студенческие холсты. Мы были поражены качеством этих работ их особой атмосферой настоящей сделанности. Было понятно, что мастер прошёл настоящую школу.

Станковая графика в творчестве Юрия Павловича занимает особое место, рисовальщик с прекрасной школой, он отлично владел многими графическими техниками, это также отражалось на преподавании им рисунка. Рисунок должен был быть не просто хорошо закомпонован, но и обладать качествами графического листа, т. е. «пустота» становилась паузой, заполненной пластическим смыслом. Долгое время традицией в нашем училище было посещение четвёртым курсом Ленинграда. И нам повезло поехать в такую замечательную поездку с Кузнецовым. Это было особенно здорово, потому что, помимо музеев и учебных заведений, мы побывали в мастерских художников – монументалистов, прикоснулись к творческой атмосфере Ленинграда того времени.

Все, кто учился у Юрия Павловича, с благодарностью вспоминают этого прекрасного мастера, который и сейчас радуется своих бывших учеников и поклонников своей творческой работой».

Отдельный раздел его творческого наследия – графические работы в различных техниках. Это линогравюры, рисунки, рисунки, выполненные темперой, тушью, пером, фломастерами. В них всегда подспудно чувствует крупная форма, монументальный размах (илл.5,6).

Особое место среди произведений художника занимают пейзажные тематико-сюжетные циклы, над которыми он работал последние десятилетия, много путешествуя по стране и миру, неоднократно посещая Русский Север. В созданных сериях художник выразил своё восхищение красотой и величием памятников древнерусской архитектуры, их гармонией с природой. Циклы включает в себя ландшафты Севера и средней полосы России, привлекающие художника своей мощью, виды рязанского кремля, пейзажи Старой Рязани с высокими крутыми берегами, произведения, выполненные в поездках по Индии и Италии. Эпическая трактовка природных мотивом приходит на смену камерности и достигается использованием принципов монументальной живописи в станковых работах (илл.7,8). Как говорит о нем выпускница РХУ Елена Коренева – «Он не иллюстрирует события, не пишет зиму и зарево пожаров над го-

родом; здесь совершенно иной уровень разговора со зрителем, с Богом, с тенями предков. На стенах руин «оживают» фрески, возникает ощущение, что святые смотрят с небес на холмы, под которыми братские могилы, и молятся о погибших».

Одно из направлений творчества Ю.П. Кузнецова – натюрморт, жанр, позволявший ему через созерцание предметов выразить состояние художника. Натюрморты Кузнецова наполнены энергией и мощной пластикой цветовой моделировки (илл.9). Часто в качестве исследуемого объекта художник использовал музейные экспонаты. Автор этих строк был свидетелем, как Ю.П. Кузнецов приходил на одну из передвижных выставок декоративно-прикладного искусства, собранного со Всероссийской выставки и писал мощные тематические натюрморты «Стекло», «Керамика». Его привлекали рукотворные произведения, через которые он прикасался к теме творца, размышляя о красоте и гармонии, о выразительности, «душе» каждого материала. О его живописи размышляет директор Рязанского художественного училища В.И. Колдин: «Его картины излучают несуетность, основательность, глубину события. Цветовой строй его картин приподнято-праздничен, где он использует красный, охристый, зелёный, синий – цвета, характерные для древнерусского искусства. В технике исполнения присутствует свой, изобретенный им приём короткого мазка «на отлип», создающий особую, «гобеленовую» фактуру поверхности холста».

В последние годы художник часто обращается к философской, историко-религиозной тематике, пытаясь найти ответы на извечные вопросы, постичь связь прошлым и сегодняшним днем, подчеркнуть важность духовной составляющей в жизни человека. В сюжеты и композицию произведений он включает прежде всего памятники рязанской истории и искусства. Внимание автора направлено не на внешнее проявление религиозности, а на постижение веры и её роли в человеческом бытии.

За более чем полувековое служение (именно служение) искусству Ю.П. Кузнецов прошел большой и красивый творческий путь. Он стал участником всесоюзных, республиканских, и региональных выставок. Только персональных выставок в его творческой биографии не менее десяти. Кроме родного города они состоялись в Москве в ЦДРИ, в Скопине, в Соловецком историко-архитектурном музее-заповеднике, его произведения пополнили коллекции музеев. Вглядываясь в произведения, созданные мастером, чувствуешь, цельную личность, высокую профессиональную и общую культуру. Признанию его творчества в немалой степени способствовали ему присущие талант и целеустремленность. Юрий Павлович Кузнецов при своем таланте и темпераменте, мог бы расписать или украсить мозаиками все городские стены, подобно флорентийцам эпохи Возрождения. Да и, как в эпоху Возрождения, ученики гордились своими учителями, так и он всегда гордился, что учился у Александра Дейнеки. Размах, масштабы, острота восприятия этого советского гения были им усвоены вполне.

Список литературы

1. Художники рязанской области: история Рязанской областной организации ВТОО «Союз художников России» в картинах, фотографиях и лицах: альбом /авт. вступит. ст. С.И.Урманов, С.М.Степашкин, И. Н. Протопопова, С. Н. Есенина; сост. О.В.Иванова, И.Н.Денисова. – Рязань: Приз.2007 – 347с.: ил.
2. Ю.П.Кузнецов: альбом / авт.вступ. ст. М. А. Котова; сост. Г. К. Грекова.- Рязань: Рязанская областная типография,2017. – 272с.: ил.

УДК 378.1

САРАЕВА ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,

ЕРОХИНА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

старший преподаватель. Член Союза дизайнеров РФ.
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,

305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

E-mail: graphic@kursksu.ru

ГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.А. ДЕЙНЕКИ, ПОСВЯЩЕННЫХ СПОРТУ. ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА НА СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ЖУРНАЛЬНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

В статье характеризуются проблемы университетского образования на примере подготовки будущих дизайнеров, обращается внимание на проблемы развития спорта в современном мире, формирование позитивной образовательной среды, обеспечивающей личностное и творческое развитие студентов и студентов-дизайнеров, поднятие проблемы приоритетов ценностей и норм социальной жизни современной молодежи.

Ключевые слова: профессиональное образование, дизайн-образование, творческие способности личности, творческое развитие студентов, физическое развитие.

«Я люблю спорт. Я могу любоваться часами на бегунов, пятиборцев, пловцов, лыжников. Мне всегда казалось, что спорт облагораживает человека, как все красивое». Эти слова относятся к высказыванию замечательного мастера кисти А.А. Дейнеке. В своих картинах, рисунках, акварелях, плакатах и скульптуре Александр Александрович успешно запечатлевал тему спорта. Целеустремленный и новаторский дух делал самого художника настоящим спортсменом. В самом начале своего творческого пути Дейнека обратил внимание на бурные темпы развития новой эпохи. В годы обучения в институте он постоянно ведет работу над поиском пластичного языка, с помощью которого юный художник смог бы выразить ритмы юности, движение, силу. Дейнека ощущает веяния новой эпохи, чувствует, что занятия спортом, физическое раз-

витие приобретают массовый характер. Спорт является частью хорошей закалки, обеспечивает резервы выдержки, поддерживает дух соревнования, внутренневолевой подъем. Личный спортивный опыт гарантирует Дейнеке воодушевленное решение данной темы в искусстве. Необходимость и новшество спорта для людей находят в творчестве Дейнеки пластическое выражение. Художник чувствует прохладу утра, слышит дыхание ветра, ощущает динамичное движение спортивных молодых людей по стадиону. Он смотрит на спортсменов, видит пластичность их тела, огромные возможности и будущие успехи в будущем. В 1924 году он явил на суд зрителям свои первые полотна. Одной из представленных картин на спортивную тематику является – «Футбол». В ней еще много схематичного, неопределенного, отвлеченного, абстрактного, что являлось присущим ранним офортам и зарисовкам автора. Но данная работа была очень дорога художнику. О работе над ней он вспоминает с упоением: «Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был решать без исторических сносков. Я догадался написать то, что многих волновало, интересовало. В моем творчестве была удача. Игра натолкнула меня на свой самостоятельный язык».

«Я понимаю живопись, тонкую живопись, но люблю больше рисунок, форму. Если иные разбираются в тончайших тоновых нюансах и абсолютно безразличны к грубым искажениям формы, то у меня всё наоборот – я очень чувствителен к тончайшим формам ритма и удовлетворяюсь простыми цветовыми отношениями...» – говорил А. Дейнека. Бутсы и боксерские перчатки в неизменном обиходе художника - он посвящает все свое свободное время рисованию, всего лишь одной линией воспроизводит трудные ракурсы, повороты спортсменов, изображая самые напряженные моменты. Повинуясь задумке художника, запечатлевает чуть различимые движения прыгунов в воду, атлетов, футболистов. Художник «тренирует» себя, все больше изображает «на память». Где бы он ни был – у ринга, на футбольном поле, на катке, у беговой дорожки, выполняя блистательные, моментальные рисунки, мастер гармонично раскрывает красоту движений человеческого тела, наблюдает и изучает натуру, чтобы приучить глаз фиксировать даже незначительные изменения фигуры спортсмена.

«Спорт – увлекательное зрелище. Слово «равнодушие» к нему неприменимо. Я наслаждаюсь красотой вольных движений, стремительностью бегунов, упругостью прыгунов, живописностью голубого неба и зеленого поля... Спорт вмещает все оттенки ощущений. Он лиричен, он мажорен. В нем много оптимизма. В нем начало героического...» – делился своими мыслями художник. Физкультурники, спортсмены, посетители спортивных мероприятий – в них мастер черпает вдохновение, чувствуя поэзию волевого, интенсивного начала. Он раскрывает грани атлетизма, видя в нем настоящие задатки геройского. Художник воплощает в собственном творчестве желание множества людей быть физически сильными, дисциплинированными, закаленными и выдержанными. Естественность, свобода, упругость, стойкость и динамичность – основные критерии для композиции на спортивные темы. Многие композиционные решения подсказали ему сами спортсмены. Восхищаясь искусством древних гре-

ков, которые смогли постичь красоту человеческого тела в движении, художник работает с натуры, изображая спортсменов. Он требовательно относится к подходу над образом, пристально изучает фигуру, делает поиски композиционного решения. Чтобы образ можно было перевести почти в любой материал и использовать в работе любую технику – эскизы и наброски выполняются в определенной манере. Одним из излюбленных увлечений стала скульптура, но основная тема спорта осталась неизменной. Прекрасное знание анатомии и высокая культура исполнения отличают работы мастера. Показать остроту и упругость движений – главная задача художника. Прогрессивным стало появление интересных композиций, таких как «Боксер», «Стометровка», «Мальчик, прыгающий в воду», «Вратарь с мячом», «Эстафета». Мастер Автор постепенно раскрывает образ физически сильного, волевого человека. Создаются и портреты, которые создают цельный психологически убедительный образ. Голова футболиста выполнена автором с помощью цементной крошки с бронзой, «Севастополец» – в технике гальванопластики. Мастер пробует себя в чеканке на меди, использует металл, терракоту, чеканку на меди, майолику, все также оставаясь верным лаконичной трактовке образа. После Великой Отечественной войны появилась картина «Эстафета по кольцу „Б“». Здесь Дейнека обращает внимание зрителя на панораму спортивного праздника. С одной стороны в массе людей, наблюдающей за соревнованием молодых спортсменов, автор изображает самого себя. Лицо мастера сосредоточенно, он внимательно и возбужденно вглядывается в перспективу Родины – в судьбу молодого поколения. Эффектность цветового решения, глубокие цвета, трепещущие блики создают положительное ощущение. Создается энергия движения, нежные оттенки городского пейзажа органично связаны с состоянием спортсменов. Журнальная графика Дейнеки также стоит в одном ряду с наивысшими достижениями в сфере искусства. Именно в это время происходят события, которые сам мастер считает одними из самых ярких в своей карьере – начинается период его сотрудничества с рядом журналов: "Безбожник у станка", "У станка", "Прожектор", "Красная Нива". Атеистическая публицистика, исторические и научные статьи сочетались с беспощадной сатирой на библейские темы, и, конечно, подкреплялись рисунками и карикатурами. Художник активно занимался журнальной графикой до начала 1930-х годов. За это время им были созданы сотни рисунков, применено множество графических приемов, большинство которых стало основой для будущих картин и полотен, что оказало большое влияние на современных дизайнеров, которые используют уникальный дейнековский стиль для создания иллюстраций. Однако работа художника в журналах абсолютно не ограничивалась сатирой. В изображениях часто появлялись и положительные герои того времени: шахтёры, строители, женщины-пролетарки, спортсмены. Новый мир – новая эпоха, здоровый и светлый, очевидно противостоит у Дейнеки грязному миру религиозных пережитков. Сдержанное по колориту, имеющее свой ритм, предельно графичное и точное искусство – это все, что характеризует и показывает зрителю раннего Дейнеку. Сам художник обосновывал

этот повышенный графизм тенденциями, которые диктовала эпоха, полагая, что время стало "более графическое, чем живописное".

В современном мире журнал – один из основных средств массовой информации, в том числе и пропаганды. Осуществляется большое влияние на мнение общества, формируется в соответствии с интересами определённых организаций, социальных групп, политических партий. Чаще всего журналы адресованы только определённым группам читателей и являются или мировыми изданиями, или рекламными каталогами и буклетами. Современные графические дизайнеры, работающие в инновационной журнальной графике, используют манеру изображения человеческого тела атлетического сложения, которую считал идеалом А.А. Дейнека. Огромное количество дизайнеров учились и продолжают обучаться изображению на основе работ мастера, наследуют творческий потенциал великого художника XX века. Современная молодежь увлекается чтением, сначала обращая свое внимание на изображение, которое привлекает внимание, а уже потом на сам текст. В этом состоит важность иллюстрации, ее подача, ведь содержание и манера исполнения оказывают огромное влияние в первую очередь на молодежь. Современное поколение молодых людей предпочитают проводить свободное время в спорт залах и фитнес-клубах, мечтая иметь совершенную фигуру, подсознательно стремясь быть похожими на атлетов, борцов, футболистов. В наше время в мире огромное количество социальных сетей, газет, журналов, ТВ, где легко затеряться в информационном потоке. Огромное количество иллюстраций высмеивающих, сатирически показывающих недостатки и пороки человеческого бытия также, как и в прошлом веке, по-разному воспринимаются людьми. Тогда обновленное общество требовало новых мыслей, нового подхода, идей к подаче информации, так и в современном мире люди обращают внимание на информацию, дающую положительные эмоции, подталкивающую к позитивным мыслям, сторонам жизни, направляющую на правильные поступки.

Сегодня журнальная графика Дейнеки воспринимается в качестве уникального явления не только потому, что художник был дерзок, смел и бесстрашен – молода была страна, отважными казались её стремления. Наследие Дейнеки обширное, но привлекает прежде всего необычайным разнообразием состава, разными техниками, приемами. Бесчисленное количество рисунков для журналов, плакатов, книжных иллюстраций, набросков, зарисовок. Дейнека – это своего рода Маяковский в изобразительной деятельности XX века. Он выступал как новатор в различных стилях изображения человеческого тела, а также оказал огромное влияние на современную журнальную иллюстрацию.

Список литературы

1. А.А. Дейнека, Жизнь, искусство, время, М.: Художник РСФСР, 1974.
2. Воронович Е., Александрова Н. Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура. – М.: ИНТЕРРОС, 2010.
3. Астахов Ю.А. 100 великих художников. – М.: Белый город, 2008.
4. Дейнека. Графика. – М.: ИНТЕРРОС, 2009.

ШЕВЧЕНКО СЕРГЕЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ,
доцент кафедры рисунка и живописи,
член Союза художников РФ,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: givopiskgu@mail.ru

СЕВАСТОПОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. ДЕЙНЕКИ

В статье раскрываются этапы творчества знаменитого советского художника А.А. Дейнеки, связанные с городом-героем Севастополем. Кратко дана история создания двух полотен мастера: «Будущие летчики», «Оборона Севастополя».

Ключевые слова: живопись, творчество, художник, картина, полотно, набросок, мастер.

В 1937 году группа советских художников была направлена в командировку в Крым, в Севастополь. Среди них находился наш земляк Александр Дейнека, ученик В.А. Фаворского, получивший серьезную профессиональную подготовку. Дейнека к этому времени являлся уже состоявшимся мастером. Именно в 30-е годы его творчество освобождается от сухости, схематичности, становится более многогранным и эмоциональным.

Дейнека и раньше бывал в Севастополе, который поразил художника своим незабываемым колоритом, обилием красок и мотивов. Может быть, здесь сыграло роль и то, что в родном Курске с каждой центральной улицы видны неоглядные голубоватые дали, как и в Севастополе между бело-розовых зданий просматривается море. Художником уже были выполнены работы, посвященные этому солнечному городу – «Севастопольские акварели», «Динамо».

Однажды, на зарисовках в порту внимание живописца привлекла стайка ребят. Наскоро раздевшись, мальчишки бросились в воду и поплыли наперегонки. В это же время над бухтой раздался гул моторов, появились гидропланы. И скоро мальчишки выплыли, сели рядышком, подставляя солнцу бронзовые спины с проступающими от худобы позвоночниками. Полеты стальных птиц всецело захватили мальчишек, как замороженные смотрели они на гидропланы.

Дейнека достал походный альбомчик и начал делать наброски с ребяташек, рисовать их со спины. Интуиция подсказала художнику, что нельзя подходить к ребятам, вмешиваться в разговор, так можно все испортить.

Набросок удался, он лег в основу картины, написанной уже в Москве. «Будущие летчики», так автор решил назвать новую работу, созвучную своему времени. Времени становления отечественной авиации, времени беспримерных полетов Валерия Чкалова и Марины Расковой.

Через пять лет, суровой зимой 1942 года А.А. Дейнека вместе с художником Г.Г. Нисским едет на фронт, в район города Юхнова. Им были выполнены зарисовки наших бойцов и военного пейзажа. Но важно другое – в трофейной

газете довелось увидеть снимок Севастополя, сделанный немецким летчиком с самолета. В пустых, исковерканных коробках чудовищно узнавался город [2. С. 157].

Нужно было писать картину для всесоюзной выставки, посвященной фронту. Эту картину Дейнека решил связать с Севастополем. Он любил город за веселых людей, моряков, за его море, за пароходные гудки во влажном утреннем тумане.

Так, художнику явилась тема монументального полотна, прямо из действительности первого года Великой Отечественной войны. Героическая защита Севастополя уже тогда воспринималась событием исторического масштаба. В течении восьми месяцев (с 30 октября 1941 года по 3 июля 1942 года) севастопольцы отбивали упорный натиск противника, превосходящего осажденных числом и вооружением [3. С.22].

Защитники Севастополя – черноморские матросы, войска Южного фронта, горожане – вознесли на еще большую высоту военную славу старого русского города-бастиона.

Александр Дейнека вчитывался в скупые сводки Совинформбюро, выискивал в госпиталях раненых севастопольцев и расспрашивал о подробностях сражений. Художник чувствовал себя участником грандиозной битвы, в нем клокотал шторм ненависти. И это помогло бросить на полотно всю силу мастерства.

Зрители увидели картину Александра Дейнеки уже в тяжелом 1942 году, когда победный перелом войны только намечался. Среди появившихся к тому времени батальных картинах, его работа поражала огромной экспрессией и богатством живописного исполнения. Композиция картины наметилась сразу же, в первом карандашном наброске, этот первый замысел не подвергался в дальнейшем коренным переделкам. Он постепенно переходил в цветовую плоть картины.

Ее действие разворачивалось едва ли не на той самой набережной, на которой мирно сидели, греясь на солнышке, «будущие летчики». Картина решена как эпизод рукопашной схватки черноморских матросов и вражеских солдат, когда в июне 1942 года фашистам удалось ценой огромных потерь прорваться к окраине города у Северной бухты.

Дейнека как бы отрезает правый край полотна, давая этим представление о бесконечном потоке серо-зеленых полчищ. Оттуда, справа, зловеще нависли штыки и пикирующие бомбардировщики. Враги в упор стреляют в советских моряков. Но те – на родной земле. Цвет их одежды – тот же розово-белый цвет севастопольских камней. А голубые гюйсы – того же цвета, что и родное море за их спинами. Моряки не отступают ни на шаг. Тот безвестный воин, что изображен на первом плане, бросает тяжелую связку гранат. До последнего вдоха бьются и все остальные, железной шеренгой преграждая путь врагу.

Художник пришел к этой картине во всеоружии своей живописной техники. В картине не было ни капли той черноты, которая наблюдалась в других батальных полотнах и объяснялась желанием художников представить событие

под стать теме, в мрачных тонах. Мастер не смазал ни одной детали героической трагедии, показал происходящее в полный рост. Об этом полотне художник с полным правом сказал «Не знаю, хорошая ли это картина, или плохая, но кажется, что настоящая» [1. С.56]. «Будущие летчики» и «Оборона Севастополя» считаются одними из лучших работ нашего земляка, подлинного новатора советской живописи, Александра Дейнеки.

Список литературы

1. Маца И.Л. А. Дейнека – М.: Сов. художник. – 1959. – 78 с.:илл.
2. Ненарокова И.С. Люблю большие планы: Художник Александр Дейнека. – М.: Сов. художник. – 1987. – 208 с.: илл.
3. Яблонская М.Н. Александр Александрович Дейнека. – Л.: Художник РСФСР. – 1964 – 40с.: илл.

УДК 75.011

КОФАНОВ МИХАИЛ ТИМОФЕЕВИЧ

кандидат технических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
e-mail: kofanov1@yandex.ru

СОЦРЕАЛИЗМ В РАБОТАХ А. ДЕЙНЕКИ

В данной статье рассматривается путь становления А. Дейнеки как основоположника нового направления в живописи, этапы творческого развития в работах живописца.

Ключевые слова: соцреализм, художественный метод, новаторское мастерство, идеология в искусстве

Живопись соцреализма вошла в историю мирового искусства, и до сих пор интерес к ее представителям не ослабевает. «Искусство советской эпохи — один из интереснейших периодов культуры XX века. 1920-1930-е гг. - время радикальных перемен в изобразительном искусстве, время смены художественных концепций и мировоззренческих позиций значительного числа художников, происшедших как под давлением внешних обстоятельств, так и в силу их внутренних преобразований, суть которых сводится к переходу от поисков авангарда к традиционалистским направлениям» [3, с. 3].

Социалистический реализм (соцреализм) – «художественный метод литературы и искусства (ведущий в искусстве Советского Союза и других социалистических стран), представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества» [4]. Соцреализм в жи-

вописи – направление в советском искусстве, возникшее на волне идеологического торжества идей строителей светлого будущего в СССР. На самом высоком уровне соцреализм был утвержден как единственно верный способ отображения реальности в литературе, музыке, архитектуре и живописи. Суть соцреализма в искусстве определялась партийным гегемоном, как «художественное отображение действительности в точном соотношении с конкретным историческим революционным развитием» [1]. Главным заказчиком, адресатом и потребителем искусства соцреализма было государство.

Узнать творение соцреализма несложно. Большинство идеологов и вдохновителей Советской России были уверены в том, что искусство обязано служить простому народу и в полной мере отражать всю его жизнь, быть "зеркалом". Типичные сюжеты: заводские труженики за работой, счастливые колхозники на фоне целины, первомайские марши, радостные пионеры, люди на субботниках, вожди на встрече с населением и все в этом духе; художники рисовали улучшенную версию реальности: счастливые картины из жизни обывателя, где нет места анализу и сомнениям. Соцреализм требовал от художника четкого следования намеченному классическому воплощению образов, полному соответствию историческим и конкретным ситуациям, образам и картинам. Помимо того, все это в полной мере должно быть совмещено и отражено с революционной точки зрения.

Главными принципами соцреализма являлись несколько положений:

1. В основе изображения должна быть народность. Жизнь обычного человека являлась главенствующим объектом вдохновения и творчества.

2. Идеиная составляющая. Описание народного быта, поиск и стремление к лучшей жизни, достойной и новой. Героический опыт данного стремления ко всеобщему благу.

3. Изображение конкретики. На большинстве полотен изображалось развитие исторического становления поэтапно. «Быт, который определяет сознание» – данный принцип и закладывался в главенствующую концепцию соцреализма.

Среди самых известных художников соцреализма по сей день считается А. Дейнека, чья жизнь и творчество связаны с Курским краем. Александр Дейнека родился в 1899 году в Курске. Следует отметить, что «особый интерес представляет творческий подход к изобразительной деятельности Народного художника СССР, лауреата Ленинской премии, Героя Социалистического труда – А.А. Дейнеки, основой которого является душевная искренность, новаторское мастерство, «беспощадный» реализм и жизненный опыт. А.А. Дейнека известен в нашей стране как самобытный художник и истинный патриот своего народа, творивший в трудную и противоречивую переходную историческую эпоху» [3, с. 3]. Дейнека стал известным в СССР художником не сразу: он работал во многих местах, напрямую с искусством не связанных. Но позже художник нашел свою тему – спорт. Сильные и красивые персонажи его полотен отражали идеалы социалистического реализма – высокого морального духа, соревнований и побед. Творчество А. Дейнеки отразило наиболее существенные черты искус-

ства социалистического реализма и впитало в себя сложившиеся традиции русского искусства предыдущих эпох.

Коллекция его работ, принадлежащая Курской картинной галерее, охватывает все творческие этапы деятельности художника и дает представление не только об эволюции художественного видения мастера, но и о сути процессов, происходивших в советском искусстве данного периода. В 1930-х здоровый образ жизни и физкультура вошли в моду. Это время совпало с расцветом соцреализма: в советском обществе распространялись идеи эмоционального подъема, соревнований и побед, как спортивных, так и трудовых, воспевание красоты и совершенства здорового человеческого тела. Личный спортивный опыт помогал художнику находить подходящие приемы, чтобы отражать на холсте динамичность и пластику спортсменов. Дейнека мастерски писал их в сложных ракурсах и движениях.

«Писал футбол. Игру любил, знал ее, как тысячи моих сверстников, как десятки тысяч взволнованных зрителей. Игра каждый раз наталкивала меня на желание написать картину. Наделал десятки рисунков и, набрасывая один из многих неудачных эскизов, я обнаружил – эскиз не укладывается в композиционные нормы знакомых картин. Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносков» (Из воспоминаний Александра Дейнеки)

Дейнека действительно был большим мастером. Даже в работах 1940-1950-х годов, отшлифовав «стиль соцреализма» до полного соответствия критериям «партийности и народности», художник довел его почти до соответствующего «идеала» и тем самым до состояния абсурда в силу исчерпывающе обозначенных имманентных соцреализму качеств. Но и в этом сказывался талант Дейнеки, способность найти для искомой задачи нужное решение. Важнее другое: он был художником универсального дарования, одной из звезд первой величины 1920-х годов, прежде всего как смелый экспериментатор.

Особое место занимает в искусстве Дейнеки спорт. Интерес к нему нашел отражение во многих замечательных произведениях мастера, например, в известном рисунке «Коньки» (1927), где необыкновенно эмоционально передано очарование вечернего московского катка со стремительно несущимися конькобежцами, с белыми росчерками-узорами их следов на темном льду. Тема спорта как культа сильного и здорового тела никогда не оставляла Дейнеку, художник постоянно обращался к ней в рисунках («У финиша», 1926; «Лыжники», 1927; «Хоккей», «Футбол», оба – 1928, «Рабочая окраина», 1929). Ее кульминацией можно считать один из лучших советских плакатов «Физкультурница» (1933). В нескольких листах начала 1930-х годов под общим названием «Кросс» в бегущих крепких голубоглазых блондинах определенно просматривается увлечение арийской эпикой.

Как уже было сказано, в рисунках Дейнеки вырабатывался его «большой стиль». В 1924 году художник съездил в Донбасс. Результатом поездки стало создание картин «В штреке» и «Перед спуском в шахту», в которых предпринята попытка сформулировать «типовой» облик современного пролетария. Напи-

санные в 1925 году, они тогда же экспонировались на первой выставке ОСТА. Искусствовед Владимир Костин вспоминал: «Дейнека полностью игнорировал прочно сложившееся у многих из нас, в то время начинающих художников и искусствоведов, представление о живописи как об искусстве верных и тонких цветовых гармоний, передающих красочное богатство природы... Большие, почти сплошь черные фигуры рабочих-угольщиков, как бы взятые из разной среды и разных мест, были изображены вместе с элементами шахтного оборудования, четкими силуэтами на белом фоне холста. Такого убедительного, жизненно верного изображения рабочих не мог достигнуть, по существу, ни один художник того времени»

На второй выставке Общества станковистов в 1926 году наиболее сильное впечатление на зрителей произвела картина Дейнеки «На стройке новых цехов», не просто продолжавшая графическую манеру двух упомянутых композиций, но углубившая и поднимавшая ее настолько, что можно было говорить о возникновении оригинального монументального стиля. «Она поражала многих зрителей своей жизненностью, большой образной собирательностью, пластической силой и конкретностью в изображении нового человека», – вспоминал Костин. Эту работу (и некоторые последующие) нельзя полностью охарактеризовать как произведение живописи. Отбросив традиционные критерии, Дейнека создал, как сказали бы сегодня, объект – по сути, большеформатное графическое панно, в чем определенно сказались уроки авангарда.

В 1927 и 1928 годах из мастерской художника вышли две очередные работы: «Текстильщицы» и «Оборона Петрограда». Последняя, по бытующему среди некоторых специалистов мнению, вошла «в историю советской живописи как одно из самых больших ее достижений». До сих пор идут споры о возможном влиянии на Дейнеку картины Фердинанда Ходлера «Выступление йенских студентов в 1813 году» (1908). Фундаменталистски настроенные искусствоведы говорят о «случайном сходстве». Однако это далеко не так. Один из самых проницательных и осведомленных критиков 1920-х годов Яков Тугендхольд писал о «воздействии швейцарского художника Ходлера, с его динамически (иногда даже хореографически) развертывающейся композицией и ритмом телодвижений – воздействии, налагающем на некоторые остовские произведения печать не только монументальности, но и несколько жеманной изломанности...»

Прославленная картина «Текстильщицы» отличается от предыдущих работ Дейнеки еще большей условностью. Изображение монтажных конструкций напоминает о приемах геометрической абстракции. Орнаментально-декоративная схема среды усиливается в сочетании и контрасте с убедительной фигуративностью босоногих работниц. «Две ветви» прежнего искусства – абстракция и реализм – в творчестве Дейнеки соединились в одно целое. «ОСТ делает дело авангарда», – писал журнал «Прожектор» в 1926 году.

Прорыв в искусстве художника глубоко человеческого, ошеломляющего лирического чувства по-настоящему произошел лишь во времена страшных событий. Как будто отгородившись от действительности, он уединился в мире человечности и красоты. 1930-е годы оказались временем наивысшего живо-

писного подъема творчества мастера. Его подлинный шедевр – работа «Зима» (1931), в которой удивительнейшим образом прочувствованы переживание ребенком скучной длинноты зимнего дня, падающий за окном снег, теплый уют комнаты с конструктивистским окном во всю стену, сразу же придающим картине пряный привкус современности. Дейнека почти не писал натюрмортов (одно из немногих исключений – цикл «Сухие листья», 1930-е), но когда случалось, делал это, как и все остальное, превосходно. В качестве примера можно привести цветы в солнечной картине «Спящий ребенок с васильками» (1932), полной нежного восхищения хрупкостью подлинной красоты. (Натюрморт в советской живописи, если в нем не было какой-нибудь приметы советского быта, считался буржуазным пережитком.)

Художники-соцреалисты создали великие шедевры на основе гуманистического мировоззрения, руководствуясь, прежде всего, принципами нравственности. Огромный интерес к их творчеству все больше возрастает с течением времени. **Александр Александрович Дейнека – уникальная фигура русской художественной культуры XX столетия, активный участник ее драматических коллизий.** На основе анализа произведений художника, пришли к выводу: творчеству А.А. Дейнеки присуща синкретичность подхода к использованию художественно-образных средств. Композиционные особенности, характерные для станковой живописи использовались автором в монументально-декоративных работах. Это: символические преувеличения; динамика; совмещение орнаментального и трехмерного изображения; разложение изображаемого действия на составные части; мгновенность изображения; использование нескольких точек схода; органическое единство времени и пространства; перспективные, масштабные изменения, их ритмическое чередование на плоскости.

Список литературы

1. Живопись художников-соцреалистов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://22-91.ru/statya/zhivopis-khudozhnikov-socrealistov/20.07.2014> (дата обращения 12.03.2019).
2. Мальцева В. Живопись художников-соцреалистов – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://22-91.ru/statya/zhivopis-khudozhnikov-socrealistov/20.07.2014> (дата обращения 10.03.2019).
3. Панова Н.Г. Художественно-композиционные особенности творчества А.А. Дейнеки в контексте развития советского искусства 1920-1930-х гг.: автореферат дисс. ... канд. ис-кусств. М.: Моск. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. – 2004. – 28 с.
4. Социалистический Реализм (Соцреализм). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.wikiart.org/ru/Artists-by-Art-Movement/sotsialisticheskiy-realizm-sotsrealizm#!#resultType:masonry> (дата обращения 12.03.2019).

ШИРОКИХ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ,

доцент кафедры рисунка и живописи,
член Союза художников РФ,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: givopiskgu@mail.ru

**ТРАДИЦИИ И ИСКАНИЯ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
ЖИВОПИСЦЕВ КУРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ:
ОТ ТРАДИЦИЙ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ – К НАСЛЕДИЮ
ВАСИЛИЯ ЕРОФЕЕВА**

Автор статьи обращается к традициям курской живописной школы, уверенно относя к ней не только А.А. Дейнеку, но и его последователей, в числе которых и живописец Василий Ерофеев. Автор анализирует традиции курской художественной школы, особенности отражения жизни и деятельности русского человека, эпохальные события в жизни страны и их преломление в судьбах простых русских людей.

Ключевые слова: курская художественная школа, традиции русской реалистической живописи, художественное образование.

Талантливый художник – живописец Василий Ерофеев принадлежит к плеяде художников, пришедших в ВУЗы и начавших свою творческую деятельность в 60-е годы XX века. На его долю выпали все невзгоды и лишения, которые пережил наш народ в тяжелые годы войны, что нашло отражение в его произведениях. Его картины полны жизненной правды: это и нелегкий труд послевоенных лет, и жизнь сельской женщины, вынесшей на своих плечах все тяготы военного времени, но сохранившей красоту, доброту, нежность. Любовь и уважение к женщине живет в его сердце, как и любовь к родной земле. Это просматривается в его картинах: «Солдатки», «Сын», «Полюшко – поле», «Возвращение Ивана» и других. Истоки творчества В.И. Ерофеева – в народной жизни и природе Курского края, где он родился и вырос. Он один из первых курских художников стал зачинателем тематической картины о труженицах деревни, на плечи которых легли тяжёлые годы войны, воспитание детей в послевоенное время и тяжёлая каждодневная работа на колхозных полях. В центре его творчества всегда оставался человек с высокими чувствами и богатым духовным миром. В работах этого времени активизируется его живописное видение. Он пишет открытым интенсивным цветом, который вибрирует от бесконечно активных оттенков, и полностью отказывается от глухой тональной живописи, что приводит его к открытию собственного пути в искусстве и своему колористическому видению. Следуя лучшим традициям русского и советского реалистического искусства, он создает произведения, утверждающие нравственную чистоту и силу духа нашего современника, воспевают красоту жизни, счастье материнства. Творчество Народного художника России Василия Ива-

новича Ерофеева раскрывается в жанровых картинах «Счастье», «Праздник», «Свекловичницы», «Полюшко-поле», портретах современников, – широко известны не только курскому ценителю искусства, но и за рубежом. В те же годы в творческих исканиях художника усиливается интерес к эпичности, романтической приподнятости и символическому подтексту образов. В них художник стремится созданию обобщённых ассоциативных произведений, которые говорят не только о каком-то событии или человеке, но и о целом народе, о его судьбе и о времени в котором живут его герои. Секрет этого успеха заключается в яркой жизненности его образов, глубокой психологичности характеристик, высоком артистизме и блестящей виртуозности техники исполнения. Все, что бы ни написал художник, всегда окрашено его личной заинтересованностью в происходящем, в торжестве добра и справедливости. Поэтому его произведения глубоко лиричны, индивидуальны и легко узнаваемы. Любимая тема в искусстве Василия Ивановича – образ русской женщины – труженицы, матери, который подкупает удивительной теплотой, духовностью, лиризмом. А его картина «Курские красавицы» стала визитной карточкой нашей области и была приобретена государственной Третьяковской галереей. Этими полотнами В.И. Ерофеева, как лучшими произведениями ряда других мастеров советского периода – И.Н. Ронкина, В.С. Мазурова, В.И. Жилина, Л.И. Руднева ... выражены тенденции станковой живописи 70-х – 80-х годов, в которых ярко и с жизнеутверждающей силой звучала поэзия жизни рядовых людей того времени.

Ерофеев выразитель своего времени, потому что он впитал живые токи окружающих его людей, их духовную сердцевину. Художник должен вызвать зрителя на сопереживание. Без такого сопереживания, участия людей искусство мёртво. И за это своё представление о мире художник должен нести персональную ответственность. Художник должен задевать чувственные и художественные струны души. У него должна быть память, вера. Истинный художник не только отражает своё личное видение и внутреннее ощущение, которыми он живёт, очень важно, чтобы своим творчеством и своей жизнью он отражал определённые черты своей эпохи. За временем меняются условия, могут поменяться пластические пристрастия, появляются новые идеи, которые требуют новых решений, но одно остаётся навсегда – искусство должно утверждать жизнь. [1]

Более 60 лет художник служит искусству. Для художников центральной России, студентов, знатоков и любителей искусства, Василий Иванович является носителем истинных академических качеств. Он созидает своим творчеством духовно-нравственное пространство своего любимого Курска, региона, крепко держит высокую марку Российского Союза Художников.

Но Василий Иванович не только прекрасный живописец, он – художник-педагог. Деятельность преподавателя дисциплин изобразительного искусства требует не только основательного общего и специального образования, высокого художественного уровня культуры, но и наличие у него соответствующих личностных качеств, творческих способностей, творческого типа мышления. Профессор Василий Иванович Ерофеев много сил и энергии отдает педагогической работе, ведет занятия в мастерских Курского госуниверситета, руководит

выпускными квалификационными работами по живописи, воспитал не одно поколение молодых художников. К их числу можно отнести и меня. Встречи, беседы с Василием Ивановичем были этапными в моей жизни.

Впервые я познакомился с творчеством В.И. Ерофеева, будучи школьником, на каникулах в г. Киеве. Отец подарил мне журнал «Художник» за 1975 г., где была статья о курских художниках, экспонировавшихся на выставке в Москве, о творческой бригаде, работавшей над темой колхозной деревни в колхозе им. Фрунзе. Мне понравились работы мастеров – картины В.И. Ерофеева, И.Н. Ронкина, пейзажи Л.И. Руднева, скульптуры А.З. Жиленкова, портреты В.И. Жилина, В.С. Мазурова, потому что все, что отражено в их работах, я видел в жизни, и мне это было близко. Но наибольшее впечатление произвела картина В.И. Ерофеева «Счастье», которая потрясла меня и определила дальнейшую мою судьбу – быть художником. Молодые женщины изображены художником на колхозном току. Центром композиции является молодая мать с малышом на коленях. У меня сразу возник образ Богородицы с младенцем и апостолами. В этой картине художник стремится показать не внешне красивую женщину, а дать зрителю представление о величии и значении женщины-матери. Художник воспевае очарование русской женщины он, понимая материнское сердце, создает песнь – гимн женскому счастью. Автор достигает большой художественной выразительности через удачно найденные мягкие спокойные формы, плавные ритмы, мажорный колорит, переливы оттенков золотистого хлеба, белые, красные и голубые одежды на фоне летнего лазурного неба – колорит напоминает иконы Рублева. Картина полна солнца, света, горячего воздуха. Автор – певец мирного труда, материнского счастья, жизни. Монументальное звучание полотна достигается и живописными и композиционным строем. Я до сих пор потрясен красотой этой картины. И мне, глядя на это полотно, захотелось научиться писать маслом и создавать произведения, воспевающие красоту моей родины – России. Но эти встречи с Василием Ивановичем были на расстоянии. По-настоящему я почувствовал учеником В.И. Ерофеева, когда поступил на художественно-графический факультет. Летом 1978 года произошло радостное и долгожданное событие в моей жизни – я стал студентом Курского пединститута. Позади осталась лихорадка вступительных экзаменов, и перед нами открылась новая полоса жизни. В этих начавшихся студенческих буднях было много неожиданного и запоминающегося.

Самые сильные впечатления оставили педагоги-художники – люди, вводившие нас в мир творчества, который раскрывался перед нами на специальных творческих дисциплинах. Этими замечательными людьми были Б.А. Чиликин, В.М. Пронина, В.И. Ерофеев, А.В. Анохина. Яркие воспоминания остались в памяти от занятий по рисунку и живописи, пленэрной практики в Ленинграде на 4-5 курсах, руководимых профессором В.И. Ерофеевым. Особенно запомнилась практическая работа в мастерской на спецкурсах по живописи, руководимая Василием Ивановичем. Здесь собирались увлеченные живописью студенты из разных групп 5-х курсов: Швачунов Игорь, Конев Александр, Псурцев Дмитрий, Канищев Владимир и многие другие, в дальнейшем ставшие художниками, членами СХ Рос-

сии. Преподаватель спецдисциплин должен быть не только умелым художником, хорошим методистом, но и чутким, внимательным, справедливым человеком. В его задачи входит не только основательная художественная подготовка студентов, но и формирование у них положительных человеческих, профессиональных качеств, воспитание интереса, уважение и любви к будущей педагогической профессии, к творческой деятельности художника.

Василий Иванович делился своим талантом, отдавая лучшие чувства и мысли, свой опыт художника-профессионала. Здесь нужно отметить индивидуальные особенности методики нашего педагога. Свои советы и разъяснения он всегда подкреплял для примера показом классических произведений искусства. Почти на каждое занятие он приносил прекрасные массивные альбомы художников, репродукции произведений мастеров живописи и рисунка. Мне запомнились его слова: «Учиться – значит стремиться к открытию нового, и связан этот процесс не только с постоянным изучением жизни, но и с глубоким освоением прошлого. Опыт творчества старых мастеров – богатейший источник, способный дать ответы на многие вопросы сегодняшнего дня». Обычно Василий Иванович садился на стул, клал перед собой альбомы с репродукциями и, неторопливо переворачивая страницу за страницей, рассказывал об особенностях технической манеры мастера. Основными кумирами нашего учителя были В. Серов, Б. Кустодиев, И. Репин, В. Суриков, А. Дейнека. Чувствовалось, что эти художники были для него непререкаемыми авторитетами, ссылки на них он делал постоянно. Он учил нас понимать искусство, но не навязывал свою манеру, технику работы. Это и помогло нам в дальнейшем приобрести индивидуальный стиль. Искренняя любовь к живописи в сочетании с природным добродушием, умением восторгаться от красоты природы, женщины, личным обаянием делали В.И. Ерофеева весьма колоритной и запоминающейся фигурой на ХГФ в моей студенческой жизни.

Преподаватель ВУЗа должен обеспечить не только хорошую профессиональную подготовку студентов, но и содействовать развитию их человеческой, художественной и педагогической индивидуальности. Это задача высшего порядка. Её эффективное решение требует повышенного внимания к каждому студенту, хорошего знания своих учеников и предопределяет усиление индивидуальных форм работы со студентами [2].

На занятиях по живописи в моей группе акцент делался на профессиональные проблемы, много говорилось о колорите, технических приемах, используемых в работе над эскизами. Когда речь заходила о колорите, сразу выходили на первый план имена В. Серова, К. Коровина, вспоминались их конкретные этюды, которые являлись образцами различных способов создания цветового строя. Особенно интересной для нас была работа на пленэре, когда педагог организовал женскую постановку под деревом, как в работе В. Серова «Девушка, освещенная солнцем». Василия Ивановича всегда интересовали проблемы тона, передача световоздушной среды в этюдах, разговор о которых шел со студентами постоянно. Благодаря нашему учителю, мы стали больше задумываться о подборе тех красок, которые необходимо применять для реше-

ния данной колористической задачи. Его беседы, размышления вслух с примерами из литературы касались не только узкопрофессиональных проблем, разговор всегда выходил на общечеловеческие темы, он не отделял профессию от человеческой точки зрения на мир. Интересно шла работа над композицией. Василий Иванович давал обычно довольно жизненные, конкретные темы. Посещая его творческую мастерскую, мы видели, как художник-педагог работает над своими образами, картинами – «Полюшко – поле», «Возвращение Ивана». Художник должен исследовать «нравственность человеческую», но для этого он должен обладать знаниями, уметь учиться всю жизнь, потому что нельзя научиться раз и навсегда.

Еще запомнилась встреча с Василием Ивановичем на Всероссийской выставке. Я с Дмитрием Псурцевым впервые прошли отбор на крупную выставку, приехали в Москву, в ЦДХ, на открытие экспозиции. Во многих залах были размещены произведения живописи, графики, скульптуры. Знаменитые имена, запоминающиеся картины. Мы с нетерпением ищем свои работы среди сотен картин. Ищем и не находим. Работы В.И. Ерофеева – в экспозиции, картины И.Н. Ронкина – в экспозиции, пейзажи Л.И. Руднева – в экспозиции, а наших работ нет! Мы встретили Ерофеева, улыбаясь, он сказал: «Не расстраивайтесь!... Еще столько будет выставок! Главное – чтобы было, что сказать. Смотрите – какая красота!», – и показал на окно с вечерним московским пейзажем.

За 50 лет педагогической деятельности профессор В.И. Ерофеев воспитал и обучил огромное количество студентов нашей профессии, отдавая им лучшую часть своей души, делясь талантом, опытом художника-профессионала. Василию Ивановичу всегда есть что сказать своим ученикам. Ерофеев-художник и Ерофеев-педагог едины и неотделимы. Один дополняет и обогащает опыт другого.

Ерофеев в любой компании оказывается в центре внимания, является душой коллектива, факультета, Союза художников. Но, вместе с тем, Василий Иванович проявляет принципиальность в серьезных жизненных, творческих и деловых ситуациях.

Но основное, конечно же, в его жизни – это творческая работа, многотрудная, ежедневная работа художника. Художник – не профессия, а судьба, но до неё нужно доработаться. Трудиться истово, изнурительно, самозабвенно. Нужно впитать в себя само время. И, чтобы уметь что-то сказать, нужно в совершенстве владеть ремеслом и очень любить своё дело. Закончив занятия на худграфе, Василий Иванович пешком идет в мастерскую и затем, весь световой день трудится: либо заканчивает начатый холст, либо рассматривает этюды и эскизы, набирая материал для задуманного нового полотна, либо готовит новую выставку. В творчестве В.И. Ерофеева разных периодов есть общая, ярко выраженная сверхзадача, которую поставил перед собой художник в ещё ранний период творчества: писать лишь то, что сильно любишь, и заставить зрителя тоже полюбить его героинь – курских женщин, тружениц, и природу с любимыми кудрявыми берёзами и голубым бездонным небом. Эта сверхзадача пронизывает всё его творчество. И последние произведения, которые ещё находят-

ся в творческой мастерской художника, подтверждают этот вывод. Глядя на картины Ерофеева, окунаешься в атмосферу русского духа, любви к родной Земле, к людям. И каждый раз это заряжает меня творческой энергией и появляется желание работать.

Список литературы

1. Кичко С.Д. Диалог с памятью // Из истории художественной школы. Санкт-Петербург. РАХ. 1999.
2. Терентьев А.Е. Роль личности преподавателя в педагогическом процессе. // Диалог истории и искусства: Российская провинция, опыт, проблемы и решения – Курск. КГУ. 2000. - С. 342.

УДК 378.1

НИКИТЕНКОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет
имени П.П. Семенова-Тян-Шанского»,
398020, Россия, Липецк, ул. Ленина, 42
E-mail: nktnkv@rambler.ru

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ УЧЕБНОГО РИСУНКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ А.А. ДЕЙНЕКИ

В статье рассматриваются некоторые современные проблемы учебного рисунка в сопоставлении с творческим и педагогическим наследием А.А. Дейнеки, дается характеристика его методическим установкам в отношении содержания, типологии учебного рисунка, связи проблем обучения рисунку и композиции как целостному процессу работы над произведением, способствующему художественному развитию обучающихся.

Ключевые слова: содержание художественного образования, учебный рисунок, виды рисунка, композиция, композиционные законы.

Рисунок, в качестве учебного предмета, имеет целью формирование универсальных навыков художественного изображения, и является основой профессиональной подготовки в области изобразительного искусства. Главные параметры, определяющие содержание образования в этой области, регламентированы государственными требованиями и стандартами, в рамках которых и реализуются конкретные технологии обучения. Структура профессионального образования такова, что его единство и непрерывность обеспечивается содержательными связями и преемственностью между различными уровнями подготовки от предпрофессиональной, через среднюю специальную к высшей школе. Существуют также дополнительные программы общеразвивающего и профессионального характера, которые в той или иной степени дополняют и расширяют художественную подготовку, способствуя общему развитию в области искусства. На различных этапах, ступенях, а также в разнообразных формах

обучения рисунку решаются конкретные задачи, обусловленные возрастными особенностями и уровнем развития обучающихся. Однако эта идеальная картина структуры художественно-образовательного пространства на практике существенно корректируется множеством проблем, особенностей и обстоятельств.

В русле этих проблем существенным представляется соотнесение особенностей преподавания рисунка на современном этапе с наследием художников, внесших значительный вклад не только в художественную практику, но и в педагогику искусства. Среди таковых ярко выделяется фигура Александра Александровича Дейнеки. В творчестве этого мастера живописи, графики, монументального искусства и скульптуры рисунок занимает центральное место. В виде самостоятельных произведений это быстрые натурные наброски и зарисовки, длительные штудии фигур, аналитические зарисовки отдельных деталей. В то же время большое, и важное образовательное значение рисунок имеет в законченных графических, живописных и монументальных композициях мастера на различные темы. Художник использовал в работе разнообразные графические материалы от распространенного карандаша и пера до акварели, гуаши, угля, сангины и их сочетаний. Особый интерес в контексте разговора о рисунке представляет также хорошо известная в художественно-педагогической среде книга «Учитесь рисовать» [3], составителем и автором большинства разделов которой является А.А. Дейнека. Рассмотрим основные идеи этой методической работы в соотношении с некоторыми вопросами современного учебного рисунка.

Одна из главных проблем обучения искусству связана с определением того, чему учить. В нашей стране этот вопрос решается в пользу академических программ, содержательно опирающихся на классику изобразительного искусства. На протяжении многих лет понятия «рисунок учебный» и «рисунок академический» употребляются как синонимы, а содержание обучения строится на принципах, во многом происходящих из Императорской Академии художеств XIX века. К отличительным признакам этих методик и содержания можно отнести: 1) направленность на художественные образцы античной классики и академизма, 2) приоритетность работы с натуры, 3) высокий технический уровень исполнения. Вместе с тем современные методики преподавания рисунка уже нельзя считать сугубо академическими. Очень редко обучение рисунку начинают с копирования образцов. Практически к минимуму сведено количество заданий по рисованию гипсовых слепков античных ваз, капителей, голов и фигур. Все больше содержание учебных заданий и постановок ориентированы на стилистику мастеров современного искусства. Часто тематика и система изображения определяются руководством учебного заведения, мастерской или ведущим педагогом. Без особого труда можно различить рисунки академии имени С.Г. Строганова и института имени В.И. Сурикова, а в последнем рисунки факультета станковой графики и живописных мастерских. В настоящее время учебный рисунок представляет собой неоднородную картину направлений и установок, реализуемых многочисленными школами и учреждениями художе-

ственного образования. Государственные стандарты задают лишь общие параметры необходимой компетентности в области рисунка, которые конкретизируются и корректируются частными методиками преподавания и установками конкретных образовательных организаций. В виду сказанного проблема сохранения единства образовательного пространства актуальна.

Позиция Дейнеки и его соавторов в этом вопросе выражена достаточно определенно. Структура их книги представляет собой описание типичных академических заданий, предельно обобщённо представляющих последовательность учебной программы по рисунку. Авторы постоянно обращают внимание на необходимость постепенного и последовательного усложнения заданий, на невозможность перехода к выполнению задач с пропуском предыдущего уровня сложности. Отобранная временем, и многократно проверенная на практике последовательность: от розеток и капителей к рисунку гипсовой и живой головы, а также фигуры обоснованно выдвигается в качестве эффективного пути освоения навыков реалистического изображения. Сегодня это воспринимается как далекое и банальное прошлое. Проникнутая тотальной инновационностью современная методика мало озабочена кропотливым формированием визуального мышления рисовальщика, постановкой глаза на цельность видения, необходимым усвоением базовых технических навыков проведения линий, штриховки и тушевки, обусловленных комплексным анализом формы изображаемого объекта. Метод формирования художественного видения в работе с натуры часто подменяется чисто техническим изображением. Стиль не открывается в процессе индивидуальной самостоятельной работы, а изначально предписывается обучающемуся в качестве заданного метода и совокупности приемов изображения. Рисунок как открытие сегодня заменяется рисунком-интерпретацией, а проблема стиля поверхностной стилизацией. Подход А.А. Дейнеки в этом вопросе реалистичен и органичен.

Вторым аспектом современного рисунка является его жанровое и видовое разнообразие. Не только обилие методических подходов, но и сосуществование различных видов рисунка в практике подготовки художника ставят задачу их отбора и классификации в связи с учебными целями. Дейнека решает эту проблему убедительно и продуктивно. Он разделяет учебный рисунок на аудиторную работу над постановками и самостоятельную работу по изображению сложных явлений действительности, где люди не позируют специально, а находятся в движении и сложном, но живом пространственном взаимодействии. Характеризуя эти виды работы А.А. Дейнека пишет: «Первый – это учебное рисование (в классе), когда натурщик стоит в неизменной позе, в условиях устойчивого освещения, а постановка длится иногда не одну неделю; второй – это рисование где-либо на природе, скажем, в лесу, в рабочем поселке, в клубе, где рисующий сталкивается со многими случайностями, неожиданностями, такими как изменение освещения, перегруппировка людей, которых он рисует» [3, с. 5] Понятно, что второй вид рисунка – это быстрый рисунок, часто называемый зарисовкой или наброском, позволяющий фиксировать событие в его динамике и характере. Как известно, именно набросок Микеланджело считал высшей точкой всех искусств, «источником и душой всех видов живописи» [4, с. 197].

Не случайно этому виду искусства в книге А.А. Дейнеки посвящен отдельный раздел. Типологию набросков художник проводит по характеру познавательных процессов, доминирующих в работе над рисунком. Рисование с натуры, по памяти и представлению составляют три основных типа быстрого рисунка, что также характерно и для рисунка вообще. На страницах пособия мы часто встречаем рекомендации выполнять по памяти рисунки длительных постановок, разрабатывать эскизы композиций, прибегая к рисунку по представлению. Использование всех этих форм рисования принципиально важно для полноценного формирования художника. Очевидно, что проблема быстрого рисунка в настоящее время стоит особенно остро. В обучении он используется явно недостаточно. В программах этот вид работы, как правило, выносится на самостоятельные занятия и плохо привязан к аудиторной работе.

Одним из существенных факторов современного забвения быстрых и разнообразных форм рисования является активное внедрение в работу художника технических средств создания изображения. В самом деле, фотография быстрее, объективнее и более полно решает проблему сбора материала или фиксации необходимой детали, а техника оперативного создания и обработки фотоизображения сегодня широко доступна. Однако работа с плоского изображения, лишенного полноценной пространственной динамики как при его создании, так и при восприятии не может сформировать навыки живого пластического мышления рисовальщика. Особенно это губительно на начальном этапе обучения. Формирование процесса рисования в русле задач перенесения пятен и контуров со статичной плоской фотографии или репродукции на плоскость рисунка не только не развивает навыков композиционного синтеза многомерного пространства в плоскостном образе, но и формирует антикомпозиционное иллюзорное мировоззрение. Как известно, с таким подходом к изображению активно боролся учитель А.А. Дейнеки – В.А. Фаворский, видевший в живом пространственно-временном натурном рисовании основной источник композиционности и художественной цельности [5, с. 211]. Ученик был верен этим установкам и в своем творчестве, и педагогической практике.

Не случайно центральной проблемой и главным тезисом педагогики Дейнеки было утверждение о том, что «в процессе изучения рисунка первостепенное значение отводится композиционным моментам». И далее Дейнека поясняет: «Композиционные начала в том или ином виде всегда присутствуют в работе художника: это размещение изображаемой формы на листе бумаги, это выбор подходящего формата листа, это *образно-пластическая передача темы* (курсив наш – С.Н.)» [3, с. 5]. Именно последний аспект проблемы композиции в рисунке, являясь самым сложным для рассмотрения, является и самым главным в наследии мастера.

Как правило, вопросы композиции в учебном рисунке связывают с компоновкой изображения, ограничиваясь проблемами формата, масштаба и размещения. Реже к этой области относят содержание изображения, т.е. тему и сюжет рисунка. Особенно редко заходит речь о композиционно-пластических характеристиках, куда включается проблема передачи предметно-пространственных отно-

шений и их стилевой типологии, проблема различных типов целостности. Сегодня проблема композиции в учебном рисунке гласно и не гласно делит педагогов на два лагеря. Одни придерживаются позиции, которую можно, в общих чертах, выразить тезисом: «сначала научитесь рисовать, а потом творите». Для второго подхода характерна неразрывная связь любого уровня учебной работы над рисунком и композиции, как способа достижения художественной целостности. Среди методической литературы, руководствующейся композиционными принципами в учебной работе, кроме рассматриваемого нами пособия Дейнеки, можно выделить редко вспоминаемую сегодня книгу М.Д. Бернштейна [1] и уже упомянутые работы В.А. Фаворского. Среди современных источников сюда можно включить, пожалуй, только работу С.А. Гавриляченко «Композиция в учебном рисунке» [2].

Конечно, столь радикальное деление всех педагогических устремлений достаточно условно. Есть множество точек зрения, предполагающих тот или иной компромисс между «чистой» учебностью и творческим освоением грамоты рисунка, но в любом случае речь идет лишь о степени. Основные позиции разных по направленности подходов хорошо прослеживаются и в теории, и на практике. Современная ситуация преподавания рисунка мало нацелена на достижение органического единства обучения и творчества. Дисциплины рисунка и композиции редко ориентированы на общие цели и редко соединяются в сознании обучающихся как сферы единого процесса творческой работы художника. Для образовательной практики в области искусства сегодня особенно характерна потеря связи между рисунком, живописью и композицией. Особенно остро это проявляется при подготовке художников-педагогов. Здесь сказывается и сокращение объемов аудиторной работы, и отсутствие ясной концепции предметной подготовки бакалавра образования по профилю изобразительного искусства.

Вклад А.А. Дейнеки в решение проблемы композиции весьма значителен. В этом вопросе для него не существовало работы не имеющей художественной направленности. Не случайно, что проблеме взаимосвязи рисунка и композиции посвящен наиболее объемный раздел его книги. Здесь он показывает, что рисунок, имея безусловную специфику по отношению к другим видам искусства, подчиняется общим композиционным правилам. Среди таковых он выделяет: учение о пропорциях, симметрию, ритм, статику и динамику, законы перспективы и другие. Интересно, что художник выступает против отождествления композиции и сюжета, считая, что это приводит к подмене образно-пластической составляющей работы литературными размышлениями.

В каких бы ипостасях ни проявлялся рисунок – в учебной студии, картоне для фрески, наброске композиционного решения картины или графического листа, он всегда выполняется с учетом законов материала, формы и пространственной цельности. Здесь А.А. Дейнека показывает, как конкретная художественная задача требует своих изобразительно-выразительных средств. Например, изображение на объеме и фриз с неглубоким пространством будут требовать четкой организации силуэта и профиля, ритмического членения целого, организовывая движение по плоскости и добываясь целостности плоскостным способом. Глубокое перспективное пространство будет строиться согласно замыслу иногда с дву-

мя линиями горизонта и множественностью точек схода. Он подробно разбирает композиционные решения ряда произведений от Древней Греции до современности, показывая разнообразие проявлений композиционных закономерностей и логику художественных решений.

Рассматривая композиционные особенности решений в том или ином произведении Дейнека отделяет проблематику рисунка от скульптуры или живописи. Тем самым он показывает, что рисунок органично вплетен в ткань образного и формального решения произведения и приобретает в нем черты, свойственные конкретному виду искусства. Стилистика, техника и все средства рисуночной формы соответствуют архитектурному, живописному или ансамблевому характеру произведения. Решая проблему пространства, пропорций и компоновки фигур в «Страшном суде» Микеланджело рисовал картоны для фрески, руководствуясь общими задачами монументальной росписи для конкретной архитектуры. Будучи переведенным на стену рисунок не перестал существовать, он перешел в статус упорядочивания живописной формы конкретной фрески.

По причине указанного единства огромный образовательный потенциал содержится не только в методических текстах А.А. Дейнеки, но, может быть в большей степени, в его графических, живописных и монументальных работах. Для методики важен и тот факт, что будучи студентом ВХУТЕМАСа Дейнека уже был вовлечен в реальную творческую жизнь художника. Он работал в журналах, выставлялся на выставках, участвовал в деятельности художественных объединений. Прямо со студенческой скамьи он ярко вошел в художественную жизнь страны, создав ряд выдающихся картин, рисунков и плакатов, до сих пор являющихся образцами рисуночной и композиционной формы. Этот факт биографии художника подтверждает необходимость тесно связывать в обучении учебную и художественную практику, не просто штудировать натуру, а в каждой задаче изучения видеть и художественную составляющую.

Подытоживая сказанное, сформулируем ряд обобщающих тезисов.

Единство образовательного пространства учебного рисунка связано с отбором содержания обучения, представляющего собой последовательно усложняющиеся сбалансированные по целям и формируемым компетенциям задания, проверенные временем и ориентированные на решение художественных, композиционных задач.

Разнообразие видов и форм рисунка, используемых в обучении призвано оптимально способствовать художественному развитию обучающихся, создавать не монотонный ритм в их учебной и творческой работе.

Необходимо добиваться глубокой связи между учебными дисциплинами, организуя их работу на композиционной основе.

Большой образовательный потенциал в области учебного рисунка содержится в творческом и педагогическом наследии мастеров отечественного искусства и, в частности, в наследии А.А. Дейнеки. Многие современные проблемы обучения рисунку и композиции могут быть решены с опорой на изучение его произведений и литературно-теоретического наследия.

Список литературы

1. Бернштейн, М.Д. Проблемы учебного рисунка / М.Д. Бернштейн. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 49 с.
2. Гавриляченко, С.А. Композиция в учебном рисунке: Научно-методическое издание / С.А. Гавриляченко. – М.: Изд-во СканРус, 2010. – 192 с.
3. Дейнека, А.А. Учитесь рисовать / А.А. Дейнека. – М.: Архитектура-С, 2005. – 224 с.
4. Мастера искусства об искусстве. Т2 /Под ред. А.А. Губера, И.Л. Маца и др. – М.: Искусство, 1966. – 496 с.
5. Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие /В.А. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.

УДК 75.03

СТЕПАНОВА ЛЮБОВЬ ВАЛЕРИЕВНА,
ГБОУ РС(Я) «Якутское художественное училище (колледж)
им. П.П. Романова»
677027, Россия, г. Якутск, ул. Горького, 65
E-mail: lyba.stepanova93@mail.ru

ВЛИЯНИЕ А.ДЕЙНЕКИ НА ТВОРЧЕСТВО ЕГО УЧЕНИКА П.РОМАНОВА

В статье рассматривается творчество двух советских художников – А. А. Дейнеки и его ученика П.П. Романова. Характеризуются главные черты произведений художников, выявляются влияние творчества и педагогические методы А. А. Дейнеки на профессиональную деятельность П. П. Романова, рассматривается проблема давления революционной пропаганды на свободу самовыражения художников РСФСР.

Ключевые слова: А.Дейнека, П.Романов, живопись, социалистический реализм, художник.

В 1930-е гг. в РСФСР главным художественным методом был провозглашен социалистический реализм, призванный утвердить в общедоступной реалистической форме социалистические идеалы, образы новых людей и новых общественных отношений. Требования соцреализма, а именно следование лозунгам коммунистической идейности и партийности, относились ко всем видам искусства без исключения. Серьезная ограниченность соцреализма мешала подлинной народности и традиционности искусства. Художники того периода прошли серьезную закалку, сумев создать глубокие произведения искусства, раскрыть философские темы и передать дух времени под единым направлением соцреализма. К ним относится Александр Александрович Дейнека – художник широко раскрывший свои таланты в различных видах изобразительного искусства: живописи, графике, скульптуре и монументальном искусстве. Помимо его творческих заслуг, он известен тем, что вел педагогическую деятельность. Его учениками были такие известные художники как Васнецов А. В. – живописец, монументалист, педагог, один из основоположников сурового стиля; Данешвар

Ю.П. – живописец и график, заслуженный деятель Туркменской ССР; Тутевольт К. А. – профессор МГХИ им. Сурикова, Заслуженный художник РСФСР; Ясненко Н.В. – художник, скульптор, Народный художник Украины, и другие деятели искусства. Одним из них был Петр Петрович Романов – фигура значимая для культуры Республики Саха (Якутия).

Несмотря на то, что соцреализм был избран ведущим направлением в советском искусстве, художники не подвергались давлению на самовыражение, и не были обязаны творить только в рамках соцреализма. Приверженцы соцреализма так же имели возможность иметь отличные от реализма средства выразительности, новые приемы, и хорошим примером этого служит А.А. Дейнека. Строго оценивались работы тех художников, которые зарабатывали, выполняя правительственные заказы.

Что касается Республики Якутии (с 1922 по 1992 именовалась как Якутская Автономная Советская Социалистическая Республика, сокращенно ЯАССР), то советская коммунистическая идеология и здесь внесла существенные изменения во все сферы деятельности, не только в культурную. Среду с ярко выраженным национальным характером необходимо было полностью включить в коммунистический режим. Говоря об изобразительном искусстве и ее конкретной позиции в рамках той политической обстановки, то уровень готовности ЯАССР не только воспринимать, но передавать существующие установки не был совершенен. До 40-х гг. в ЯАССР не существовало необходимых образовательных учреждений, способных готовить профессионалов в сфере культуры и искусства. Чтобы получить высшее художественное образование, советский человек из Якутии отправлялся туда, где это было реализуемо – Москва, Ленинград, Новосибирск. Одними из тех, кто отправился на обучение были такие художники, как И. Избеков, С. Александров, Ф.Т. Павлов и П.П. Романов. Надо сказать, что Романов покидал Якутию ради учебы несколько раз. В первый раз, это был 1923 год, он был направлен в Ленинград для учебы на рабфак политехнического института, затем переехал в Москву, где окончил Московский рабфак искусств и переводится на IV курс ВХУТЕМАСа, позже реорганизованного на ВХУТЕИИ. С 1928 по 1930 во ВХУТЕИИ преподавал Александр Дейнека. В автобиографии П.П. Романова нет сведений, указывающих на непосредственное участие Дейнеки на обучение Романова, зато Романов упоминает своего учителя, говоря о Московском институте изобразительных искусств, где учился с 1930 по 1934 гг. на литографическом отделении по специальности «Плакат и массовая картина». В Национальном архиве Республики Саха (Якутии) существуют групповые снимки студентов, среди которых присутствует П. Романов, вместе с преподавателем А. Дейнекой.

Московский институт изобразительных искусств, ныне действующий под именем Василия Ивановича Сурикова, готовил профессионалов в сфере изобразительного искусства по разным направлениям – живопись, скульптура и графика. Здесь же проходили обучение будущие искусствоведы. Свою историю учебное заведение начало еще в 1832 году, когда группа любителей живописи, среди которых были Е.И. Маковский, А.С. Ястребилов и др., основали художе-

ственный кружок. В 1843 году этот кружок преобразован в училище, затем после 1917 г. в Государственные свободные художественные мастерские, а в 1920 во Высшие художественные технические мастерские (ВХУТЕМАС), который имел семь факультетов: архитектурный, деревообрабатывающий и металлообрабатывающий, полиграфический, текстильный, керамический, живописный и скульптурный. Позже ВХУТЕМАС был реорганизован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИИ), ликвидированный в 1930 году. С этого года учебное заведение стало именоваться как Московский институт изобразительных искусств. Александр Дейнека преподавал в Москве во ВХУТЕИИе (1928-1930), в Московском полиграфическом институте (1930-1934), в МГАХИ им. В.И. Сурикова (1934-1946, 1957-1963), в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1945-1953), в Московском архитектурном институте (1953-1957).

«Работать надо так, чтобы было все ясно и просто. И композиция должна быть простой и ясной, ибо она не что иное, как отбор главного, нужного. Я люблю долго приглядываться, проверять, но видеть сразу, работу делать с удара...» – писал Дейнека. Эти слова, как нельзя лучше описывают характер Дейнеки, его позицию по отношению к искусству, его методы в работе. Он был востребован как педагог, но прежде всего он был художником. Он создавал уникальные работы, параллельно обучая студентов, и каждому показывал на себе пример настоящего советского художника. Разумеется, его творчество было о Родине. Излюбленными персонажами были спортсмены, рабочие, летчики, военные – сильные и счастливые советские люди. Наполненное свежестью и летними красками «Раздолье», стальная и суровая «Оборона Петрограда», лиричная и нежная «Мать», воздушные и лазурные «Будущие летчики» – везде глубокое знание своей страны.

Творческий путь А. Дейнеки разнообразен. Он работал как превосходный живописец, график, проявил свои умения в скульптуре и монументальном искусстве. Был большим ценителем французского искусства, в частности его привлекали такие художники как М. Рюд, Ж.-Л. Давид, Э. Делакруа, Г. Курбе, К. Коро, П. Пюви де Шаманна, Ж. Сёра, А. Матисс и др. Большую роль в становлении Дейнеки как художника сыграл его педагог Владимир Андреевич Фаворский – график, искусствовед, сценограф, живописец-монументалист. Дейнека учился у него на литографическом отделении во ВХУТЕМАСе. Журнальная графика, которой Дейнека так же активно занимался в начале своей карьеры, научила его многим методам, которые и стали основой «дейнековского» стиля – упрощение рисунка, максимум смысла, смелость исполнения. К живописи А. Дейнека обращался всегда, но активно работать с ней стал с 30-х, экспериментируя с техникой, гаммой и сюжетами. Именно тогда он был признан лидером в новом направлении – соцреализме. Заграничная поездка по США, Италии и Франции вдохновила художника на монументальную работу – панно, фрески, мозаики.

Педагогом Дейнека был требовательным, строгим. Один из его учеников Е.П. Сальников вспоминал: «Академик Дейнека запомнился педагогом исклю-

чительной требовательности, особенно к рисунку и композиции. Соблюдение строгой технологической дисциплины, на которой он настаивал, сковывало, как мне тогда казалось, творческую свободу, вступало в противоречие с моей нетерпеливостью, жаждой немедленных результатов на холсте. Теперь я горжусь тем, что моим учителем был такой выдающийся мастер, и благодарен ему. Он воспитал во мне обостренность в восприятии действительности, интерес к человеку» (ист. 3.). А. Дейнека был справедливым педагогом, поощрял старания и хорошо понимал свою главную задачу – воспитать достойное поколение молодых художников. Доказательством этого служит отношение педагога к Клавдии Тутеволь – его любимице из студентов. Дейнека отказался от выполнения мозаики на станции метро «Киевская», считая, что Клавдия подойдет для этой работы больше. Клавдия Тутеволь впоследствии тоже стала преподавать.

В конце 20-х гг. в СССР особенно сильно чувствовалась тенденция разрозненности среди художников. Были популярны различные общества, объединения, группы (примеры), поэтому было вполне предсказуемо появление такой организации, как РАПХ (Российская Ассоциация Пролетарских Художников), целью которой было объединение всех художественных сил за «чистоту пролетарского искусства» (ист. 2). В основном туда входили малоизвестные художники и выпускники ВХУТЕМАСа. А. Дейнека был единственным видным авторитетом в РАПХ. Вслед за ним в РАПХ вступил П. Романов, всегда отличавшийся строгими взглядами на искусство. Романов вообще был человеком строгим, что отражалось и в его работах, в которых он неуклонно следовал заветам академической школы.

П. Романов работал в живописи, станковой графике, иллюстрации, занимался оформлением театральных спектаклей, преподавал. После Московского института работал в книжном издательстве в г. Якутске, с 1935 года активно начал работать в масляной живописи, работал для Якутского драматического театра, был инициатором открытия Якутского художественного училища, в котором преподавал. Его самые известные работы «Портрет колхозницы» (1935), «Колхозный ысыях» (1937), «Витязь с невестой» (1938), «Гибель Каландрашвили» (1940), «Кеша Алексеев на коне» (1941), «Капитан Баланов» (1943).

«Портрет колхозницы», одна из наиболее интересных работ художника, изображает женщину-якутку, сидящую на траве. На заднем плане размещены еще несколько фигур: две девочки, мальчик с книгой и, спиной к зрителю, мужчина – все, словно случайно попавшие в кадр люди на фотографии, но в живописи случайного не бывает – каждая деталь, каждый персонаж имеет значение, поэтому логично предположить, что главная героиня запечатлена на портрете вместе со своей семьей. Мощная женская фигура и летние свежие просторы – любимые мотивы учителя Петра Романова – А. Дейнеки. Именно А. Дейнека одним из первых стал воспевать в своих произведениях силу советской работницы. Однако на первый взгляд «Портрет колхозницы» скорее ближе к культовому произведению – Мона Лиза (Джоконда) Леонардо да Винчи. Положение героини по центру, схожее положение рук, линия горизонта, спокойный

пейзаж на фоне и даже выражение лица – все это очень напоминает знаменитое произведение Леонардо.

Дейнековское влияние несомненно присутствует в другой картине Романова – «Колхозный ысыах». «Ысыах» - национальный летний праздник Солнцестояния у якутов, на котором проводятся различные спортивные, музыкальные и развлекательные мероприятия. Картина показывает спортсмена в момент прыжка. Спорт – распространенная тема в жанровой картине 30-х гг., но подобный вид спорта доселе никто не изображал на холсте. Это якутский вид спортивных прыжков – ыстанга, изображенный в своем характерном национальном антураже: хоровод-осуохай на дальнем плане, чороны – сосуды для распития кумыса, элементы национальной одежды. Совершенно четко передается время, политический настрой: лозунг на красном транспаранте, красные косынки на головах женщин, молодежь в красных галстуках. Обращение к традициям и любовь к своей родной культуре – самые важные аспекты творчества Романова, в этом проявлялась его сильная позиция как художника. Для осуществления своего замысла Романов не побоялся крупного масштаба (размер картины 140x200 см.) и разместить на картине столь большое количество фигур. Снова упоминая А. Дейнеку, надо заметить, что именно он мог повлиять на столь необычное решение главных композиционных линий картины; Дейнека мастерски владел точным композиционным построением, к тому же невероятно четко улавливал в быстрых набросках движения тела. Романов мог использовать такую же оригинальную подачу телодвижения главного героя в «Колхозном ысыахе», как у Дейнеки в его картине «Футболист» (1932г.). Картина впечатляет необычным решением – положение главного персонажа, спортсмена, в полете, разделенная на две части толпа зрителей, уходящая по диагонали перспектива. Эта диагональ – прием довольно классический для такого плана композиции. Знаменитый «Крестных ход» И.Е. Репина, «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова и др. могли послужить аналогами для Романова.

Для соцреализма характерны были масштабные изображения политических деятелей на фоне природы или во взаимодействии с народом, например «В.И. Ленин на Разливе в 1917 году» (1934) А.А. Рылова, «Утро нашей Родины» (1948) Ф.С. Шурпина, «И.В. Сталин на крейсере «Молотов»» (1949) В.Г. Пузырькова, и др.. У П. Романова это картина «Молотов в Якутске» (1950), картина о посещении Молотовым г. Якутск в 1945 г. Рядом с Молотовым изображен И. Е. Винокуров – государственный, политический деятель Якутии. На дальнем плане видны приземистые строения города и несколько машин. Молотов показан большой фигурой во всех смыслах – он возвышается над всеми элементами композиции, его лицо, по сравнению с лицами других персонажей, показано более ясно. Картина написанная строго, без лишнего украшения, не стала главным успехом в карьере П. Романова, однако сама работа над ней уже говорит о том, что П. Романов брался за трудные для него задачи и не оставался в стороне от происходящего в Якутии.

Говоря о картинах П. Романова, вошедших в историю изобразительного искусства Якутии, то это, разумеется, картины на тему народных легенд. Близкие его народу сюжеты нашли новую жизнь, воплощаясь в работах художника.

Он обращался к мифологической теме на протяжении всего творческого пути, несмотря на то, что в СССР двигало искусство другое направление. П. Романов был предан народному творчеству, и видел в нем путь для развития искусства Якутии. После обучения у А. Дейнеки П. Романов работал в книжном издательстве, позже в драматическом театре, в военные годы выполнял антифашистские плакаты. Излюбленным жанром для него всегда был портрет. Он много рисовал и писал маслом, и, если у Дейнеки – новаторские цветовые и стилистические решения, то у Романова приверженность классике. Он был большим поклонником Э. Делакруа и Т. Жерико, что особо заметно по его цветовой палитре в портретах маслом: густые тени, землистость цветов, отсутствие ярких цветовых контрастов, а также в составлении композиций сюжетно-тематических картин. Романов не стремился создать новое искусство, выработать невиданный миру стиль, соревноваться с другими художниками. Он работал над укреплением старых традиций в искусстве и отражал в своих произведениях культуру Якутии. П. Романов сделал большой вклад в историю изобразительного искусства Якутии. Будучи председателем Правления Якутского отделения советских художников, а после став членом Союза советских художников СССР, инициировал организацию первого художественного училища в Якутии. При его участии в г. Якутске открыт музей изобразительных искусств. Был награжден медалью «За доблестный труд в ВОВ 1941-1945 гг.» и Почетной грамотой Верховного Совета ЯАССР. Его учениками были такие известные якутские художники-графики как Э.С. Сивцев, Е.М. Шапошников, живописцы М.В. Лукин, В.Г. Петров, П. Порутис, искусствовед И. А. Потапов.

Сравнивая творчество А. Дейнеки и П. Романова совершенно очевидно, что это два абсолютно различных по стилю и по содержанию работ художники. Дейнека работал для всей страны, стремился к новизне, Романов в свою очередь был обращен к традициям, к народным легендам, к родным местам. Но оба приложили усилия, чтобы воспитать будущее поколение художников. Оба работали в жанре плаката и иллюстрации, оба любили творчество Маяковского, оба работали художниками во время войны. Романов не стал последователем творчества Дейнеки, но научился у него педагогическим методам, строгой оценке к работе, ответственности и уважению к своей профессии.

Список литературы:

1. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики. Автор-составитель В.П. Сысоев. М., 1961.
2. Дейнека А.А. Моя поездка за границу. М., 1936.
3. Народный художник Якутии, лауреат премии Комсомола Якутии Петр Петрович Романов. Авт.-сост. Г. Неустроева. Якутск: Сахаполиграфиздат, 2002.
4. Развитие жанров в якутской живописи. Якутск: Кн. Изд-во, 1984.
5. Сальников Е. Интервью с Т. Нечаевой // Ленинское знамя. 1988. 4 дек. с.3.
6. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932). СПб., 1992.
7. Степанян Н.С. Искусство России XX века / Н.С. Степанян. М., 1999.

Раздел 2.
Искусство постиндустриального
мира и миссия художника
в моделировании новой
социокультурной реальности

КОСТРЮКОВ ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

доцент, декан факультета живописи,

член Союза художников РФ

Воронежский государственный институт искусств,
394053, Россия, Воронеж, улица Генерала Лизюкова, 42

E-mail: egen007@yandex.ru

**ТЕМА ТРУДА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ ТВОРЧЕСТВА
ХУДОЖНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНО-ЧЕРНОЗЕМНОГО РЕГИОНА**

Центрально-Черноземный регион обладает своими культурными традициями, своим отношением к физическому труду, связанному с определенными климатическими условиями, географическим положением, наличием определенных природных ресурсов. Создание произведений – это тяжелый кропотливый труд; художники, обращаясь к теме труда, показывают важность того или иного процесса в жизни общества.

Ключевые слова: чернозем, труд, творчество, искусство, живопись, сюжет.

Творческая жизнь художников Центрально-Черноземного региона всегда отражала патриотическую героику мирного индустриального строительства, сельскохозяйственный труд. Важным событием далеких 60-х 70-х годов было появление творческих групп художников, которые возглавляли в курской области – Василий Ерофеев, в воронежской области – Юрий Внодченко. Эти группы способствовали раскрытию темы труда в произведениях художников. Появление Курской магнитной аномалии и Липецкого металлургического комбината изменило инфраструктуру края. В произведениях художников появилась новая эпическая сторона отражающая труд человека. На выставках появились портреты героев труда. Хочется отметить яркие творческие личности художников: И.Г. Степанов (Орел), А.И. Курнаков (Орел), В.И. Ерофеев (Курск), В.И. Жилин (Курск), Г.В. Киселев (Курск), Ю.Ф. Внодченко (Воронеж) В.Д. Дворянчиков (Липецк). Был период, когда искусство тесно соприкасалось с жизнью, оно отражало свое время, время больших строек, достижений людей во всех сферах деятельности: в промышленности, сельском хозяйстве, культуре.

Центрально-Черноземный регион включает в себя: Тамбовскую, Пензенскую, Курскую, Белгородскую, Воронежскую, Орловскую, Липецкую области. Трудовая деятельность в основном связана с природными почвенными богатствами (чернозем), а также богатством месторождений различных полезных ископаемых, в связи с этим хорошо развиты промышленные направления: машиностроение, химическая промышленность и металлургия. В нашем регионе разрыв по количеству населения между селом и городом не существенен. Автор статьи выделил несколько факторов которые повлияли на развитие творческой составляющей в разных сферах искусства: географическое положение, климатические условия, трудовые ресурсы. Автору статьи хотелось остановиться более детально на творчестве ранее указанных художников.

В картинах Василия Ерофеева «Групповой портрет доярок колхоза им. Фрунзе», «Счастье», «Праздничный портрет передовиков колхоза «Россия» Советского района Курской области» раскрываются образы людей земли Курской. Василий Иванович в своих работах раскрывает тему труда не только благодаря глубокому знанию законов живописи, но и благодаря тому, что работы написаны с любовью к родной земле, людям, окружающем его, и ко всему, что радует его глаз. Эта тема продолжается и в творчестве Виктора Жилина (г. Курск). Создавая образ человека, художник большое внимание уделяет портретному сходству, и созданию достоверного образа, в котором будет отражен характер, типаж и время в которое он живет. В портретах мы видим среду, в которой он родился и рос, все то, что влияло на его становление. В пример можно привести - Портрет колхозницы О.Н. Афанасьевой. Художник Киселев (г. Курск) образно отразил труд «Михайловского рудника». Сюжетная картина отражающая сельскохозяйственный труд художника Степанова (г. Орел) – «Авиаторы селу» ясно раскрывает традиции русского реалистического искусства. Для живописца, изображающего труд, поэзия и красота — в самом цвете свежеспашанной земли. Художника вдохновляют энергичные, разгоряченные трудом лица и ловкие движения людей, работающих в страдную деревенскую пору на лугах.

Художник Курнаков (г. Орел) отразил в своем творчестве труд врачей, писателей и тружеников орловского края. Яркими примерами можно назвать «Портрет хирурга В.Л. Заикина», «Портрет заслуженного врача РСФСР А.В. Атабегова», «Портрет Семенова начальника литейного цеха ХТЗ», сюжетную работу «Утро красной субботы».

Липецкий металлургический комбинат отражен в эпическом плане В.Д. Дворянчиковым (г. Липецк). – Отец говорил: «Если бы я жил в тундре – писал бы оленеводов. Но я живу в регионе, где зарождалась металлургическая промышленность страны, в городе металлургов, мои соседи – сталевары. Как же я могу этой темой не болеть?», – вспоминает дочь живописца, заместитель директора Областного художественного музея Ирина Виленовна Дворянчикова. – Его героями были прекрасные, сильные, здоровые мужчины – отец отдавал должное настоящей мужской красоте, как физической, так и духовной. Он вообще был большим поклонником красоты, замечать которую во всём завещал учитель Виктор Семёнович Сорокин. Папа считал, что человек честнее раскрывается именно в труде. И когда он попал на металлургическое производство, его захватили масштабы (в папином любимом стихотворении Пастернака «Быть знаменитым некрасиво» есть такая строчка: «привлечь к себе любовь пространства»), его потрясли мускулистые ребята, повелевающие раскалённой лавой и огнём [3].

Воронежский край долгие годы славится хлебобобами, выращиванием сахарной свеклы, в картине М. Лихачева «Свекловичницы» мы видим тяжелый труд человека и его связь с природой. Характер человека, его целеустремленность полнее всего раскрываются в труде. Художник нам показывает, как труд объединяет людей, воспитывает в нас чувство взаимного уважения. Идеал кра-

соты в его картине неразрывно связан с мыслью о труде. И не случайно через всё творчество советских художников проходит образ человека-созидателя.

Поводом написания статьи и встречи на конференции является творчество Александра Дейнеки, которое является объединяющим фактором художников и мастера отражающего силу духа человека нового времени и образы, наполненные здоровьем и смелостью. Тема труда в сюжетных картинах, характерные портретные образы героев труда, красота пластики тела человека, в его физическом труде и спорте всегда являлись главной доминантой в творчестве художников черноземного края и его земляка. В живописи художник обращается к плакатному ходу и графическим приемам, подчеркивая тем самым монументальность, цельность и значимость ситуации.

Заключение: в своей педагогической работе со студентами автор статьи опирается на традиции реалистической школы Центрально-Черноземного региона. Этот край являлся родиной: В.И. Мухиной, поэта А.А. Фета, И.С. Тургенева, художника И.Н. Крамского, З. Серебряковой, А.А. Бучури, Н.Н. Ге, И.А. Пятницкого, Г.Н. Троепольского, Г.В. Свиридова, Т.Н. Хренникова, А.В. Кольцова, А.П. Платонова.

Список литературы

1. Василий Иванович Ерофеев: Отзывы и статьи современников о творчестве, общественной и педагогической деятельности В.И. Ерофеева / составитель А.В. Ерофеева. – Курск: Курск. гос. университет, 2007. – 84 с: илл. Стр. 25
2. Явь и утопии Михаила Лихачева: Наброски о жизни и творчестве; Альбом репродукций/ Авт.-сост. В.Д. Добромиров. – Воронеж: Благотворительный фонд «Художники Воронежа», 2015. – 160 с.
3. <http://lipetskmedia.ru/m/news/view/81480->

УДК 72.01

РОДИОНОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА,

Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, г. Казань, ул.Зеленая, 1
E-mail: katenok2195@mail.ru

КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Статья знакомит с понятием культурных ценностей городского пространства, их формами и значением. В ней выделяется и анализируется отдельный вид культурных ценностей – геотопия. Особое внимание акцентируется на 3 главных функциях геотопии: эстетической, социальной и ориентационной. Актуальность данной статьи состоит в том, что подробно рассматривается ориентационная функция. В статье обоснуется необходимость сохранения культурно-исторических ценностей.

Ключевые слова: историческая застройка города, культурная ценность, геотопия, эстетическое значение, ориентационная функция.

Без прошлого нет будущего. Тонкая нить, которая связывает поколения, со временем исчезает, если не остаётся настоящих, физических свидетелей той, давно ушедшей эпохи или конкретного исторического события. Невозможно доступно рассказать детям или иностранным туристам о том, что такое Древняя Русь без прогулок между средневековыми храмами Великого Новгорода и Пскова, повествуя о периоде раздробленности и Новгородском вече. Как описать эпоху Просвещения, не показав регулярной планировки Твери и архитектуры классицизма? Как объяснить, что такое Российская Империя - без Невского проспекта и анфиладных залов Зимнего дворца? Как рассказать новому поколению о том, что такое СССР, не спустившись в "подземный дворец" Московского метро?

Архитектура – это летопись нашей истории, страницы которой фиксируются в камне и монументальной живописи. Какая у людей была жизнь в то время, чем они дорожили, что ценили и что было для них главным? Архитектурная среда города – такой объект художественного творчества, которой формируется постепенно, по частям. Каждый город, благодаря сохранившейся исторической застройке, имеет свое лицо, на котором отразились и продолжают отражаться главные события и плавно протекающие исторические процессы [1, с. 68]. В связи с этим важно определить, с чего всё начиналось и каков был процесс градостроительного проектирования.

Именно такие исторические архитектурные постройки называются культурными ценностями городского пространства, которые имеют художественную и имущественную ценность, универсальную значимость и оказывают эстетическое, научное и историческое воздействие на человека. В каждой мировой культуре есть свои определённые культурные ценности, которые имеют большое значение для наследия каждого народа.

Прежде чем разобраться в значимости и функциях культурных ценностей городского пространства, необходимо дать точное определение этому понятию. Культурные ценности – это незаменимые материальные и нематериальные предметы и произведения культуры, созданные человеком в результате творческого процесса [6, с. 5]. Существует 2 вида культурных ценностей, которые связаны между собой:

1. Утопии – это нематериальные объекты культуры. Например, правила и идеалы, этические нормы, мораль, нравственность, справедливость, искусство и т.д.;

2. Геотопии – это объекты культуры, которые воплощены как символы концентрации определенных культурных ценностей в виде материальных городских объектов. Геотопии – это всё то, что можно увидеть или понять. Это здания, сооружения, объекты культа, технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории. Они часто не имеют стандартных форм и размеров, а в каждой конкретной ситуации принимают индивидуальные формы – например, кладбища, больницы, суды, здания правительства, тюрьмы, парки [4, с. 43].

Геотопии имеют огромное значение в городском пространстве. Они ценнее, чем любые новые постройки в современных стилях. Существуют определённые показатели оценки значимости геотопий [6, стр. 23]:

- Эстетическое значение – это наиболее субъективный показатель культурной ценности. Геотопии, имеющие эстетическое значение, часто реставрируются для того, чтобы поддержать былую красоту здания. Важную роль в данном показателе играет форма архитектурного объекта, мастерство исполнения и материалы [2, с. 82];

- Историческое значение. Такая геотопия может быть связана с историческими событиями в жизни народов, развитием общества и государства, историей науки и техники, или связана с жизнью и деятельностью отдельной исторической личности;

- Научное или исследовательское значение - зависит от важности данных, получаемых при исследовании и изучении памятника культуры, их редкости, качества и репрезентативности;

- Социальное значение. Геотопия приобретает большое социальное значение, если она стала средоточием духовной, политической, национальной или иной культурной значимости для населения этого города, для определённых общин, регионов или даже для всей страны. Такие памятники могут быть предметом гордости, использоваться для образовательных целей, при праздновании знаменательных дат или быть символом вечной культуры [3, с. 32]. Эти особенности памятников чрезвычайно важны, и во многих случаях именно они являются наиболее весомым аргументом в пользу охраны культурной ценности.

Культурные ценности «работают» во благо города и его населения, выполняя 3 главных функции.

1. Эстетическая. Эстетическая функция ориентирована на всю человеческую историю, в которую включены и настоящее, и прошлое, и будущее. Через эстетическое воздействие и наслаждение население города получает и воспитательное влияние, и познание, и передачу опыта, и анализ состояния мира, и предвидение будущего через прошлое [5, с. 92].

Эстетика имеет большое влияние на психологию человека, формируя его как личность. Именно благодаря эстетике города у человека развивается вкус, взгляды, выравнивается психологическое состояние. Эстетика архитектуры приводит к гармонии сосуществования человека с окружающей средой.

2. Социальная. Культурные ценности города - это материальный продукт деятельности человека, который в конкретный временной промежуток помог нашему обществу совершить быстрый скачок в своем развитии. Поэтому важно сохранять исторический центр для местных жителей, которые чувствуют себя частью большого города с великой историей.

3. Ориентационная. Культурные ценности городского пространства становятся своеобразными «магнитами» пространства, и чаще всего играют роль ориентира. С помощью таких навигационных точек человек может определить своё местоположение.

Последняя, ориентационная функция, заслуживает отдельного внимания, так как ориентация в пространстве городской среды – важная проблема каждого крупного города.

Геотопии являются особым видом «культурных» ориентиров в городе. Чаще всего их архитектурное решение уникально, и имеет необычную творческую концепцию, выразительные эмоциональные формы и неповторимые пространственные ситуации, которые нельзя ни с чем перепутать. Подобная архитектура очень активно притягивает к себе внимание большого количества людей – становится своеобразным «магнитом» и эмоционально активным центром притяжения в городе, то есть важным эмоционально-образным ориентиром в пространстве [4, с. 59]. Геотопии становятся неким «локальным центром» и создают неповторимые впечатления от конкретной средовой ситуации, выражают «дух места». Таковыми являются, например, колокольня Богоявленского храма в Казани или главное здание МГУ в Москве.

Но часто случается, что архитектурные решения некоторых геотопий невыразительны, или такие объекты визуально слабо выделяются из городской среды. Тогда их значение подчеркивается другими средствами, например, визуальными коммуникациями (надписями, вывесками, символами, флагами и т.д.) [4, с. 44].

Для того, чтобы расставить все точки над «и», и понять, о чём идёт речь, вспомним пару примеров мировых геотопий.

Самым ярким образцом культурной ценности городского пространства может являться амфитеатр Флавиев, или Колизей – гордость Итальянского народа. Это самое известное и самое грандиозное сооружение Древнего мира, сохранившееся до нашего времени. Колизей находится в Италии, в городе Рим, в ложбине между Эсквилинским, Палатинским и Целиевским холмами. Бесспорно, Колизей имеет большое эстетическое значение, украшая город своей архитектурой. Но также он важен и для учёных: до сих пор постройку изучают и узнают новые факты о Древнем мире.

Колизей является большим значимым «магнитом» в пространстве. Его огибают две крупные городские дороги, которые ведут в другие районы Рима. Поэтому амфитеатр Флавиев стал особой навигационной точкой, помогающей сориентироваться не только населению, но и гостям Италии.

Вторым значительным примером культурных ценностей городского пространства может стать Эйфелева башня. Благодаря необычной металлической конструкции, размеру и местоположению в самом центре Парижа, Эйфелева башня стала самой узнаваемой архитектурной достопримечательностью, ради которой приезжают туристы. Безусловно, Эйфелева башня имеет большое историческое, научное и социальное значение не только для населения Парижа, но и для всего мира. Именно она может дословно «рассказать» о событиях XIX века. И если с её эстетической функцией согласятся не многие, то с ориентационной невозможно спорить. 300-метровая Эйфелева башня, благодаря своему размеру, видна за целых 80 километров, поэтому по ней легко определить, где находится центр города.

Важно ли охранять, ухаживать и реставрировать культурные ценности городского пространства? Полезны ли такие геотопии для города? Несут ли какую-либо функцию? Это те самые вопросы, которые имеют только один ответ – да. Объединив усилия, люди могут сохранить свою историю, «написанную» архитектурой, дать ей новые функции и новую, вторую жизнь.

Список литературы

1. Беккер А.Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие / А.Ю. Беккер, А.С. Щенков. – М.: Стройиздат – 1986. – С. 288.
2. Беляева Е.Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е.Л. Беляева. – М.: Стройиздат – 1977. – С. 125.
3. Величковский Б.М. Психология восприятия / Б. М. Величковский, В. П. Зинченко, А.Р. Лурия. – М.: МГУ. – 1973. – С. 133.
4. Гаврюшкин А.В. Информационно-ориентационные аспекты дизайна городской среды / А.В. Гаврюшкин. – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. – 2010. – С. 165–171.
5. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно - пространственной среды / А.В. Иконников, М.С. Каган, В.Р. Пилипенко, С.В. Потапов, Ю.Б. Тупталов, Е.Н. Устюгова. – М.: Стройиздат – 1990. – С. 336.
6. Нешатаева В.О. Культурные ценности: цена и право. / В.О. Нешатаева. – Исследования культуры — М.: Дом высшей школы экономики, 2013. — С. 118 с.

УДК 712

БАЧУРИНА АНАСТАСИЯ СЕРГЕЕВНА,
ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет
имени И.С. Тургенева»,
302026, Россия, Орёл, ул. Комсомольская, 95,
Email: bachurina.nastasya@bk.ru

ЗНАЧЕНИЕ ВИРТУАЛЬНОЙ И ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТЕЙ В РАЗРАБОТКЕ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ ДЛЯ ДИДЖИТАЛ-АГЕНТСТВА

Актуальность темы статьи заключается в том, что сегодня идея наличия фирменного стиля очень востребована. Фирменный стиль и его элементы проходят «красной линией» через все рекламные сообщения, рассказывают о сфере принадлежности компании, передают философию компании, транслируют ее миссию. Значение фирменного стиля переоценить очень трудно: он определяет ориентиры развития компании, помогает сформировать корпоративный этикет, сокращает издержки на поиск решений для поставленных задач. Именно через разработанный фирменный стиль происходит узнавание фирмы на рынке, покупатель выделяет товары и услуги, принадлежащие данной фирме, отделяет их от предложений конкурентов. Фирменный стиль можно назвать одним из основных средств формирования благоприятного имиджа фирмы, образа его марки.

Ключевые слова: виртуальная реальность, дополненная реальность, диджитал, фирменный стиль.

Современное развитие информационных технологий предопределило создание систем виртуальной и дополненной реальности. Первая погружает пользователя в виртуальную среду, которая генерируется компьютером в интерактивном режиме, вторая «искусственно» изменяет окружающий мир с помощью виртуальных объектов. Данное направление является динамично развивающимся и востребованным в плане научных исследований.

Производительность персональных компьютеров и мобильных вычислительно-коммуникационных устройств позволяет обрабатывать цифровые аудио- и видеоданные в режиме реального времени, что существенно расширяет сферу применения методов искусственного интеллекта, технологий трехмерного моделирования, способов управления объектами виртуальной реальности, интерфейсов человеко-машинного взаимодействия. Это позволяет пользователю непосредственно участвовать в процессе синтеза, управления и визуализации объектов виртуальной и расширенной реальности, предлагая более качественное восприятие информационных и образовательных материалов.

Поэтому решение задачи разработки фирменного стиля для агентств дополненной и виртуальной реальностей является актуальной научно-исследовательской и прикладной проблемой.

Перспективы развития технологий таковы, что потребность в приложениях виртуальной и дополненной реальности только растёт. Ведь это не только игры, но и масса полезных и практичных программ-помощников для повседневной жизни.

Виртуальная реальность — созданный техническими средствами мир, передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, обоняние, осязание и другие. Виртуальная реальность имитирует как воздействие, так и реакции на воздействие.

Дополненная реальность (англ. augmented reality, AR — «расширенная реальность») — технологии, которые дополняют реальный мир, добавляя любые сенсорные данные. Несмотря на название, эти технологии могут как привносить в реальный мир виртуальный данные, так и устранять из него объекты. Возможности AR ограничиваются лишь возможностями устройств и программ.

Разработки виртуальной и дополненной реальности начались в первую очередь для применения их в военных целях. С тех пор разработки VR стали качественнее, а сейчас начинают применяться не только в военном деле, но и в других областях.

Технологии VR могут быть достаточно специфичные и подойдут не любому бизнесу, то AR-технологии можно внедрить почти в каждой отрасли.

Можно обозначить несколько основных направлений развития отрасли, в зависимости от контента и сферы применения:

- игры;
- кино;
- спортивные трансляции и шоу;
- социальные сети;
- маркетинг

- образование;
- медицина;
- торговля и недвижимость;
- промышленность и ВПК.

Совсем недавно для успешной жизнедеятельности в мировой сети интернет было достаточно и одного SEO-продвижения. Но времена идут, и прогресс в век информационных технологий не стоит на месте. Интернет-реклама развивается и набирает обороты, в то время как вся остальная (наружная, печатная т. д.) реклама уже находится на пике развития или даже пошла на спад. Так все же, диджитал – что это такое?

Диджитал - это продвижение бренда всеми возможными на данный момент информационными, электронными каналами, такими как: телевидение, интернет, социальные сети, радио, а также другие медиа в интернете.

Диджитал – это совсем новая маркетинговая сфера, которая собирает воедино возможности всех существующих каналов коммуникации. Основной акцент при этом делается на возможностях новых медиа. Этот термин приходит на смену привычному уже интернет-маркетингу, который теперь понимается шире. При ответе на вопрос "диджитал - что это такое?" следует помнить, что это комплексное воздействие на потребителя.

Фирменный стиль является характерным и отличительным признаком организации. Объективная разработка и грамотное создание фирменного стиля в большинстве случаев является основой для успешного выведения на рынок любой услуги или продукции. даже в жестких условиях конкуренции.

Дизайн фирменного стиля и его отдельные компоненты по отдельности могут выглядеть шедеврами, однако все окажется напрасным, если они не будут ассоциироваться с самой организацией. В наше время созданию фирменного стиля уделяется большое внимание, и отводится существенная роль. На сегодня фирменный стиль организации представляет собой не просто цельность всей информации исходящей от компании, но и ключ к ее расшифровке.

В маркетинге сложилось и стремительно развивается такое направление коммуникаций, как формирование фирменного стиля, представляющего собой визуально-информационную систему, которая включает в себя логотип, шрифты, цветовую схему, изображения и другие элементы, которые подчеркивают уникальность организации.

Фирменный стиль создается не на один день, и не на один год. Поэтому к его разработке нужно подходить с большой ответственностью.

Основными целями фирменного стиля можно назвать идентификацию деятельности организации и выделение деятельности организации из общей массы аналогичных товаров ее конкурентов.

есть два толкования самого понятия «фирменный стиль». В узком понимании – это совокупность товарного знака и присущего ему цвета, цветовое и графическое оформление деловых бумаг. В широком понимании – использование единых принципов оформления, цветовых сочетаний и образов для всех

форм рекламы, деловых бумаг, технической и других видов документации, помещения, а также и одежды сотрудников.

Основными целями формирования фирменного стиля являются:

1. Идентификация. Благодаря характерным визуальным признакам потребитель может легко опознать товар той или иной компании;

2. Формирование доверия. Однажды убедившись в качестве услуг или товаров компании, потребитель будет лоялен и к другой продукции данного производителя;

3. Продвижение. Все объекты, содержащие элементы фирменного стиля, сами по себе уже являются рекламой и повышают эффективность продвижения.

Начинать работу над фирменным стилем необходимо с самого момента создания фирмы, её название – это уже элемент фирменного стиля. А название, графически исполненное в определённом стиле – логотип, неотъемлемая часть любой современной компании.

Фирменный стиль должен быть:

- адекватным (должен соответствовать реально существующему образу организации);

- оригинальным (должен отличаться от образов других фирм или товаров);

- пластичным (чтобы никогда не устареть, не выйти из моды и в то же время казаться неизменным);

- иметь чёткую направленность (должен быть привлекательным не для всех вообще, а только для ваших целевых групп воздействия).

Все элементы должны иметь единый стиль и цветовую гамму и использоваться при оформлении любых материалов организации. Такой подход говорит о серьёзности компании, её надёжности, качестве её товаров и услуг, формируя, таким образом, её имидж. Имидж – это искусственный образ, формируемый в общественном или индивидуальном сознании средствами массовой коммуникации и психологического воздействия.

Цель фирменного стиля – с помощью графических элементов закрепить этот образ в сознании потребителя. Философия фирмы, её цель и позиция на рынке должны быть отражены в фирменном стиле и быть понятны потребителю. Поэтому фирменный стиль – это не только средство формирования имиджа компании, но и определённый смысловой и «информационный носитель».

Фирменный стиль – важный инструмент маркетинга, функции, которые он выполняет, разнообразны. Являясь своеобразным лицом компании, фирменный стиль помогает потребителям быстро находить нужный товар, легко ориентироваться в большом потоке информации, положительно влияет на воспринимаемый внешний вид всей продукции компании, способствует введению новых товаров на рынок с минимальными затратами, увеличивает эффективность рекламной и PR коммуникации, помогает достичь единства всех инструментов продвижения, повышает внутрикорпоративную культуру.

Подводя итог всему сказанному, можно сделать вывод, что для формирования положительного образа компании – создание фирменного стиля является необходимым атрибутом.

Процесс разработки фирменного стиля включает в себя широкий комплекс работ, в ходе которых создаётся целый ряд стилеобразующих и взаимодействующих элементов, чёткое и последовательное применение которых делает компанию узнаваемой на рынке, выделяет из общей массы конкурентов.

Поскольку фирменный стиль должен не только способствовать идентификации фирмы, но также и формировать доверие потребителей, на первом этапе работ необходимо провести маркетинговое исследование – сбор и анализ информации по интересующим нас признакам, чтобы выявить предпочтения аудитории, её желания и потребности, оценить конкурентную среду, территорию, на которой будет работать компания, понять её специфику деятельности, особенности оказываемых услуг или производимых товаров. Это поможет в дальнейшем найти именно тот образ, который наиболее точно представит компанию.

На основе полученных данных разрабатывается некая стилеобразующая идея, которая будет ключевой в имидже компании, и вокруг которой будет выстраиваться фирменный стиль. Какими бы идеальными не были бы отдельные его элементы, всё теряет смысл, если они не объединены одной идеей. Идея фирменного стиля должна соответствовать имиджу фирмы, она должна передавать суть компании, её философию и характер, статус и ценности, не повторять идеи конкурентов и быть простой и доступной для понимания аудиторией.

Далее наступает важный этап визуального представления идеи, обличения её в самостоятельные графические элементы. Любой объект продвижения на основе его позиционирования можно описать несколькими словами-символами, их отрисовка приведёт к созданию комплекса элементов фирменного стиля. Все эскизы должны быть проанализированы, при необходимости доработаны и дополнены, они должны соответствовать критериям органичности, выразительности и соответствующей сложности.

Анализ логотипов и фирменных стилей диджитал-агентств

<i>Название агентства, логотип и элементы фирменного стиля</i>	<i>Анализ логотипов и элементов фирменного стиля</i>
<u>Interactive Lab</u>	<p>1. Что представляет собой продукт? Представляет собой лабораторию интерактивных решений, занимается интерактивными технологиями, производством multitouch инсталляций (мультитач-столы и мультитач-стены) и проектами в сфере виртуальной реальности. Ключевое направление работы Interactive Lab — это виртуальная реальность (VR), поиск новых способов применения в жизни: инструменты продвижения и продаж, технологии для обучения, выставочная деятельность и т.д.</p>

 	<p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Ассоциация с интерактивными технологиями, начертание шрифта напоминает шрифт из видео-игры. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – форма и контрформа, типографика, прямолинейность.</p>
<p><u>Omega-R</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? Omega-R – интернациональная компания по разработке по разработке приложений и игр для мобильных устройств, веб-сайтов, UI/UX дизайн, бизнес-анализ поставленных задач, разработка планов стратегического развития бренда, тестирование решений на рынке AR, VR и IoT.</p> <p>2. Целевая аудитория Приложения охватывают различные области рынка – бизнес-приложения, электронную коммерцию, мобильную игровую индустрию, финансы, образование и прикладные мобильные приложения. Бизнес.</p> <p>3. Образ Слово «Омега» (с греч. ὦ μέγα — большое «о»). Вообще Альфа и Омега – это первая и последняя буквы греческого алфавита. Словосочетание, буквально означающее «начало и конец», «от и до», «от первой и до последней буквы». Тип логотипа – интегрированный: знак включен в начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – форма и контрформа, аллегория и метафора, типографика, минимализм.</p>
<p><u>Виртуальные квесты</u> <u>VirtualQuest 360</u></p>	<p>1.Что представляет собой продукт? Диджитал-агентство, которое занимается созданием квестов в очках виртуальной реальности. Это новая ниша командных квестов с полным погружением в виртуальную реальность.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ глаза/всевидящего ока ассоциируется с полным погружением в другой виртуальный мир.</p>

	<p>Новый взгляд на реальность. Данный образ напоминает замок, означающий квест, который надо пройти и разгадать все загадки.</p> <p>Тип логотипа – комбинированный: знак и начертание названия.</p> <p>Стиль/метод графического решения логотипа – аллегория и метафора, объём и фотореалистичность, градиенты.</p>
<p>Unimersiv</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Компания образовательного погружения. Unimersiv дает обещание сделать обучение на основе виртуальной реальности VR более увлекательным, запустив специальное приложение виртуальной реальности, которое позволяет обучаться и развлекаться одновременно.</p> <p>2. Целевая аудитория Образование. Обучение детей.</p> <p>3. Образ Образ строго соответствует направленности организации(образование). Тип логотипа – комбинированный: знак и начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – форма и контрформа, прямолинейность, минимализм.</p>
<p>Seven Winds Studio</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Организация, которая разрабатывает мобильные приложения, игры и VR/AR проекты.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ строго соответствует направленности организации (разработка мобильных приложений, игр и VR/AR проектов). Тип логотипа – комбинированный: знак и начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, геометрия.</p>
<p>Ассоциация дополненной и виртуальной реальности</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Российское сообщество представителей AR/VR-отрасли, занимающееся популяризацией интерактивных технологий: проведением профильных мероприятий, созданием тематических информационных ресурсов, продвижением разработок участников ассоциации, привлечением ресурсов для развития отрасли и т.д. Участники ассоциации занимаются интерактивными компьютерными технологиями и выступают</p>

	<p>за их использование в целях повышения качества жизни человека и эффективности труда.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Изображение передаёт направленность организации (сообщество представителей AR/VR-отрасли). Это показано с помощью шрифта. Тип логотипа – композиционно-шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность, художественность.</p>
<p><u>PlayDisplay</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? PlayDisplay («Плей Дисплей») сегодня является трендсеттером в области эффективных рекламных интерактивных технологий, осуществляет разработку и реализацию технологических решений в развлекательном, рекламном, образовательном, промышленно-архитектурном, научно-исследовательском, авто- и авиастроительном секторах. Главная компетенция — зрелищно, адресно и наглядно преподносить информацию о ценностях бренда до потребителя через интерактивное взаимодействие. Создает уникальные интерактивные решения, которые становятся центральными объектами выставок, презентаций, форумов, деловых встреч и рекламных кампаний.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>AR Production</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? Одна из самых опытных российских организаций в сфере виртуальной и дополненной реальности: эффективные маркетинговые инструменты с использованием самых современных технологий.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>Radugadesign</u></p>	<p>1.Что представляет собой продукт? Комплексные решения в сфере интерактивных технологий и инсталляций - от креатива и дизайна</p>

	<p>до программирования и внедрения технических решений.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p>Hello Computer</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Hello Computer создает wow-проекты, внедряя новейшие интерактивные технологии: световые и видеоинсталляции, аудио-визуальные перформансы, проекционные комнаты, интерактивные выставочные стенды, музейные арт-инсталляции, игры, кинект, компьютерное зрение, augmented reality, маппинг, видеоарт, интеграция с соцсетями, RFID, портативные кнопки Like и многое другое.</p> <p>2. Целевая аудитория Искусство.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p>Интенсив</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Уникальная команда профессионалов, работающая в сфере меняющихся коммуникаций.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – интегрированный: знак включен в начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p>Catzwolf Digital</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Digital-стратегии, разработка сайтов и мобильных приложений, контекстная и медийная реклама, SEO, SMM, 360-digital с выходом в офлайн, SEM и CRM, разработка и реализация креативных концепций и спецпроектов; создание и развитие собственных и клиентских digital-продуктов — от постановки цели и проектировки до реализации и поддержки.</p>

	<p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>Спутники</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? VTL-агентство с экспертизой в области эффективного креатива, consumer-, trade- и event-маркетинга, мерчандайзинга, а также digital-проектов. Агентство предлагает комплекс услуг в сфере коммуникации на стыке digital, VTL и контент-маркетинга.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – типографика, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>John Galt</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? Агентство предлагает интерактивные рекламные инструменты с WOW-эффектом для различных мероприятий, рекламных акций в ритейле и для indoor-кампаний: промоботы, левитирующие подставки, выставочное оборудование, панорамное видео и виртуальная реальность.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа представляет собой очертание человека и характерен для названия «Джон Голт» . Тип логотипа – только знак. Стиль/метод графического решения логотипа – форма и контрформа, рисование, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>MAAS</u></p> 	<p>1.Что представляет собой продукт? Агентство является разработчиком различных рекламных и event-решений с использованием технологий дополненной и виртуальной реальности, цифровых инсталляций и т.д.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа передан с помощью шрифта. Тип логотипа – шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – типографика, геометрия, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>VR Concept</u></p>	<p>1.Что представляет собой продукт?</p>

	<p>VR Concept — российский инструмент виртуального прототипирования, позволяющий компоновать трехмерную функциональную модель изделия, используя данные из CAD, CAE, CAM пакетов.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Тип логотипа – комбинированный: знак и начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – корпоративность, типографика, геометрия, минимализм, лаконичность.</p>
<p><u>VR CORP</u></p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? VR CORP - производитель устройств и разработчик приложений виртуальной и дополненной реальности.</p> <p>2. Целевая аудитория Бизнес.</p> <p>3. Образ Тип логотипа – только знак. Стиль/метод графического решения логотипа – геометрия, минимализм, лаконичность.</p>
<p>Jedium</p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Jedium - ведущая софтверная компания, работающая над виртуальными, дополненными, смешанными реальностями и применяя эти технологии к образованию. Помогает людям более эффективно приобретать новые навыки и получать новые рабочие места, созданные технологическим прогрессом.</p> <p>2. Целевая аудитория. Образование.</p> <p>3. Образ Тип логотипа - композиционно-шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность, художественность.</p>
<p><u>Tvori</u></p> 	<p>1. Что представляет собой продукт? Создание 3D-искусства в виртуальной реальности.</p> <p>2. Целевая аудитория. Искусство.</p> <p>3. Образ Tvori похож на LEGO. Тип логотипа - шрифтовой. Стиль/метод графического решения логотипа – прямолинейность, типографика, минимализм, лаконичность, художественность.</p>
<p><u>Chingis</u></p>	<p>1. Что представляет собой продукт? Специализируюся на создании виртуальных миров, разрабатывают технологии глубокого погру-</p>

	<p>жения и высокой интерактивности, используют новейшие комплексы виртуальной реальности и захвата движения, интегрируют их с высокоточными контроллерами и датчиками. Слоган организации – «МЫ СТИРАЕМ ГРАНИЦЫ»</p> <p>2. Целевая аудитория. Бизнес.</p> <p>3. Образ Образ логотипа соответствует слогану и несёт его суть. Тип логотипа - комбинированный: знак и начертание названия. Стиль/метод графического решения логотипа – форма и контрформа, аллегория и метафора, минимализм, лаконичность.</p>
---	--

В Таблице приведены некоторые примеры логотипов и фирменных стилей диджитал-агентств и организаций, занимающихся цифровыми технологиями. Проанализировав данные, можно вывести следующие принципы для разработки фирменных стилей агентств и организаций данного профиля:

1. Простота. Знак не должен содержать большое количество переплетающихся линий, сложных элементов и мелких деталей. Он должен легко распознаваться и не искажаться.

2. Индивидуальность. Товарный знак должен быть оригинальным и отличаться от знаков конкурентов.

3. Адекватность и ассоциативность. Товарный знак должен соответствовать деятельности компании и вызывать необходимые его владельцу ассоциации.

4. Функциональность. Знак должен одинаково хорошо выглядеть и при уменьшении, и при увеличении, в цвете и в чёрно-белом изображении, а также при использовании любого рекламоносителя.

5. Жизнеспособность. Выбранный символ должен соответствовать времени и при необходимости иметь возможность модификации.

6. Интернациональность. Если фирма планирует выводить свой товар на международный рынок, при создании графического символа необходимо учитывать менталитет и особенности страны, где будет распространяться продукция.

Первое, на что обращаешь внимание при знакомстве с данными агентствами: основной поток всех логотипов - это мощные, гротескные, набранные брусковым шрифтом буквенно-образные композиции. Все представленные логотипы очень просты в исполнении. Преимущественно в них отражено название компании, написанное крупно и без лишних элементов, отвлекающих и рассеивающих внимание. В большинстве случаев используется про-

писной регистр, буквы нормальных пропорций. В основном названия брендов в логотипах набраны латиницей.

Второе: среди представленных логотипов особняком стоят торговые знаки, выполненные рукописным шрифтом.

Если анализировать цветовую гамму, то стоит отметить, что она не изобилует многоцветностью. Она минималистична, чаще всего используются различные оттенки синего, зеленого цветов и черный цвет.

Логично заключить, что в основе этих работ - единый принцип построения знака. Это простота восприятия, логичность и лаконичность. Вместе с этим логотипы крупные, что говорит о стремлении компании быть заметным — выделиться на любом носителе: от мелко- до крупноформатного. Этот прием позволяет брендировать практически любой продукт. И данный вывод следует учесть при разработке собственного логотипа.

Третье, на что хотелось бы обратить внимание — наличие декоративных и знаковых элементов в логотипе. Среди абстрактных фигур главенствует круг, среди образов — стрелка.

Еще один нюанс, на который стоит обратить внимание — актуальность.

В любом случае важно понимать тенденции современного дизайна

Стало очевидным, что анализа фирменных стилей диджитал-агентств недостаточно. Необходимо обратить внимание на актуальные тенденции графического дизайна. Готовое решение должно быть привлекательным, а потому современным. Рассматривая тренды дизайна нынешнего года нами отмечено, что сейчас тренд все дальше уходит от сложных композиций с множеством деталей. Сложные композиции господствовали последние несколько десятилетий, и это произошло отчасти из-за внезапной популярности стиля «ретро». Прием сочетания разных шрифтов был широко распространен в последнее время. По всем признакам, эта тенденция уступает более сдержанному (но все еще визуально поразительному) подходу к типографике, с использованием одного шрифта. Эти данные послужат нам отправной точкой для разработки фирменного стиля диджитал-агентства.

Список литературы

- 1.Добробабенко, Н.С. Фирменный стиль: принципы разработки. [Текст]. — М.: Инфра-М., 2003 — 254 с.
- 2.Дэвид Эйри. Дизайн для души, бизнес для денег. Ответы на самые распространенные вопросы о запуске и ведении дизайнерского бизнеса.[Текст]. — СПб.: Питер, 2013 —288 с.
- 3.Дэвид Эйри. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера. [Текст]. — СПб.: Питер, 2011 — 224 с.
- 4.Елисеенко, А.А. Конспект по курсу: основы композиции. [Текст]. — СПб.: СПбГПУ, 2011 — 25 с.
- 5.Иванов, А.В. Бесплатная реклама: Результат без бюджета. [Текст]. 4-е изд., доп. — М.: Альпина Паблишер, 2015 — 250 с.
- 6.Иванов, А.В. Как придумать идею, если вы не Огилви. [Текст]. 2-е изд., доп. — М.: Альпина Паблишер, 2015—264 с.
- 7.Иванов, А.В. Реклама. Игра на эмоциях. [Текст]. 2-е изд., доп.— М.: Альпина Паблишер, 2016 —256 с.
- 8.Крылова, В. Логотип 01. Актуальный дизайн. [Текст]. — М.: Рип-холдинг, 2008 — 170 с.

9. Марк Роуден. Корпоративная идентичность. Создание успешного фирменного стиля и визуальные коммуникации в бизнесе. [Текст]. — М.: Добрая книга, 2007 — 296 с.
10. Пол Рэнд. Дизайн: форма и хаос. пер. с англ. Игоря Фронова. [Текст]. — М.: Студии Артемия Лебедева, 2013 — 270 с.
11. Сергеева, О.Р. Конспект по курсу: фирменный стиль. [Текст]. — СПб.: СПбГПУ, 2013 — 34 с.
12. Тучкевич, Е.И. Пособие по курсу: дизайн в рекламе. [Текст]. — СПб.: СПбГПУ, 2013 — 79 с.
13. Шibaев, С.А. Конспект по курсу: цветоведение и колористика. [Текст]. — СПб.: СПбГПУ, 2011 — 41 с.
14. Элис Туэмлоу. Графический дизайн: фирменный стиль, новейшие технологии и креативные идеи. Перевод с английского К. Крутский. [Текст]. — М.: Астрель, 2006 — 256 с.

УДК 7.05

КАРЫШЕВА АНАСАСИЯ СЕРГЕЕВНА
ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева»
302026 г. Орловская обл., Орел, ул. Комсомольская, 95
E-mail: cuzneczovaanastasija@yansex.ru

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ МЕТОДОВ БУМАГОПЛАСТИКИ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ И ЕЕ СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Данная статья посвящена рассмотрению одного из видов бумагопластики в современном мире. Достаточно большую популярность на модных показах набирают наряды, сделанные из бумаги. В данной статье рассматривается становление данного направления в искусстве, основные представители и дается сравнение надобности нарядов из бумаги в период ее зарождения и в современном мире.

Ключевые слова: бумагопластика, создание бумажных платьев, дизайнерский подход, театральные наряды, современные тенденции дизайна

В дизайне всегда присутствовали эксперименты, в том числе и с бумагой. Это и способствовало развитию бумажных нарядов. Даже дети придумывают куклам наряды и делают их из бумаги, а дизайнеры подходят к этому занятию более профессионально. С чего же это все начиналось? В течении всего прошлого века теории и практики дизайна не один раз исследовали методы формообразования и объемного моделирования из бумаги, для применения этих знаний в современном дизайне. На данную тему было написано не мало публикаций. О бумагопластике писали, как отечественные авторы, так и зарубежные [3]. Бумагопластику можно отнести к многообразному явлению. В данной статье хотелось бы рассмотреть бумагопластику как метод моделирования одежды в современном обществе. Оказалось, что из бумаги можно сделать не только упаковку, фигурки оригами, посуду, мебель, но даже одежду и обувь. Эта одежда представляется настоящим произведением искусства. Многие скажут, что это не практично и совершенно не подходит для повседневной носки. Но никто не поспорит с мнением, что можно создавать искусство ради искус-

ства. Если это выглядит очень феерично и запоминающейся, то не обязательно искать в этом практичную выгоду. Но некоторые все-таки умудряются ее находить. Для того чтобы разрекламировать свою фирму «Cashmere», представители компании создали уникальную в своем роде коллекцию платьев из туалетной бумаги, своего производства. Получились довольно легкие, нежные и воздушные платья, которые запомнятся большому кругу зрителей.

Так с чего же это все началось? Самые первые предпосылки появились еще в 1600 годах на Дальнем Востоке. Тогда модницы делали себе шляпки из картона. В 1913 году еще одной из первых предпосылок было появление футуристического спектакля «Победа над Солнцем». Это была одна из провокационных и нестандартных постановок того времени. Футуристы решили полностью перевернуть представление о театре и создать группу «будетлян», которая по мотивам спектакля пойдет завоёвывать солнце. В этой сцене авторы видели победу техники над природой, триумф нового мира. Создавал костюмы Казимир Малевич, и они ничуть не уступали настроению футуристов. Костюмы были выполнены из картона и других материалов. Они имели геометрические, карикатурные формы. Картон был недорогим материалом, но из него было создать объемные геометрические композиции. Это было одно из первых бумажных новшеств в истории костюма [2].

Позже появился новый стиль под названием поп-арт. Этот стиль не несет в себе концептуальных идей, он направлен на массового зрителя. В эту эпоху было в моде сиюминутное одноразовое искусство. Дизайнеры и художники пытались упростить все и сделать акцент на ярких принтах. Это сказалось и на бумажной моде. Еще в 1966 году компания Скотт выпустила первую партию платьев из бумаги, как рекламную акцию. Любая девушка могла позволить купить себе платье из бумаги, ведь оно стоило всего один доллар, и при всем этом еще и получить купон на продукцию Скотт. Платье было непривлекательным и бесформенным, но это было что-то новое в дизайне одежды. Наверное, поэтому компания понесла ошеломительный успех, ведь таких платьев было заказано больше полумиллиона в течении года. Казалось бы, в те годы люди только начинали привыкать к одноразовой посуде и бумажным салфеткам, но дамы требовали комфорта и быстрого исполнения желаний. А это платье можно было выкинуть сразу после того как оно испачкается не стирая. Но ничего не бывает вечным и постепенно ажиотаж компании спадает. И тогда дизайнеры начинают размышлять над тем как усовершенствовать фасон и саму бумагу, чтобы ее можно было даже стирать.

Мануфактурная компания Марс создает ряд моделей платьев из бумаги, которые охватывали стили от повседневного до вечерних [1]. Их можно было купить не дороже 20 долларов. Особой популярностью пользовались свадебные платья из бумаги, особенно для тех, кто ценил деньги. Все потому что из не надо было стирать, перепродавать, их не надо было хранить в шкафу. А выглядели они очень изящно и красиво.

Другие компании также стали следовать их примеру. Развивались технологии и стало возможным делать водонепроницаемыми даже вещи из бумаги.

Они не были вечными и очень прочными, но не промокали от первых капель дождя. В это время в материалы добавляется пластик и полиэтилен. На это основе начали создаваться такие вещи как бумажные тапочки, купальники, дождевики. Было сделано уникальное платье, которое произвело фурор. При попадании на него воды на нем начинала расти трава!

У бумажных платьев была достаточно недолгая история, но с каждым годом они приобретали все больший стиль, их стали украшать различными узорами и принтами. Некоторые дизайнерские бумажные платья продавались в таком виде, чтобы потом потребитель сам мог дополнить их принтами на свой вкус. Некоторые женщины носили платья с фотографиями любимых героев и даже изображением кандидатов в президенты. Даже знаменитый дизайнер Энди Уорхол принял участие в создании бумажного платья, разработав дизайн, основанный на его знаменитом суповом концерне. Но на это он останавливаться не стал и создал еще несколько платьев: «banana dress», «Brillo Box dress» и «fragile dress». В 1966 году представил свою бумажную коллекцию Пако Рабанн. Не отставала и группа «Битлз». Они произвели фурор, появившись на публике в бумажной одежде. Даже Кристиан Диор был увлечен этими тенденциями и создал бумажный пуловер. Чуть позже Джон Гальяно придумал вечернее платье из старых газет.

Бумажные платья, казалось бы, хорошее изобретение человечества, они дешевые, удобные можно выкидывать не стирая, так почему же они исчезли с современного рынка? Как писалось в статье журнала Тайм, создатели бумажной одежды, планировали ее ввести как курортную. Это облегчало бы отдых населения, ведь не надо везти с собой большие чемоданы. Можно просто приехать в гостиницу купить себе вещи на отдых, а перед отъездом из выкинуть. В начале бумажные платья были новым веянием, и все хотели попробовать поносить их, но в бумажной одежде есть ряд недостатков: они не всегда хорошо сидят, не очень удобны в носке, яркая одежда быстро теряла цвет, они легко воспламенялись и быстро приходи в негодность. И к 1968 году бумажная одежда почти исчезла.

Недавно в интернете стала появляться новая информация о бумажных платьях и костюмах.

Дизайнер из Бразилии Джим Накао на выставке в Бельгии представил свои платья из бумаги. Коллекция называлась «Вышивая невидимое». Платья были совершенно не похожи друг на друга. У некоторых были гофрированные юбки, у других полупрозрачные кружева. Его модели во время показа срывали с себя платья, как бы играя со зрителем. Так он создавал определенную тайну и заставлял зрителей мыслить о концепции своих произведений. После показа все его шедевры были сожжены [4]. А англичанка Сьюзен Стокуэлл, создает свои наряды из настоящих купюр и карт мира. Ее создания воплощают викторианскую эпоху. Первое из ее платьев было сделано из желтой бумаги, похожей на обои. Задняя юбка, которая является небольшим шлейфом и украшает конструкцию платья похожа на пчелиные соты. После нескольких экспериментов с бумагой англичанка создает шикарное свадебное платье и дает ему название

«Роскошь». Платье выполнено из обычной легкой белой бумаги. За счет многочисленных слоев оно получается очень пышное и богатое на вид, но при все при этом смотрится очень стильно и лаконично. В последствии оно становится визитной карточкой дизайнера.

Дизайнерская студия Doberman создала не менее креативные платья. По внешнему виду их сложно отличить от обычных. Дизайнер Амила Хрустич создала коллекцию бумажных нарядов выполненных из сочетания сложных геометрических форм, лаконичных в своем исполнении. Они выглядят довольно модно и интересно. Эта коллекция получила название «Платонова коллекция». Она подходит больше для театра, кино или фотосессии, чем для ежедневной носки. Все ее наряды сделаны вручную, ну кроме самого материала.

Эми М. Филипс и Фэйрлайт Хаббард создали наряды для своей фотосессии из газет. Они создавали двойственное впечатление. С одной стороны, это выглядело оригинально, а с другой довольно обычно, ведь уже создавались очень красивые наряды из бумаги. Но под правильным углом падения света и профессионализме фотографа данные наряды смотрятся как одежда благородных дам. Эту коллекцию фотографы назвали «Экстра».

Модельер Аннет Мэйер посвятил свою коллекцию юбилею известного писателя Андерсена. Он создал бумажные платья той эпохи. Интересная обработка бумаги сделала модели живыми и яркими. Бумагу разминали семьдесят человек. Для того чтобы она стала похожа на настоящую ткань. Принты на бумаге имитируют классическую датскую роспись фарфора семнадцатого столетия. Каждое из платьев имеет свой уникальный покрой и отражает моду с 1800 до сегодняшних дней. Аннет создает свои шедевры используя оберточный материал со всего мира. Она создает модные наряды для рекламных агентств, помогая привлечь клиентов разным компаниям. Ее коллекция называется «ICON Dressed».

Британский дизайнер Зое Брэдли наполняет свои бумажные коллекции эмоциями. Он создает большие бумажные композиции путем плиссировки, разглаживания и сглаживания бумажных лоскутов. В начале своего творческого пути дизайнер создает купальник, шляпку и платье на показ зимней коллекции Michiko Koshino. Платье выглядит так, как будто кто-то спонтанно решил соединить куски черной и белой бумаги, но это никак не уменьшает его роскошь. Дизайнер создает наряды, которыми украшают витрины лучших бутиков Америки. Брэдли очень легко дается имитация разного вида цветов из бумаги. Преимуществом бумажной одежды считает ее доступность и бесконечность, в любой момент ее можно будет найти. Недостатком, что наряды легко трансформируются и рвутся. Последним масштабным проектом дизайнера стала коллекция скульптурных работ для арт-галереи Sotheby's на улице New Bond Street в Лондоне. В каждом ее наряде чувствуется ее неповторимый почерк. Даже обувь и аксессуары она делает из бумаги. Посмотрев на ее работы можно понять, что это и есть высокое искусство.

Изабель де Боршграв создает шедевры из бумаги воссоздавая исторические костюмы. Ее мастерство владения бумагой позволяет создать вид ткани в

нарядах, например, хлопок или атлас. Дизайнер создает свои шедевры из самой обычной дешевой бумаги. Она перекрашивает ее в нужный цвет и поверх рисует узоры. Основными ее заказчиками считаются исторические музеи, в том числе и русские. У Изабель даже есть собственные книги, написанные о создании бумажных нарядов.

Дизайнер Джули Вандервеллен так же занимается проектированием бумажных нарядов, но особое внимание он уделяет созданию обуви из бумаги. Он смотрится натурально, но вот только при попадании воды может раствориться прямо на ногах. Так же дизайнер создает наряды повседневной одежды из бумаги такие как белые блузы и брюки классического покроя. Но жемчужиной коллекции бумажных нарядов стало свадебное платье от Джули Вандервеллен. Платье для невесты украшено цветами и оборками. Разумеется, тоже бумажными.

В заключение можно сделать вывод о том, что главное преимущество бумажной одежды в ее безопасности для экологии. Бумажные платья все еще кажутся забавными и необычными, но при этом являются биоразлагаемыми. Одежда, изготовленная из легко перерабатываемых материалов, является новинкой в мире моды. Многие дизайнеры демонстрируют экологически чистые линии одежды во время показа мод и других мероприятий. Истоки ее идут от театра. На протяжении времени бумажная одежда была предназначена и для обычного ношения и для высокой моды. И всё-таки можно сделать вывод, что бумажная одежда не практична, она просто является новым оригинальным и прекрасным веянием искусства.

Список литературы:

1. Бердник, Т.О. Основы художественного проектирования костюма и эскизной графики. Учебник для учащихся профессиональных лицеев, училищ, колледжей / Т. О. Бердник. - Ростов-на-Дону.: Феникс, 2001. – 471с.
2. Потапов, С.В. «Пластика пространства перформенса», «Визуальная культура, визуальное мышление в дизайне» / С. В. Потапов. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 43с.
3. Рахманинов, Б.Н. С чего начинается профессия «Тара и упаковка» / Б. Н. Рахманинов. – М.: №1, 1991. – 52-54с.
4. Roman Diaz. Origami Essence / Roman Diaz. - L'Atlier du Gresivaudan.: Passion Origami, 2010. – 160с.

КРИВЕНКО ОЛЬГА ВАЛЕРЬЕВНА,
ФГБОУ ВО «ОГУ имени И. С. Тургенева»,
302026, Россия, г. Орёл, ул. Комсомольская, 95
E-mail: o.v.crivenco@yandex.ru

СОВРЕМЕННАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ – СИНТЕЗ ХУДОЖНИКА И КОМПЬЮТЕРА

В статье идет речь о применении компьютерных технологий при разработке современных иллюстраций. Также раскрыты возможности синтеза различных направлений и техник, традиционной и цифровой графики для реализации идей и проектов, невыполнимых при использовании только классических инструментов. Целью статьи является определение необходимого программного обеспечения для непосредственного создания иллюстраций и обработки графических файлов.

Ключевые слова: компьютерная графика, иллюстрация, графический редактор, векторная графика, растровая графика, трехмерная графика.

Иллюстрация, как самостоятельный вид творчества, начала определяться еще со времен Древнего Египта. Разумеется, за столь длительный период времени поменялся как творческий подход, так и технологический.

Если раньше иллюстрация выполнялась только традиционными изобразительными средствами и материалами, то развитие современных технологий значительно сместило вектор в сторону использования «цифры». Основная причина – это скорость выполнения и размножения иллюстраций, а также возможность внесения правок на любом этапе выполнения работы.

Если же иллюстратор выберет классические материалы для рисования, то сразу перед ним встает вопрос с оцифровкой изображения и дальнейшей его подготовкой к публикации. Это дополнительное время и, соответственно, наличие необходимого периферийного оборудования (сканера, фотоаппарата).

В любом случае для подготовки печатных изданий иллюстративный материал должен пройти необходимую обработку и подготовку.

Рассмотрим современные графические форматы, их достоинства и недостатки, а также графические редакторы для работы с ними.

Современную компьютерную графику можно поделить на 3-ри категории:

- Векторная графика (vector graphic) – форматы AI, CDR, EPS и другие;
- Растровая графика (raster graphics) – форматы PNG, PSD, JPEG и др.;
- Трехмерная графика (3D graphics) – форматы Max, Blend, FBX и др.

Векторная графика создается из примитивных геометрических объектов. В создании векторного файла участвуют точки, линии, многоугольники и сплайны.

Достоинства:

- Размер полученного файла не зависит от величины нарисованного объекта, что обеспечивает максимальное качество при минимальном размере;

- Параметры объектов сохраняются и свободно преобразуются - качество рисунка не пострадает от манипуляций с ним (например, от масштабирования, вращения и других);

- Простота экспорта векторных файлов в растровые.

Недостатки:

- Время на отображение и количество занимаемой памяти векторным файлом зависит от количества и сложности объектов;

- В отличие от экспорта вектора в растр, обратный процесс не столь прост. Трассировка растрового файла, как правило, даст низкое качество отрисовки объекта;

- Не каждый объект можно легко изобразить в векторном виде [5].

Векторную графику оптимально использовать для иллюстраций, которые не нуждаются в фотореалистичном изображении и сложных цветовых переходах. Но в то же время, если изначально иллюстрация создавалась традиционными способами, то трассировать ее для вектора уже будет проблематично и ее будет проще редактировать и готовить к печати в растровом формате.

Наиболее популярные векторные редакторы: Adobe Illustrator, CorelDRAW и Inkscape. Последний редактор распространяется по лицензии GPL и, в отличие от большинства других, распространяется совершенно бесплатно. Эти редакторы позволяют создавать и редактировать векторные проекты, сохранять их в различных векторных форматах. Мы рассмотрим наиболее распространённые и применимые для работы с иллюстрациями и полиграфией: AI, EPS, CDR, PDF или SVG.

CDR (CorelDRAW Image File) - формат файла, который разработан компанией Corel. Проекты с форматом CDR содержат векторное или растровое изображения и доступны для редактирования и создания через CorelDRAW.

CDR – проприетарный формат и не поддерживается большинством сторонних графических редакторов. Но его можно экспортировать в EPS, SVG или, если такой вариант недоступен (нет установленного CorelDRAW), то можно конвертировать файл (например, есть множество онлайн-сервисов для конвертации).

AI (Adobe Illustrator Artwork) - проприетарный векторный формат компании Adobe. В этом формате сохраняются стандартные проекты, созданные в Adobe Illustrator - большинство других редакторов его не поддерживают. По этой причине для открытия файлов такого типа в других редакторах необходима конвертация.

EPS (Encapsulated PostScript) – расширение, разработанное Adobe на основе языка PostScript. По сути это ранняя версия формата AI. EPS может содержать растровые и векторные изображения. Плюсом формата является доступность его создания и редактирования в большинстве векторных редакторов.

SVG (Scalable Vector Graphics) - открытый формат векторной графики. Может работать как с двухмерной векторной, так и смешанной векторно-

растровой графикой в формате XML. Поддерживает как неподвижную, так анимированную и интерактивную графику.

PDF (Portable Document Format) – кроссплатформенный формат электронных документов от Adobe с использованием возможностей PostScript. В первую очередь предназначен для представления в электронном варианте полиграфической продукции.

В PDF можно внедрить необходимые шрифты (построчный текст), изображения (растровые и векторные), формы, ссылки и мультимедиа-вставки [3].

Растровая графика создается из пикселей - маленьких цветных модулей (квадратов), которые размещены в прямоугольной сетке. Т.е. растровое изображение – матрица точек (bitmap), в отличие от векторного, которое представляет собой набор геометрических примитивов.

Достоинства:

- Возможность создания (воспроизведения) рисунка практически любой сложности, в том числе и со сложными цветовыми переходами;
- Распространённость и возможность открытия растра почти в любом графическом редакторе;
- Высокая скорость обработки сложных проектов (без масштабирования).

Недостатки:

- Большой размер файлов с простыми изображениями (по этой причине для хранения файлов рекомендуются векторные форматы);
- Масштабирование далеко от идеального [4].

Наиболее популярные растровые редакторы: Adobe Photoshop, Corel Paint Shop Pro, Corel Painter, Krita, GIMP. Последний самый популярный открытый бесплатный редактор.

Стоит отметить, что большинство растровых редакторов занимают свою нишу. Например, Adobe Photoshop, Corel Paint Shop Pro и GIMP обладают большим функционалом именно для редактирования готовых изображений. Оптимально будет при помощи этих редакторов готовить к печати оцифрованные иллюстрации, которые создавались при помощи традиционных средств без применения компьютерной графики.

Что касается Corel Painter, то при его помощи можно создать полноценные проекты «с нуля». Множество инструментов, имитирующие классические карандаши, акварель и т. д. дают возможность реализовать любую задумку при наличии необходимых инструментов ввода информации (графический планшет).

Krita также в большей степени предназначена для рисования, но ее функционал не настолько велик, как у Corel Painter в плане имитации классических художественных инструментов и материалов.

Самые распространённые форматы, с которыми придется работать при создании и редактировании растровой графики: **PNG, GIF, JPG**. Отдельно стоит поговорить о форматах PSD и TIFF.

GIF (Graphics Interchange Format) – графический формат, который сжимает без потерь изображение в формате до 256 цветов с палитрой. В GIF используется

LZW-компрессия, что обеспечивает хорошее сжатие файлам с большим количеством однородных заливок (например, этот формат можно использовать для создания логотипов, надписей, схем). Также GIF широко используется в графике для веб-страниц. В формате GIF можно создавать короткие анимационные проекты. Фрагменты GIF-анимации – это последовательность статичных кадров и информации о времени показа каждого кадра на экране.

PNG (Portable Network Graphics) – растровый формат хранения графики, использующий сжатие без потерь. Его основные преимущества перед GIF:

- Количество используемых цветов практически неограниченно;
- Поддержка альфа-канала и возможность гамма-коррекции;
- Двумерная чересстрочная развёртка.

PNG является оптимальным форматом для хранения и редактирования растровых изображений.

JPEG (Joint Photographic Experts Group) – один из самых популярных форматов сжатия растровых изображений, но с потерей качества. Сохраняя JPEG указывается степень сжатия. Большее число соответствует лучшему качеству, но при этом увеличивается размер файла. К недостаткам формата следует отнести то, что при сильных степенях сжатия изображение при увеличении дробится на «квадратики» – те самые пикселы. Также из изображения могут пропасть мелкие цветные элементы. Последний существенный недостаток – отсутствие поддержки прозрачности. Но несмотря на эти недостатки, JPEG получил большую популярность из-за высокой степени сжатия на фоне других форматов.

TIFF (Tagged Image File Format) – растровый формат с PostScript. TIFF хорош для хранения изображений с большой глубиной цвета и является весьма гибким. Позволяет сохранять фотографии в режиме цветов с палитрой, а также в различных цветовых пространствах: от черно-белого двухбитного, до RGB, CMYK и CIE Lab. Поддерживаются режимы от 8 до 64 бит на канал. Можно сохранять TIFF со сжатием.

PSD (Photoshop Document) – растровый формат, использующий сжатие без потерь, созданный специально для программы Adobe Photoshop и поддерживающий все его возможности. Файлы PSD позволяют редактировать иллюстрации с помощью слоев. Можно легко изменять элементы, удалять или добавлять эффекты, если необходимо, то и принципиально менять изображение. PSD можно экспортировать в другие графические форматы, но после конвертации работа со слоями будет уже недоступна. К недостаткам расширения можно отнести работу с форматом только в Adobe Photoshop и большой объём сохраненного файла [3].

Трёхмерная графика – раздел компьютерной графики, которая включает разработку 3D изображений и дальнейшую работу с ними.

Программные пакеты, используемые для создания трехмерной графики, то есть для моделирования объектов виртуальной реальности и создания на основе этих моделей изображений, очень разнообразны. Устойчивыми лидерами являются коммерческие продукты: Autodesk 3DS Max, Autodesk Maya, Cinema 4D. Также есть открытый полнофункциональный пакет Blender [1]. Эти пакеты будут инте-

ресны тем иллюстраторам, которые планируют работать или работают с 3D графикой, но есть несколько программ довольно узкой направленности, которые заинтересуют иллюстраторов 2D.

Poser (аналог Daz Studio или Carrara) - это очень гибкий и простой в освоении инструмент, предназначенный для создания скелетной анимации (или обычной постановки поз) людей и животных. По сути, в виде этой программы вы получите виртуального «натурщика», который будет иметь нужные вам параметры и примет любую позу, которая необходима. Полученное изображение модели пригодится для решения множества задач. Можно создать полноцветную иллюстрацию или векторный контур. При необходимости референс можно использовать и для отрисовки традиционными методами «с натуры» [2].

Компьютерные технологии сегодня стали неотъемлемым элементом прогресса во всех сферах жизни, в том числе и творчестве. Цифровая графика позволяет художникам-иллюстраторам реализовывать идеи и проекты, невыполнимые при использовании классических инструментов. При этом говорить, что классические графические техники - это пережиток прошлого, в корне неверно. Синтез классической графики и последующей цифровой обработки, дает возможность иллюстраторам сочетать различные направления и техники, при этом свободно интерпретируя свое визуальное видение иллюстрируемого материала. Вместе с тем компьютерная графика всё более плотно интегрируется в сферу иллюстрационной индустрии, конкурируя с традиционными техниками рисунка.

Список литературы

1. Алехина, Г.В. Интернет-курс «3D-графика» [Электронный ресурс] / Г.В. Алехина, М.В. Козлов, Н.Я. Спивакова. — Электрон. текстовые дан. — 2011. — Режим доступа: http://www.e-biblio.ru/book/bib/design/3d_graphics/3D.html, свободный.
2. Лазунов, Я.Б. Создание человеческого тела при помощи Poser и Adobe Illustrator [Электронный ресурс] / Я.Б. Лазунов. — Электрон. текстовые дан. — 2013. — Режим доступа: http://ru.vectorboom.com/load/uroki/personazhi/poser_adobe_illustrator/2-1-0-137, свободный.
3. Нуйкин, С.Б. Форматы изображения [Электронный ресурс] / С.Б. Нуйкин. — Электрон. текстовые дан. — 2012. — Режим доступа: <http://fotodizart.ru/formaty-izobrazheniya.html>, свободный.
4. Самарин, Ю.Н. Точка, точка... и еще раз точка [Электронный ресурс] / Ю.Н. Самарин, докт. техн. наук, профессор МГУП им. Ивана Федорова. — Электрон. журн. — 2011. — Режим доступа: <https://compuart.ru/article/22555>, свободный.
5. Ястребова, О.К. Векторная графика [Электронный ресурс] / О.К. Ястребова, рук. проекта ФЦПРО, консультант Минобрнауки. — Электрон. текстовые дан. — 2013. — Режим доступа: <http://rpp.nashaucheba.ru/docs/index-133095.html>, свободный

КУЛИКОВА АННА АЛЕКСАНДРОВНА

Курский государственный университет

Россия, г. Курск, ул. Блинова, 3а

E-mail: kulikowa.anna@mail.ru

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ, ВОЗНИКАЮЩИЕ У ДИЗАЙНЕРА ВЕБ-САЙТА В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ LANDING PAGE

В данной статье рассмотрены основные проблемы, с которыми сталкивается дизайнер веб-сайта в процессе создания landing page. В ходе статьи рассмотрено определение «landing page» и типы целевых страниц, приведены возможные цветовые решения в web-дизайне, установлены элементы, способствующие привлечению клиентов на сайт.

Ключевые слова: веб-дизайн, дизайнер, сайт, landing page, цвет.

Мы живём в динамичном, быстро меняющемся и поликультурном мире и уже не представляем жизнь без информационных технологий, сети Интернет или мобильной связи. Всемирная паутина даёт современному человеку практически безграничный поиск информации, расширяет возможности общения, стирая буквальные географические границы. Можно говорить о том, что интернет сегодня – это универсальная среда для получения информации, общения, обучения и других возможностей. И с каждым днём число пользователей сети растёт. В связи с этим увеличивается количество компаний, организаций, государственных учреждений, которые активно осваивают виртуальное пространство, предлагая свои услуги в сфере отдыха, развлечений, обучения, коммуникации. В целях популяризации собственного бренда, товара или услуги необходимы грамотный маркетинг и реклама. Одним из способов привлечения потенциальных клиентов в данном случае выступает проектная деятельность, точнее, одна из её разновидностей – веб-дизайн.

Веб-дизайн – это отрасль веб-разработки и разновидность дизайна, в задачи которой входит проектирование пользовательских веб-интерфейсов для сайтов или веб-приложений. На сегодняшний день дизайн сайтов является одним из востребованных видов проектной деятельности по нескольким причинам. Во-первых, веб-дизайнеры проектируют логическую структуру веб-страниц; во-вторых, продумывают наиболее удобные решения подачи информации; и, в-третьих, занимаются художественным оформлением веб-проекта. Одним из актуальных направлений в проектировании сайтов является создание так называемой целевой страницы (или Landing page).

Посадочная страница /Целевая страница/ или Landing page – это веб-страница, основной задачей которой является сбор контактных данных целевой аудитории. Она используется для усиления эффективности рекламы, увеличения количества пользователей. Посадочная страница обычно содержит информацию о товаре или услуге.

Переход на целевые страницы часто осуществляется из социальных медиа, email-рассылок и рекламных кампаний в поисковых системах. Главной за-

дачей этих страниц является конвертация посетителя в покупателя или клиента компании, побуждение к целевому действию. Анализ действий пользователей позволяет маркетологам определить успешность рекламы.

Существует четыре основных типа целевых страниц:

1. Автономная целевая страница – представляет собой развернутое рекламное предложение, основной задачей которого является побуждение потенциального покупателя к действию незамедлительно. Это может быть покупка, подписка на услуги или новости компании. Для усиления эффекта используются яркие, крупные кнопки, минималистичный дизайн.

2. Микросайт – это отдельный сайт с информацией о рекламируемом товаре/услуге, состоящий из нескольких страниц. Обычно микросайты содержат минимум текстовой информации, большое количество привлекательных и красивых изображений товара или услуги, видеоролики.

3. Главный сайт – используется одна или несколько страниц основного сайта. Такая технология обладает достаточно низкой эффективностью, так как в дизайне основного много отвлекающих внимания элементов навигации [1].

Рассмотрим ряд важных позиций, которые влияют на восприятие человека и играют одну из решающих ролей в появлении потенциальных покупателей.

Известно, что каждый цвет в дизайне несёт свой скрытый подтекст, недоступный человеку без художественного образования, но неосознанно опознаваемый его психикой, как сигнал к выполнению действий. Выбирая лучшее цветовое решение для своего сайта, нужно знать всё о своих потенциальных пользователях. Если сайт продаёт спортивные товары для детей, стоит избегать использования чёрного цвета в оформлении. Вместо этого следует использовать яркие цвета – красный, зелёный, жёлтый и т.д. Для сайта женских аксессуаров использование коричневого или оранжевого цветов – не самый лучший выбор. Гораздо более выгодными будут чёрный, фиолетовый, белый цвета.

Синий очень часто рассматривается как цвет мира, спокойствия, доверия и лояльности. Многие платёжные системы и банки очень активно его используют. Синий цвет не совсем уместен на сайтах, посвящённых еде и ресторанам, поскольку может подавлять аппетит.

Жёлтый очень часто используется для предупреждения каких-то действий. Однако с точки зрения бизнеса, он считается цветом радости и дружелюбия. Жёлтый цвет лучше всего использовать в небольших дозах, поскольку он имеет свойство возбуждать мозговую деятельность и повышать у людей уровень тревоги.

Зелёный – цвет внешней среды, природы и мира. Он также способен раскрыть творческий потенциал. Данный цвет лучше всего использовать на сайтах, посвящённых природе, окружающей среде.

Оранжевый цвет помогает пробудить физическую активность и уверенность. Поэтому данный цвет очень активно используют при создании сайтов о спорте и спортивных мероприятиях.

Чёрный – классический цвет, он всегда считался цветом гламура и изысканности (в дизайне костюма чёрный цвет придает утончённость, он является

символом классики и офисного стиля, в интерьере избыточное использование чёрного цвета визуально уменьшит пространство, но при выборе глянцевой гладкой поверхности поможет зрительно расширить помещение) [2].

При помощи цветов можно создать определённое впечатление о ресурсе.

Неправильный имидж не принесёт сайту ожидаемого успеха. Поэтому непрофессиональный подход при выборе цветовой гаммы сайта указывает на уровень профессионализма его владельца.

Веб-дизайнеры и владельцы ресурсов должны знать психологию цветов и быть готовыми правильно оценить их актуальность для конкретного бизнеса. Но дело расширения целевой аудитории требует комплексного подхода, включая работу над самим сайтом и работу со сторонними ресурсами для продвижения.

Подведём итог и обобщим те вопросы и проблемы, которые следует учитывать при разработке сайта в первую очередь.

Прежде чем начинать работу по увеличению числа посетителей сайта, необходимо оптимизировать свой интернет-ресурс таким образом, чтобы он мог привлекать бесплатный трафик из поисковых систем и, как минимум, не отпугивал тех читателей, кто на него уже попал.

Любой сайт можно представить как совокупность трёх основных элементов: дизайна, контента и технической составляющей. И все эти элементы имеют огромное значение с точки зрения привлекательности.

Дизайн сайта – это всё, связанное с общим внешним видом и юзабилити²: где и какие элементы управления расположены, их размер, форма, цвет, какие шрифты используются. Стоит избегать слишком ярких цветов или их необычных сочетаний. Дизайн должен быть функциональным. Все элементы управления сайтом должны быть хорошо видны и располагаться интуитивно понятно. Традиционные места размещения меню — сверху, под шапкой или сбоку, в левой части экрана. Кнопки должны быть сразу видно, а низ названия следует подписать хорошо читаемым шрифтом, вроде Times New Roman или Arial. Органичный дизайн с правильной презентацией информации стимулирует посетителя перейти дальше, ознакомиться с другими материалами, выполнить требуемые действия.

Для любого интернет-ресурса вторичный трафик (число вернувшихся посетителей) всегда более качественный, чем первичный. Уже знакомые с сайтом посетители, гораздо чаще совершают покупки или кликают по рекламным объявлениям на страницах. Так же не менее важна для потенциального покупателя такая составляющая, как качественный контент. Контент – это содержимое сайта, который интересен и полезен для пользователя. Он должен отвечать двум обязательным правилам поисковой оптимизации: оригинальность и наличие правильных ключевых слов. Но самая главная часть, благодаря которой существует сам сайт, это техническая составляющая. Техническая составляющая – это информационная система или компьютерная программа (CMS) и хостинг-

² Юзабилити — это способность продукта быть понимаемым, изучаемым, используемым и привлекательным для пользователя в заданных условиях

провайдер³. И то, и другое должно обеспечивать быструю и надёжную работу интернет-ресурса. Сайт должен работать исправно, не зависать и быстро прогружаться, медленная загрузка способствует потере интереса посетителя [3].

Разработка Landing page имеет решающее значение для того, чтобы пользователь совершил желаемое действие. Набор максимально возможного числа постоянных клиентов – главнейшая цель при проведении маркетинга на целевой странице. При этом email-рассылка – замечательное по эффективности средство для достижения этой цели.

Список литературы

1. «Landing page». Википедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0
2. Роль цвета в создании сайта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.templatemonster.com/ru/blog/2015/05/15/web-design-colors-psychology/>
3. «Посетители на сайт: как привлечь посетителей и повысить посещаемость сайта». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.directadvert.ru/articles/1000-posetitelej-na-sajt-gde-najti>

УДК 7.05

КУРДЮКОВА ОЛЬГА СЕРГЕЕВНА

ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»
302026 г. Орловская обл., Орел, ул. Комсомольская, 95
E-mail: olga.kurdyukova.2017@mail.ru

ВЛИЯНИЕ INSTAGRAM НА ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА ЗАВЕДЕНИЙ ОБЩЕСТВЕННОГО ПИТАНИЯ

В данной статье рассматривается влияние социальных сетей Instagram на интерьер заведений общественного питания. Рассматриваются основные требования дизайн-проектов, отвечающие современным тенденциям дизайна интерьера.

Ключевые слова: дизайн интерьера, Instagram, заведения общественного питания, влияние социальных сетей, «инстаграм-адаптированные» интерьеры, тенденции и тренды в дизайне.

Ни для кого не секрет, что социальные сети полностью изменили нашу жизнь. Появились новые профессии, новые хобби и открылось множество новых возможностей. Вместе с этим поменялись и потребности. Сейчас все больше времени наше общество проводит в соцсетях. Сегодня в Instagram можно отследить все тенденции, тренды, новинки в дизайне, следить за всемирными выставками, новинками декора.

³ Хостинг-провайдер — это интернет компания, которая предоставляет услуги для физического размещения информации на сервере, постоянно находящегося в сети

Сеть Instagram изначально была создана для того, чтобы люди делились моментальными фотографиями. Когда общество пересытилось большим количеством изображений, автоматически повысились требования к эстетической стороне фотографий. Не стоит забывать о том, что соцсети являются средством массовой информации. Топовые, западные дизайнеры формирующие тренды дизайна интерьера, могут манипулировать общественным мнением о художественном вкусе.

В наше время молодёжь и люди средних лет, имеют огромное желание делать эффектные "селфи". Они залезают на башни, краны, водопады, стараясь найти интересный кадр. Их мотивация понятна, они хотят стать более популярным, поэтому рестораны, кафе, могут предоставить посетителям сделать памятные фото на каком-либо красивом фоне, и в охоте за лайками гости просто «засветят» заведение в своих соцсетях. Выставляя свои фото, молодые люди указывают геолокацию, весь этот процесс работает как скрытая реклама, именно поэтому рестораторы заинтересованы в создании специальных селфи-зон, интерьера, отвечающего современным тенденциям. Ни одна современная девушка не упустит возможности опубликовать свое фото в соцсеть. Чаще всего селфи делают в общественных местах: в кафе, ресторанах, клубах, барах. Теперь, когда социальные статусы играют одну из самых значимых ролей, коммерческим пространствам необходимо соответствовать наплыву новых потребностей. Визуальный контент становится важной частью жизни, а актуальность фотогеничных пространств набирает обороты.

В Instagram все чаще встречаются фотографии, сделанные как-бы глазами наблюдателя. В основном это «вырванные» кадры, отдельные элементы, можно сказать это атмосферные фото, которые не передают все видение интерьера. Часто можно заметить фотографии отдельных композиций: деталей окружающей обстановки, элементы сервировки стола, эффектно оформленная еда, сочетание разных материалов и текстур между собой и так далее.

Когда Instagram только начал набирать обороты, владельцы заведений не могли предположить, что соцсети перевернут представления об индустрии общественного питания. Все больше набирают популярность дизайн-проекты «инстаграм-адаптированных» общественных интерьеров. Теперь людей в ресторанах привлекает не только еда, представленная в меню, а также немало важную роль играет интерьер пространства, внешний вид его задает тон всему заведению. Сделать интерьер "инстаграмным" – сегодня настоящая необходимость, иначе туда просто никто не будет ходить. Интерьер заведений общественного питания сегодня, должен быть фотогеничным: то есть современным, эффектным, с хорошо организованным освещением, выразительным декором, обладающим уникальной индивидуальностью. В заведения, где люди с удовольствием фотографируются, всегда будет постоянный поток гостей. Это не удивительно, потому что, фотографии, опубликованные в соцсети, в наше время работают лучше любой рекламы.

Многие увеселительные заведения сталкиваются с падением или недостатком интереса со стороны посетителей. Такие явления заставляют владель-

цев обращаться к дизайнерам, что бы те искали новые пути привлечения гостей. В австралийском агентстве Vale Architects даже создали пособие «Руководство по Instagram-дизайну».

Создавая «инстаграм-адаптированный» интерьер, достаточно организовать небольшую селфи-зону. Задача дизайнера сделать сцену достойную внимания. Фотозона по своей сути – декорация, она не должна выбиваться из общей концепции заведения, но в тоже время, она должна вызывать удивление, быть эффектной, создавать неповторимую атмосферу всего помещения. Варианты решения могут быть абсолютно разными, например, можно просто изобразить что-то не обычное, допустим, на потолке нарисовать пол, а на полу потолок. Очень эффектно будет смотреться сочетание плоского изображения и объемных фигур. Также можно создавать тематические зоны для «селфи».

В дизайне кафе и ресторанов есть свои критерии, отвечающие за удачно сфотографированный кадр. В топовых заведениях, большинство блюд сегодня выглядят очень эффектно, их создают с целью поразить потребителя своей эстетичностью, а также покорить Instagram. Хорошая, вкусная еда – это только половина успеха, сегодня необходимо создавать антураж, придумывать поразительную подачу блюд. Согласитесь, эффектные блюда вкупе с вдохновляющим на фотографии интерьером – это вообще идеальный рекламный ход. "Идеально для Инстаграма" – сегодня это лучший комплимент интерьеру, блюду, образу в одежде. «Инстаграмный» интерьер – это по сути интерьер фотогеничный, «чистый», созданный на основе точных пропорций, очень часто – контрастов и тонких линий.

Можно выделить несколько приемов, которые применяются в современном дизайне интерьера. Первое на что нужно обратить внимание – это правильное освещение. Изначально, создавая интерьер, архитекторы, дизайнеры планировали освещение основываясь на удобства использования его. Теперь приоритеты поменялись: сегодня важно, как помещение будет выглядеть на фото. Вечерний свет делает изображение размытым. Идеально подходит для фото – естественный, дневной свет, чем его больше, тем лучше. Большие окна снова в моде, светильники, бра, люстры, теперь похожи на предметы современного искусства. Еще один прием усилить освещение – это большие зеркала.

Форма упрощается, она становится лаконична, все чаще в дизайне используют геометрию, это очень проявляется в мебели, сегодня, почти нигде не встретишь мебель со сложными резными элементами. Сложные формы мешают считывать общее восприятие пространства, силуэт предмета. Дизайнеры стараются избегать острых углов, создают плавные силуэты. Популярным материалом отделки является мрамор, также популяризировано сочетание золотой фурнитуры с пудровыми оттенками и бархатной текстурой. Довольно часто используются яркая мебель и отражающая поверхность. Обществу снова нравятся эпатажные вещи итальянского дизайна, Этторе Соттсасс, Александро Мендини и Мартин Бедан.

Главным выразительным средством в пространстве является цвет, он становится локальным пятном. Сейчас очень часто можно встретить интерьеры в

светлой цветовой гамме, пространство, наполненное воздухом и светом. Чтобы получить эффектный фрагмент интерьера, красивое "инстаграмное" фото - достаточно будет оригинально оформить одну стену, которая находится под прямым углом к окну. Ее можно сделать фактурной, используя разные отделочные материалы, например – ламинат для пола, который имеет текстуру доски или клинкерный кирпич. Если это просто обои то, они должны быть глубокого, благородного тона, без какого-либо рисунка. Можно сделать 4-5 зон с абсолютно разными цветами стен или с разной рельефностью фактур. Латунь, бархат и мрамор – это три часто используемых тренда, относятся вообще ко всем интерьерам. Латунь – потому что другие металлы блестят так ярко, что производят впечатления дешевых. Бархат – потому что все-таки хочется немного красоты и роскоши. А мрамор – это снова-таки первозданность, неповторимый рисунок камня, созданный природой. Так же нужно обратить внимание на дизайн пола. Плитка, выложенная "сеткой", цветной узор, глянцевые полы – все это стильный способ привлечь внимание, такая отделка отлично выглядит на фотографии. Сейчас часто используют еще более модный прием – сочетание плитки и дерева. Правильный пол – залог успешного фото интерьера в соцсетях.

Необходимо подумать об интересных «фишках» в интерьере. Необычные постеры, скульптуры, акцентные стены, картины и так далее. Не менее модным приемом является использование элементов китча. Эклектический стиль, куча маленьких деталей, яркие цвета, сочетание различных узоров и материалов, все это выглядит незабываемо. Огромное количество мелочей, которое гармонично организовано, гарантированно привлекает внимание зрителя надолго.

Контент в Instagram постоянно меняется, поэтому меняется и стиль фотографий. Не стоит забывать про смену сезонов, исходя из времени года меняются и темы фотографий. Владельцы заведений могут делать на это так же большой акцент и менять декор интерьера учитывая время года за окном. Главное, в этих условиях постоянных изменений тенденций, не потерять свой собственный имидж заведения.

Есть еще один момент на который дизайнеры при проектировании обращают особое внимание – это дизайн туалетной комнаты. Они ищут необычные предметы для подстолий, чаще это бочки, велосипеды и даже музыкальные инструменты. В баре Beer & Brut в Москве на Покровке архитектор Евгений Пожарский использовал для подстоля настоящий рояль. А в дизайне самого зала была создана не обычная композиция, на одной из стен заведения разместили самовар, старые часы с маятником, различные музыкальные инструменты, буфет. Фотографии на фоне этой стены то и дело гуляют по Instagram.

Бургерная Black Tab в Нью-Йорке, одно из первых заведение, дизайн которого покорила Instagram. Секрет успеха Black Tab в том, что у него визуально поразительная пища и удачно спроектированный интерьер. Дизайнер этого ресторана использовал черный кирпич в отделке стен, что смотрится очень эффектно, некоторые поверхности были облицованы фанерой, пол – выложен английской плиткой "в клетку", стойка и некоторые элементы сделаны из хромированной стали.

В г.Орле создаются не менее «модные» заведения, отвечающие всем особенностям современного «инстаграмного» интерьера. Яркий пример кафе «Отцы и дети». Заведение притягивает своим эффектным дизайном, в интерьере потолки покрашены в черный цвет, местами переходит в камень того же цвета, который располагается на стенах помещения. Но, не все стены выполнены в черном камне, основное пространство помещения выполнено красным камнем. На полу использован стильный прием - сочетание узорчатой плитки и ламината. Часть стен обшиты деревом, покрашенным в синий цвет. В кафе достаточно много зелени, большие окна, столешницы выполнены из настоящего дерева, все это дает ощущение сближения с природой. Вся мебель имеет плавные формы и разные текстуры, диваны оббиты темно-синим бархатом, кожаные кресла на металлических высоких ножках, благородного горчичного и синего тона. Обилие текстур в отделке ресторана, сочетание фактур отделочных материалов дают возможность делать интересные фотографии.

Современный дизайн должен иметь гибкость и быть открытым к экспериментам и переменам. С развитием Instagram стали меняться тренды и в домашнем интерьере. Погоня за лайками и стремление стать популярным, заставляет человека предать огласке не только свой внешний облик, но и свой образ жизни. Сегодня пользователь Instagram публикует не только фото себя, но и готов поделиться со всеми своим жизненным пространством, опубликовать фото своего дома, квартиры, офиса. Поэтому сейчас во много раз увеличился интерес к индивидуальному интерьеру, подчеркивающему уникальность владельца. Домашняя обстановка, квартира – сегодня это не просто жилое пространство, это наглядный портрет владельца, который демонстрирует его социальный статус и можно сказать, даже его интеллектуальный уровень развития. Все чаще дизайнеры сталкиваются с заказами, где клиенты желают обустроить обстановку предметами и поверхностями, которые хорошо выглядят на фото. Для дизайнеров интерьера, сейчас очень плодотворный период, можно воплощать свои самые смелые фантазии, при этом помогать людям создавать интерьеры, которые будут особенным, достойным фоном для жизни.

Очевидно, Instagram значительно влияет на вкусы людей, активно работает в формировании эстетических взглядов и материальных потребностей человека. С одной стороны, происходит стандартизация стилистических норм, предпочтений, активная пропаганда трендов. С другой стороны, западные интерьеры формируют хороший, правильный вкус, повышая требования к качественному уровню дизайна интерьера. Люди хотят быть «модными» – это стремление заставляет их придерживаться современных направлений, актуальных приемов при выборе стилистики своего интерьера. Создавая интерьер, адаптированный под Instagram, его создают «как бы ради кадра», чтобы каждый уголок и каждый элемент можно было запечатлеть на фотографии, но распространение изображения в сети, тиражирование образа конкретного пространства существенно повышает планку вкусов людей, их идеальных представлений о том, каким может и должен быть окружающий их мир.

Список литературы:

1. Макарова, В. Дизайн помещений: стили интерьера на примерах. – СПб.: Литагент «БХВ», 2011. – 220 с.
2. Мартин, Кэт. Отделочные материалы. – М.: Арт-Родник, 2007. – 256 с.
3. Корки, Б. Дизайн интерьера. – М.: «Клуб Семейного Досуга», 2007. – 320 с.

УДК 378.1

ПОТАПОВ АЛЕКСЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ

старший преподаватель кафедры ИДД ИКиИ ЛГПУ
им. П.П. Семнова-Тян-Шанского, член ВТОО "Союз художников России"
398020, Липецкая область, г. Липецк, ул. Ленина, д. 42
E-mail: ya-a-potapov2013@ya.ru

ВАЛЕЕВА ЕЛЕНА БОРИСОВНА

ЛГПУ им. П.П. Семнова-Тян-Шанского,
398020, Липецкая область, г. Липецк, ул. Ленина, д. 42
E-mail: kandablack@mail.ru

КОММУНИКАбельНОСТЬ И ОБАЯНИЕ – ЗАЛОГ УСПЕХА СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА?

В данной статье предлагается читателю обратить свое внимание на проблему самореализации и продвижения современного художника в эпоху цифровых технологий и интернета, а также рассмотреть взаимозависимость успешности в реализации своего творчества и коммуникабельности как одной из основных ступеней к коммерциализации своего труда. Говоря совсем простым языком, данная статья поможет разобраться в том, как социализированность и умение поддерживать отношения с людьми помогает продвигать в массы продукты деятельности художника, минимально затрагивая качественный отбор.

Ключевые слова: современные технологии, интернет, коммуникабельность, обаяние, глобализация культуры, профессиональное образование, дизайн-образование, творческие способности личности.

Преобладание в мире рыночных отношений в совокупности с неизбежной глобализацией открывает для художника огромный простор для деятельности, позволяющей не только реализовать свои потребности в сфере духовной, но и коммерческой. В наше время романтический образ вечно голодного художника наконец начал разрушаться, и человечество пришло к выводу, что любой труд, как умственный, так и физический нуждается в поощрении. К тому же, всеобщность интернета и его потребность в постоянном насыщении медийным контентом предоставляет смышленому творцу еще больше возможностей для самореализации и заработка. В сети художник становится для себя директором, рекламщиком и менеджером по связи с общественностью.

Бесспорно, такая вещь как фриланс требует времени, конкретных навыков (в зависимости от специализации, в нашем случае это дизайнер/художник)

и умений быстро находить общий язык со своим потенциальным клиентом, независимо от долгосрочности сотрудничества и количества совместных проектов для выполнения. К сожалению, сегодня большинство учебных заведений не могут похвастаться высокой адаптированностью своих выпускников к такого рода работе, действуя по принципу "ты - творец, работа найдет тебя сама". Нет, это так не работает. Усугубляет ситуацию легкое пренебрежительное отношение к саморекламе или попыткам предлагать свои услуги обществу, в качестве собственного же менеджера-продавца. В качестве примера будет достаточно популярный интернет-мем о продавцах из компании "Орифлейм".

По прежнему массово в неспособности реализовывать свое творчество художники-новички, жаждущие одновременно деятельности вместе с заработком, винят во всем такой далекий и непостижимый "профессионализм". И, к сожалению, излишнее обожествление той самой непостижимости профессионального навыка приводит к тому, что неуверенный в своих силах человек попадает в замкнутый круг сомнений, возникающих вокруг качества производимой работы. Здесь, увы, и выигрывают те, кто безоговорочно верит в себя и отлично подкован в налаживании социальных связей. Значит ли это, что признанный общественным мнением художник автоматически становится профессионалом, и насколько далеки друг от друга известность с профессионализмом, и причем тут коммуникабельность?

Каждый, вероятно, в своем жизненном опыте обязательно сможет отыскать ситуацию, когда получалось приобретать совершенно бесполезные вещи, не совсем понятно с какой целью, но продавец оказывался слишком убедительным. В данном случае срабатывает личный магнетизм, обаяние личности — вот вы уже не способны отказать человеку в покупке, поскольку вам слишком симпатична его манера общения. Обаяние личности художника, который выступает в качестве собственного арт-дилера, становится важнейшим средством коммуникативного воздействия и взаимодействия. В.М. Шепель одним из первых российских исследователей обратил внимание на феномен «обаяние». По его мнению, «обаяние – это не столько визуальная привлекательность личности, сколько полнота доверия, душевная расположенность к людям. Быть обаятельным – это своего рода мужество, ибо требуется непрерывная работа над собой» [1:17-24]. В.М. Шепель конкретизирует качества личного обаяния, которые неизбежно начинающему художнику приходится развивать в себе для успешного налаживания связи с общественностью, своей аудиторией и, прежде всего, с самим собой: высокая общая и личная культура, саморегуляция, саморасслабление и самовнушение. Также В.М. Шепель дает перечень качеств, с помощью которых можно развивать свое личное обаяние. Речь идет в первую очередь о базовых, природных навыках: коммуникабельности, эмпатичности, способности к рефлексии и красноречивости. Далее следуют характеристики личности, вытекающие из ее образованности и воспитания. К ним относятся нравственные ценности, психическое здоровье, владение набором человековедческих технологий, таких как: межличностное общение, деловой спич, упреждение и преодоление конфликтных ситуаций, личный ортобиоз. А также указываются

качества, связанные с жизненным и профессиональным опытом личности, выбор своей модели поведения [1: 137-225].

Говоря о феномене "обаяния", следует обратиться к термину «фасцинация», в буквальном переводе звучащий как «завораживание». Среди методов фасцинации выделяются следующие: особый взгляд (он должен быть прямым), особый голос (богатый в тембровом отношении); особый ритм речи (не наскучивающий). В.И. Шуванов пишет о том о том, что «главное "фасцинативное" качество рассказчика — это его ум. Здесь нужен ум особого рода: с одной стороны, высокоимпровизированный, с другой — богато оснащенный словесными конструкциями и их вариациями, с третьей — обостренно ситуативный» [2: 81].

Разобравшись с коммуникативностью и обаянием, что же дальше? К сожалению, даже к самым обаятельным и образованным успех приходит с большим трудом, если приходит вообще. Но в наше время задача по поиску площадок для популяризации своего искусства для художников несколько упрощается за счет открытости мирового интернета и массовой любви человечества к социальным сетям, а также снижения "элитарности" искусства как такового. Творец может быть кем угодно, он может выражать себя как угодно, попутно превращая свою тягу к созиданию в стабильный заработок. Но реализовать коммерциализацию своего искусства художник сможет лишь только за счет расширения своей целевой аудитории и никак иначе. Нет заинтересованного зрителя – нет спроса на то, что художник делает. Иначе говоря, если не прилагать усилий в саморекламе, твой клиент тебя никогда не отыщет.

Возвращаясь к интернету и социальным сетям, стоит рассматривать их как самую потенциальную площадку для того, чтобы рассказать о себе и о том, чем ты занимаешься. Не так важно, какую социальную сеть рассматривать более подробно, принцип работы у всех относительно схож: наличие сектора платной и бесплатной рекламы, система хештегов.

Как правило, сектор платной рекламы функционирует под контролем администрации сайта, что позволяет делать куда больший охват аудитории заинтересованной или не очень. За последние несколько лет активно начали применять систему таргетированной рекламы, превращающей количество потенциальных клиентов в качество. Кроме администрации ресурса, на котором можно было бы приобрести себе рекламу, продвижением информации за деньги также занимаются крупные интернет-сообщества или группы, состоящие из нескольких тысяч человек как минимум. Реклама здесь может оказаться дешевле и эффективнее, но никто не может вам предоставить гарантию того, что это не обман, поэтому смотрите отзывы, спрашивайте у других пользователей. Сектор бесплатной рекламы в основном охватывает крупные или не очень тематические сообщества, которые работают по принципу доски объявлений. Иногда бесплатно, иногда на взаимной рекламе, помогает отыскать свою публику не хуже таргетированной рекламы. Система хештегов облегчает поиск необходимой информации по ключевым словам.

Помимо рекламы где-либо, хорошо срабатывает принцип "если хочешь быть популярным - делай то, что нравится людям здесь и сейчас". Ни для кого

не секрет, что влияние поп-культуры огромно. Она оставляет свой след абсолютно везде: от телепередач на федеральных каналах вплоть до веяний в искусстве. А человек в большинстве своем склонен делать выводы в духе "если это нравится многим, значит, это хорошо". Что в таком случае стоит делать художнику в поисках признания? Внимательно осматриваться по сторонам и не пренебрегать массовыми увлечениями человечества, а еще лучше - не стыдиться использования каких-либо особенно популярных приемов или идей, добавляя ко всему этому что-то свое. Только не стоит сильно увлекаться, веяния поп-культуры сильны, но очень скоротечны.

Таким образом, если объединить все вышесказанное, можно сделать соответствующий вывод. Чтобы стать известным художником, не обязательно создавать монументальные полотна. Важна идея и социальная открытость по отношению к своей будущей потенциальной аудитории. Безусловно, сами по себе умения и навыки очень ценны, но без возможности использования их в связке с обаянием автора и незначительной долей популяризации своего искусства, творец рискует затеряться в бесконечном потоке лиц и массе информации, чем бы он не занимался. Художник не должен бояться и скрывать то, чем он занимается, что ему близко, чем он дорожит и стесняется делиться, иначе он рискует так и остаться голодным, дальше мечтая о том, что он сможет перешагнуть невидимый порог профессионализма и перестать быть голодным.

Список литературы

1. Баньковская Н.И. Представления о мотивации к самообразованию учащихся в современной психологии // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2011. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predstavleniya-o-motivatsii-k-samoobrazovaniyu-uchaschihsya-v-sovremennoy-psihologii> (дата обращения: 10.03.2019).
2. Колесникова Л.Н. Обаяние как универсальное личностно-профессиональное качество современного преподавателя вуза // МИРС. 2010. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obayanie-kak-universalnoe-lichnostno-professionalnoe-kachestvo-sovremennogo-prepodavatelya-vuza> (дата обращения: 15.03.2019).
3. Менеджмент (Современный российский менеджмент): Учебник [Текст] / Под ред. Ф.М. Русинова и М.Л. Разу. – М.: ФБК-ПРЕСС, 1998. – 504с.
4. Шепель В.М. Имиджелогия: секреты личного обаяния. – М., 2002.
5. Шуванов В.И. Социальная психология менеджмента. – М., 1997.
6. Щурина Ю.В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-kak-fenomen-internet-kommunikatsii> (дата обращения: 15.03.2019)

ПСУРЦЕВ ПАВЕЛ ДМИТРИЕВИЧ
Курский государственный университет,
305000, Россия, г. Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: psurtzev.pascha@yandex.ru

ШРИФТОВАЯ КУЛЬТУРА МОДЕРНА

В данной статье рассмотрены особенности художественного стиля «Модерн», его проявление в различных видах и жанрах искусства. Задача исследования — выявление роли стиля в области развития шрифтовой культуры.

Ключевые слова: модерн, дизайн, шрифт, типографшика, акциденция.

История дизайна весьма многогранна, поскольку дизайн как вид художественно-проектной деятельности имеет множество направлений, будь то промышленный дизайн или графический дизайн, дизайн одежды, ландшафтный дизайн, дизайн среды и так далее. В каждом из них существуют свои внутренние жанры, которые требуют отдельного изучения.

В графическом дизайне особый интерес представляет проектирование шрифта, так как сам шрифт зародился задолго до появления самого дизайна. Уже в эпоху Возрождения, книгопечатники задумались об утилитарной функции начертаний букв, тем самым создавая предпосылки зарождения проектного мышления.

Шрифтовая культура имеет долгую и изменчивую историю развития. Каждый период в искусстве нашёл собственное отражение в типографике и буквах.

В данной статье будут рассмотрены особенности Модерна (от фр. *moderne* – «современный»). Уже в те времена существовали шрифты акцидентные и наборные по своей функции, была развита реклама. С наступлением эпохи Ар-Нуво новый стиль проникает и в шрифтовую культуру.

Возник стиль Модерн в конце XIX века в Западной Европе. В эпоху технического и экономического прогресса, когда предметно-материальная культура была в состоянии упадка от изобилия эклектики и конвейерности. В художественных кругах назрели настроения, требующие обновления.

Рождение нового стиля началось в живописи и графике под влиянием идей символистов и прерафаэлитов. Его пионерами стали австриец Густав Климт, англичанин Обри Бёрдслей и чех Альфонс Муха. На первых художников, работающих в этом направлении, большое влияние оказало искусство Японии, особенно изысканная графика Кацусики Хокусаи, а также китайское искусство, а позднее – стиль Древнего Египта. С расцветом Ар-Нуво начал охватывать и другие области искусства, в первую очередь, архитектуру.

Одним из первых архитекторов, работающих в новом стиле был Антонио Гауди. В 1886 году он построил в Барселоне для промышленника Эусебио Гуэля дворец, в котором появились стилистические черты Модерна.

В 1892 году в Мюнхене группа из 96 молодых художников демонстративно покинула «Мюнхенскую ассоциацию художников», основав новую «Мюнхенскую ассоциацию изобразительных искусств». Свою акцию они именovali «разрыв» или «сецессион» (Secession), тем самым группа вошла в историю как «Мюнхенский сецессион». Художники отказались от старых догм и салонного академизма, избрав новый путь поиска других форм в искусстве. В конце 1890-х к этому стилю пришёл знаменитый венский архитектор Отто Вагнер. Однако первой столицей Модерна в архитектуре считается Брюссель. Именно здесь работал один из основоположников нового стиля – Виктор Орта. Его проект особняка профессора Эмиля Тасселя стал первым зданием в Европе, построенным в безупречной стилистике Ар-Нуво.

Стилю Модерн свойственен полный отказ от прямых линий и углов, на смену которым приходят пластичные природные формы, а также асимметрия композиции. Для него характерен бионический иногда зооморфный орнамент, но со свойственной направлению капризной пластикой, отличающей его от орнамента «викторианской эпохи». Помимо пластики в линиях Модерна присутствует разноширинность, появляется игра толщин.

В разных странах стиль Модерн имел свои отличительные черты и особенности, поэтому существовали и исключения.

В начале второй половины XIX в Великобритании, главном центре промышленной революции, в кругах деятелей искусства назревало беспокойство, вызванное тенденциями в промышленном производстве. Ограниченные возможности развитых на тот момент технологий создавали, по их мнению, предметы, теряющие эстетическую ценность. Осознав серьёзность проблемы упадка эстетического начала, художники увидели решение в возрождении ремесленного труда. Так зародились «Движение искусств и ремёсел», возглавляемое У. Моррисом и «Эстетическое движение», основанное К. Дрессером и О. Джонсом. Движения черпали вдохновение в средневековой культуре, их главной особенностью стало ручное производство, что отразилось на шрифтах в том числе.

Литеры вырезались вручную, шрифт становится авторским, как правило, переработанный на основе готического или любого другого шрифта средневековой эпохи. Именно Уильям Моррис в сотрудничестве с пуансонистом Эдвардом Принсом создаёт первый шрифт, воспроизводящий исторический оригинал – “Gold” (от англ. «золотой»). Всего им было создано три шрифта – «Золотой», «Троя», «Чосер». В их основе лежали шрифты XV столетия.

Шрифт «Золотой» был разработан специально для книги «Золотая легенда». В основу разработанного Моррисом шрифта легла ранняя антиква Н. Йенсона. Уильям искал модель шрифта с ясной строгой формой, без ненужных украшений, без контраста между толстыми и тонкими штрихами, не слишком убогостого. В отличие от оригинала, художник ушёл от жестковатой геометрии и резкости, сделав свой шрифт округлым, пластичным, более плотным. В нём также можно заметить лёгкую декоративность, которая в свою очередь хорошо сочетается с орнаментом и иллюстрациями созданных книг.

Позднее Моррис спроектировал два шрифта, базирующихся на готических образцах XV века: «Троя» (для книги «Собрание повествований о Трое») и более мелкий «Чосер», добиваясь ясности и чёткости рисунка, что сближало эти шрифты с антиквой.

Помимо этого Уильям Моррис создавал декоративные художественные шрифты – буквицы, основой которых послужили Ломбардские версалы на базе римского унциального письма.

На становление стиля Модерн в искусстве во многом повлияло упомянутое «Движение искусств и ремёсел», именно оно послужило основой и переходным звеном от викторианской эпохи к собственно стилю Модерн. В отличие от Движения искусств и ремёсел, концепция нового направления отвергала исторические стили.

До 1900 года этот стиль мало отличался от стиля «Движения искусств и ремёсел», используя в своих орнаментальных композициях цветочные и фольклорные темы. Но после 1900 года происходит постепенное освобождение от орнамента и концентрация на чистой форме.

Стиль стал более абстрактным и динамичным, его вдохновителем и идеологом был бельгийский архитектор Хенри ван де Вельде, убеждённый в том, что художественное просвещение способно улучшить качество жизни и даже экономику.

Так, ярко проявившаяся в иллюстрациях, орнаментах и инициалах S-образная линия Ар-Нуво проникает в шрифт: акцидентный и текстовый.

Декоратор Отто Экман создаёт первый шрифт в новом стиле. Он не просто обладает свойственной Модерну пластикой и формами. Это попытка соединить готику с антиквой. В нём чувствуется движение каллиграфии кистью и природные формы. Шрифт включает в себя как прописные, так и строчные символы. Шрифт стал рассматриваться как орнамент, и, подчиняясь новым декоративным принципам, приобрёл асимметрию, пластику и динамичность растительных форм, присущих орнаментам Модерна.

Вскоре архитектор Петер Беренс создаёт собственный шрифт для словолитни «Клингспор». Его шрифт также сочетает в себе принцип соединения антиквы и готики, но если шрифт Экмана тяготеет к фразатуре, то в гарнитуре Беренса выдержана строгость текстуры, но уже через призму стиля. Вариант Беренса более рационален и предназначен для набора.

Впоследствии шрифтовые формы, разработанные этими художниками стали классическими и последующие версии шрифта «Модерн» создавались на их основе. Стоит отметить, что в эпоху Модерна шрифтами занимались не типографы, а художники и деятели других направлений искусства.

Художнику конца XIX века свойственна многогранность. Так известный чешский плакатист и работавший в Париже художник Альфонс Муха тоже коснулся шрифтовой культуры. В 1900 году для своих плакатов он создаёт шрифт «Югендстиль». Этот шрифт был по определению акцидентным, с экспериментальным обратным контрастом штрихов. Интересно, что подобный обратный контраст в шрифте можно было встретить в рустике, а также шрифте начала

XIX столетия под названием «итальянский». В последнем обратный контраст создавался как раз с целью привлечения внимания зрителя.

Шрифту Альфонса свойственна, помимо прочего, каллиграфичность форм, граничащая с орнаментальностью. Своеобразная «капризная» пластика букв придаёт, буквам особую выразительность.

В рисованных шрифтах нарушается конструкция и пропорции знаков, прямые элементы гнутся, округлые выпрямляются, пластика доминирует над конструкцией буквы, строка сливается в ритмически сложную орнаментальную ленту, пренебрегая удобочитаемостью.

Буквицы широко использовались в книжной графике этого времени, в них «своевольная» пластика самой буквы активно взаимодействует с не менее вольнотрактованной, характерной для Модерна, пластикой орнамента.

В России появились свои последователи данного стиля. Зародилось движение в Санкт-Петербурге в группе молодых художников и получило название «Мир искусства». Идеи данного движения были схожи с идеями английских художников. Они выступали за целостность и духовность предметно-материального окружения. Художники работали в различных областях – оформление декораций, иллюстрирование книг, станковая живопись и графика. Именно в книжной графике художникам-миriskуссникам удалось в большей степени воплотить свои творческие устремления.

Из представителей данного движения себя проявили А. Бенуа, М. Добужинский, К. Сомов, Л. Бакст и др. – все они были блестящими орнаменталистами, мастерами декоративного шрифта, стилизаторами. Однако созданием авторских шрифтов они не занимались. Исключение составлял Иван Билибин, который стилизовал и изменял шрифты, основанные на вязи и уставе. Часто в качестве акцидентного шрифта использовалась каллиграфия в стиле «рококо», которым так восхищались К. Сомов, А. Бенуа, Л. Бакст.

Из наиболее ярких русских авторских шрифтов, исполненных в стиле Модерн, можно назвать шрифты Виктора Машина.

О художнике Владимире Ильиче Машине нам известно очень немного. Тульский мещанин, родился в 1880 году, в 1896–1904 учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Дальнейшая его судьба неизвестна, как и год смерти.

В память о себе художник оставил замечательную книгу «Новый русский шрифт», полную различных шрифтовых вариаций в стилистике Модерна. Некоторые примеры шрифтов предвосхищают конструктивизм. Первый выпуск остался единственным, сведений о продолжении нет. Издание напечатано за счёт автора, тираж также неизвестен, но, надо полагать, очень небольшой. Помимо книги «Новые русские шрифты» (1906), удалось обнаружить только открытки, выпущенные Смоленско-Вяземским землячеством при Московском университете не позднее 1909 года и созданные предположительно по мотивам произведений Станислава Пшибышевского.

В России эпохи Модерна шрифты нового стиля, востребованные прежде всего в акцидентной, «некнижной» прикладной графике, экспортировались из

Германии фирмами Б. Кребса и шрифтолитейной фирмой Бертгольда. Немецкая фирма Бертгольда активно снабжала русские типографии своей продукцией, а отечественные словолитни, даже типография Лемана, пользовались в это время европейскими образцами.

Шрифты Модерна использовались главным образом как рекламные, хотя существовали и текстовые, применявшиеся редко. До наших дней дошёл шрифт «Коринна» (Бертгольд, 1908), который и сегодня находится в наших типографиях.

Стиль Модерн не стал в русском книгопечатании законченным, самостоятельным стилем, он сливается с эклектикой и остаётся в пределах её границ.

Таким образом, можно говорить о влиянии нового стиля, которое он оказывал на шрифтовую культуру, преимущественно в рамках рекламной продукции (например, плакатах), реже – в оформлении книг. Следовательно, речь идёт об акцидентном типе шрифта. Такой шрифт не обладал достаточной читабельностью, а конструкция букв могла нарушаться. Также были шрифты в стиле Модерн, созданные для наборов текстов, которые сохраняли удобство чтения, однако уступали классической антикве.

В России шрифтовая культура была не очень развита и проявляла себя лишь в импровизации отдельных молодых художников, работавших в новом стиле. Они не создавали шрифты для типографий, но оформляли авторские книги, разбавляя иллюстрации собственным леттерингом, стилистика которого была выдержана в духе стиля и времени. Отдельным феноменом шрифтовой культуры в стиле Модерн в России являются работы Владимира Ильича Машина, который целенаправленно работал в области шрифта.

Список литературы

1. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. – М., 2000.
2. Дизайн в стиле модерн. – М.: Арт-Родник, 2010.
3. Чихольд, Ян. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / Ян Чихольд. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2012. – 248 с.
4. Искусство модерна. Календарь искусств. – М.: Эксмо, 2012. – 384 с.
5. Кликуш Г.Ф. Шрифты для художников-оформителей. М.: Польша, 1984.
6. <http://dmitriikuchev.ru/blog/all/graphic-styles/#art-and-craft>
7. https://studref.com/318265/marketing/zarozhdenie_osnovnyh_zhanrov_graficheskogo_dizayna_epohu_stilya_modern
8. <https://readymag.com/vlad/modernist-fonts/4/>
9. <https://studfiles.net/preview/3379438/>

ЮДИНА ИРИНА ЮРЬЕВНА,
ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева»,
302026, Россия, Орёл, ул. Комсомольская, д.95
E-mail: 12345687f@gmail.com

РОЛЬ СОЦИАЛЬНОГО ПЛАКАТА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В статье описываются основные направления социального плаката в современном мире, какими художественными средствами достигается его коммуникативная функция, каким способом плакат может повлиять на формирование сознания людей в отношении значимой социальной проблемы, современные технологии и модернизация плаката.

Ключевые слова: социальный плакат, графическое изображение, плакатное искусство, социальная реклама, символ, знак, образ

Для современного человека плакат – графическое изображение крупного формата, сопровождаемое текстом. Оно должно бросаться в глаза «на ходу», на больших расстояниях. С этой целью художники используют целый ряд особых «плакатных» приемов: обобщенные образы, яркие краски, простые композиции с очевидным сюжетом. Новая жизнь плаката началась в XIX веке. Собственно, тогда появилось и само это слово. Русский вариант – калька с немецкого "das Plakat". В Англии и США использовалось название "poster", происходящее от слова "почта". Считается, что в этих странах подобные листы вывешивали прежде всего около многолюдных почтовых станций. Во Франции прижилось слово "affiche" – афиша. В современном мире человек находится в вечном потоке информации, зачастую пропуская мимо и не обращая внимание массу «ненужных» вещей. Социальный плакат часто синтезирует с рекламным и другими видами, для наиболее внушительного эффекта по отношению к человеку. Используя социальные темы в коммерческих плакатах, можно в ненавязчивой форме привлечь внимание потенциальных потребителей.

Плакат – это быстрое, энергичное сообщение миру, он формирует зрительные стереотипы в рекламе, городской среде, социальной сфере. Автор плаката создает и использует визуальные стилизованные символы и знаки, которые должны быть понятными зрителю. Еще в 1960 годы был заложен фундамент современного плакатного искусства, по мнению исследователя Е. Калашниковой. Дизайнеры всего мира создали унифицированную знаковую систему, легкодоступную и понятную большинству зрителей. Благодаря знаковой форме, информация становится лаконичной, универсальной, доступной. «Визуальные символы являются «опознавательными знаками» любой власти (серп и молот, свастика, звезда, крест, полумесяц и т.д.), они активно использовались в европейском, а также в советском и украинском плакате». Символами общечеловеческих ценностей принято считать - голубь, оливковая ветвь, лавровый венок, сердце, планета и т.д. Плакаты акцентируют внимание на предметах и явлениях при помощи гротеска, метафоричности образов, обобщенности форм, других специфических художественных средств. Этим они втягиваются в сферу инте-

ресов человека и обретают эмоционально-чувственную природу, раскрывается их ценность для человечества – эстетическое значение, эстетические свойства, которые принимают формы прекрасного, возвышенного, трагического, комического, безобразного, низменного. Плакатист должен хорошо знать зрителя, изучить его, следить за изменениями его интересов. Проектировщик руководствуется маркетинговыми исследованиями целевой аудитории.

В XXI веке социальный плакат с его эстетическими чувствами, приемами и слоганами стал популярен в коммерческих целях. Социальный плакат - это похоже на социальную рекламу, где рекламируется не товар, а некоторое отношение к миру. Он призван привлекать внимание к социальным проблемам и помогать их разрешить. Это является гуманистической задачей социальной рекламы. Общественная жизнь наполнена конфликтными ситуациями и противостоянием на уровне социальных групп и поэтому остро нуждается в созидательных стимулах и процессах, нуждается в положительных примерах. В Федеральном Законе РФ «О рекламе» в статье 18 (Приложение «Федеральный Закон РФ «О рекламе» статья 8(1)») дается такое определение социальной рекламы: «Социальная реклама представляет общественные и государственные интересы и направлена на достижение благотворительных целей». Тематика социальной рекламы в принципе одинакова для любого общества в любое время. Варьируются только акценты (и бюджеты, в зависимости от страны). Свидетельством того, что плакат развивается и востребован, есть многочисленные международные выставки: их темы охватывают практически весь спектр социальных, экологических, культурных и нравственных проблем общества, что делает актуальной тему исследования.



В России существует ежегодный Фестиваль ArtStart – социально значимый проект позволяющий представителям молодого поколения открыто выразить свои предложения решения социальных проблем средствами рекламы. Огромное количество плакатов, порой даже анонимных, найденных на просторах интернета, посвящено злободневным темам, которые волнуют людей во всем мире. Плакаты используются на уличных билбордах в городе и на междугородних трассах, например о предупреждении водителя следить за дорогой. Акции, выступления, форумы, митинги – места, где с помощью плакатов люди могут выразить свое отношение к общественной проблеме.

Плакат посвященный молодым людям, которые не могут найти работу из-за неимения опыта – пожалуй очень актуальная тема в современном мире. Красная кнопка «Получить опыт работы» и ниже табличка «Без опыта не нажимать» – одно исключает другое. Автор с помощью такого приема хотел выразить безвыходность положения молодых людей.

Плакаты, посвященные теме зависимости от гаджетов и социальных сетей показывают людям как они выглядят со стороны. Даже у малыша вместо пузыря – телефон. Это показывает, что современные дети уже с самого рождения привыкают к телефонам. Гиперболизируя изображение, автор хочет привлечь внимание людей к данной социальной проблеме.



Пекинская фирма Ogilvy разработала плакаты, показывающие зависимость жизни современного человека от гаджетов. Они придумали слоган: «Чем больше мы общаемся, тем меньше мы общаемся».



В ежегодном докладе ООН было установлено, что число голодающих в мире растет, достигнув уже 821 миллиона в 2017 году. Особенно ситуация ухудшается в Южной Америке и большинстве регионов Африки.

Социальная реклама от Всемирной продовольственной программы ООН обостряет проблему голода в современном мире. «То, что тебе кажется малым, много значит для других». Агентство CheilMENA (Дубай, ОАЭ). Если присмотреться можно увидеть как толпа голодающих как будто протягивает руки к остаткам еды, оставленной на тарелке. Плакат призывает бережно относиться к еде и не забывать про тех, кому мы в сила помочь.

Душераздирающая картинка с протягивающими руки детьми создана агентством Йохансбурга с целью привлечь внимание общества к проблеме голода. Продуктовая корзинка с таким изображением явно не оставит равнодушным и заставит задуматься человечество.



Образ разрушения экологической среды, что приводит к исчезновению животных, ярко выразила в своих плакатах организация Robin Wood «Разрушение природы является разрушением жизни». Идея исполнения необычная и привлекающая внимание за счет наглядного изображения влияния вмешательства человека в природу.



Проблема загрязнения окружающей природы стоит на высоте в рейтинге социальных катастроф. Английская компания Hubbub придумала оригинальный способ сбора мусора. Суть проекта: в рекламных материалах содержатся призывы проголосовать на определенную тему путем помещения окурка в тот или иной контейнер.



В России в 2010 году был создан проект «Все равно?». Очень яркая кампания – «У мусора есть свой дом». News Outdoor и Группой АДВ совместно разработали билборды, появившиеся на улицах наших городов в 2011 году. На плакатах изображены бутылки и банки, просящие «подкинуть до дома». Принцип абсурда применяется в качестве основы художественного образа.



Тема эксплуатации животных в цирках тоже поднимается в современном мире через плакаты. «Цирк – праздник насилия. Не поддерживайте жестокий бизнес»- такие слоганы используют защитники животных. «Цирк без жестокости, цирк без животных» – более ста городов стали участниками всероссийской акции. Сибирская столица также выступила против жестокой дрессировки мероприятием "Новосибирск за цирк без животных". Пикет прошёл в воскресенье, 17 апреля 2016 года, около здания цирка. Зоозащитники демонстрировали плакаты "Животные не развлечения" и "Цирк – ад зверей", а некоторые и вовсе поместили себя в клетку.

Сейчас плакат становится интерактивным. Его можно увидеть через экран телефона или компьютера. Одной из тенденций развития современного плаката является технология дополненной реальности, которую используют в афишах кино. Человек сканирует телефоном QR-код с плаката и с помощью специальной программы может видеть рекламный клип этого фильма в телефоне: плакат «оживает» и объекты в нем начинают двигаться. Усиливая эмоциональное восприятие, плакат переходит в динамическое средство воспроизведения образа: анимацию, видео, в основе которых заложен единый с плакатом изобразительный принцип.

Таким образом, проанализировав современные тенденции в социальном плакате, можно сказать, что плакат существует и актуален в современном мире. Можно утверждать, что благодаря применению современных технологий плакат является перспективным объектом дизайнерских разработок.

Список литературы

1. Гладун О.Д. Язык современного плаката: тенденции развития // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XXV междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013
2. Калашникова Е.А. Изобразительный аспект визуального языка графического дизайна 60-х годов 20 века: Автореф. дис. ... канд. : 17.00.07. – Х., 2011. – 20 с.
3. Крадышев А.И. Эстетические свойства рекламных плакатов/ А. Крадышев. – Вестник ОГУ [Электронный ресурс]. – 2007. – №76. – С. 253-259
4. Иванов В.С. «Как создается плакат». – М: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 60 с. [Электронный ресурс]
5. Корецкий В.Б. «Товарищ плакат» // <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=584214>

**Раздел 3.
Национальное и
общечеловеческое
в современном искусстве:
точки соприкосновения**

ФОКИНА ВЛАДИСЛАВА ДМИТРИЕВНА,
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный
архитектурно-художественный университет»,
620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта 23
E- mail: vlada.fokina31@mail.ru

ФИЛОСОФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Эта статья затрагивает вопрос о происхождении механизмов и причин возникновения нового в процессе творческой деятельности человека. Особую роль играет искусство в жизни людей, ведь оно является одним из показателей развитости общества.

Ключевые слова: художественное творчество, созерцание, способность человека, свобода.

Вы когда-нибудь задумывались над тем, что же происходит в голове у человека, когда он творит? Когда делает открытие? Или идет нестандартным путем? Находит идеальные рифмы, ракурсы, оттенки и образы? Мы способны создать то, чего никогда не было в природе, можем повлиять на ход истории, оставить тот или иной след. Искусство – это как раз то, благодаря чему человек открывает свою душу и существует вне времени и пространства.

В основе художественного творчества лежит акт созерцания: способность людей восторгаться совершенством и отторгать всяческие несовершенства окружающего. Тех, кто предрасположен к созерцанию, пленяет красота и таинственность нашего мира, и они, стремясь как можно точнее передать свои ощущения, находятся в постоянном переживании и сочувствии. Творец в процессе созерцания отождествляет себя с вдохновляемым объектом, проникает в него и воспринимает его в себя, испытывая при этом радость, наполненность, любовь и эйфорию - словом, получает что-то ценное [1; 3]. В этот момент в художнике зарождается энергия, которая томится в нём некоторое время, пока она не оформится и не превратится в нечто большее. А потом человек уже сам решает, как лучше передать эту энергию: через художественное произведение, предмет, картину песню или даже молитву.

Люди предрасположены к художественному творчеству в разной степени: способность, одаренность, талантливость, гениальность. Многое зависит от того, как человек созерцает, чувствует, переживает увиденный образ. Посредством художественного творчества человек выражает себя как личность и освобождается от любого внешнего воздействия. Выходя за рамки, созидатель чувствует свободу и прилив сил – к нему приходит вдохновение. Затем происходит процесс творения – создание чего-то нового, того, чего ранее не существовало. В этом и заключается уникальность человека.

С течением времени менялось искусство, его каноны, художественная подача, но само творчество всегда позволяло человеку реализовываться как свободному существу. Поэтому искусство, как и любой другой вид человеческой деятельности, помогает людям освободиться от мешающих им условно-

стей окружающего мира [1; 2]. По словам советского философа Е.Г. Яковлева художественное мышление строит «целостный, яркий и индивидуально-неповторимый образ, который является сплавом объективной реальности и неповторимого мира художника».

Художник – это человек, способный воспитывать и обогащать души других людей посредством своего творения, творец, наделенный даром представлять и передавать ощущения в эстетической форме [2]. Художники видят в мире больше, чем обычные люди, они способны заметить и передавать другим это «большее». И никакая другая деятельность не служит общей жизненной цели человечества, как художественное творчество.

Список литературы:

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. – М.: Академический проект, 2009. С.24.
2. Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве. // Ильин И.А. Собрание сочинений: В 10 т. Т.6. Кн.1.С.53.
3. Мурышев К.Е. Значение и природа творческого созерцания в философии искусства И.А. Ильина // Вестник РГГУ. – 2009. – №12. – С.278-285.
4. Сорокин Б. Философия и психология творчества. – М., 2003. С. 37-38.
5. Яковлев Е.Г. Художник: Личность и творчество. – М., 1991.

УДК74.01/.09

ГУБАНОВА ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА,

ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева»

E-mail: gubic2014@yandex.ru

ОТРАЖЕНИЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена вопросам значения народного искусства и применения традиций в современном графическом дизайне. Показано, что народное искусство играет немаловажную роль при создании оригинальных художественных проектов. Дизайнерам с помощью компьютерных технологий удается совместить обычаи и традиции той или иной местности с творческим замыслом для определенного проекта.

Ключевые слова: графический дизайн, народное искусство, традиции, орловский список, плешковские игрушки, дизайн-проекты.

Для современного графического дизайна в ряде случаев необходимо обращаться к аналогам истории, сохраняя традиции, но придумывать новые идеи и решения для конкретного проекта. Работать с графикой – это основная задача графического дизайнера. Если тема проекта связана с контекстом народного творчества, дизайнер должен прочувствовать и изучить этот культурный пласт. На примере коллективного творческого опыта, национальных традиций, песен

и сказок, можно отразить в проекте уникальность народного искусства. Произведения фольклора имеют духовную и материальную ценность, они отличаются красотой и пользой. Каждый народ несет свою культуру и необычные традиции. Именно они формируют главные пласты народной художественной культуры, отражая национальный темперамент и характер.

В частности, в Орловском регионе сохранились и развиваются такие виды промыслов, как резьба по дереву, домовая резьба, изготовление мебели из лозы, ковроткачество, плетение кружева (город Мценск), создание плешковской и чернышенской игрушки из глины, изготовление чернолощеной посуды из распоповской глины, плетение из соломки, пеньки, вышивка в стиле орловского «списа», создание ливенских гармошек. Но наибольшее воплощение в объектах графического дизайна нашли вышивка «Орловский спис» и плешковская игрушка.

«Орловский спис» является одним из характерных ремесел Орловской области. Спис включает в себя сочетание двух технических приемов: «набора» и «росписи». Преобладающий цвет – различные оттенки красного, достигаемые за счет плотности настила различных «бранок» – узорных заполнений внутри контура. Также добавлялся синий, а позднее – черный, желтый, зеленый. Характерными особенностями орловского списа являются необычные очертания рисунка и большое разнообразие бранок: «стожок», «вороний глазок», «сумка с кочергой», «волна», «дробнушки», «сосна», «подковка» и др. В этой технике вышивают скатерти, полотенца, салфетки.



Рис.1 Вышивка «Орловский спис»

Сегодня традиции «Орловского списа» продолжают развиваться орловскими мастерицами-вышивальщицами, используются новые образы и мотивы, но и старинные традиции сохраняются и передаются ученицам. С помощью графического дизайна, можно спроектировать различные орнаменты по мотивам этого удивительного узора. Их можно вынести как элемент логотипа, значка, буклета, наклейки и даже упаковки. Дизайнером выгодно работать с серией

продукта, поскольку можно предложить различные линейки товара. К примеру, в Орловской области существует предприятие ОАО «Орелоблхлеб», которое выпускает хлебобулочную продукцию с 2002 года. Специалисты бережно хранят традиции выпечки, для того, чтобы настоящий хлеб являлся качественным и неповторимым продуктом.



Рис.2 Серия упаковки для орловского хлеба

Одно из дизайн-агентств города Орла разработало серию узоров, которые своей стилистикой напоминают узор вышивки «Орловского списка». Серия орнаментов, которые отражают эту вышивку, были вынесены на упаковку хлебобулочных изделий. Традиции остались – да, но добавилось современное графическое решение. Еще одним примером, связанным с орнаментами «Орловского списка», является фабрика «Гамма», по изготовлению носочно-чулочных изделий, которая находится в городе Орле. За более чем 80-летнюю историю присутствия на рынке, фабрика «Гамма» зарекомендовала себя как надежного производителя и лидера отрасли, обеспечивающего рабочими местами более тысячи человек.

Сегодня политика предприятия нацелена на поддержание стабильно высокого качества производимой продукции. Дизайнеры этой фабрики используют мотивы и элементы «Орловского списка». Это можно увидеть как на продукции, так и на этикетках, к примеру, для носочных изделий. Действительно, с помощью компьютерной графики, дизайнеры могут создавать оригинальные проекты, опираясь на культурно-историческую характеристику той местности, для которой они создают проект.



Рис.3 Орловский сувенир с элементами вышивки «Орловский список»

Стоит отметить, что на художественно-графическом факультете Орловского университета были созданы студенческие курсовые и дипломные проекты, в которых вышивка «Орловский список» была выражена в различных оригинальных приемах графического дизайна. Она отразилась в виде шрифта, логотипа, узора. Студенческие работы отличаются тем, что они интересные и удивительные, поскольку в них больше творческой свободы для выполнения учебных проектов.



Рис.4. Баннер с использованием элементов «Орловского списка»

Однако существуют и менее удачные примеры проектов с мотивами этой техники. Одной из дизайнерских организаций города Орла были разработаны баннеры, плакаты, листовки к его 450-летию. Эти попытки передать замечательную вышивку с точки зрения графического дизайна не заслуживают похвалы, поскольку не отличаются художественным качеством и дизайнерским вкусом.

В Ливенском районе Орловщины развиты народные традиции, такие как гончарный и ремесленный промыслы. Плешковские игрушки самые знаменитые в городе Ливны. Местные жители изготавливали маленькие игрушки, обжигая их в домашних печах. Сама природа художественных примитивных глиняных игрушек загадочна. Плешковская игрушка незаметна на первый взгляд, но какое тепло оно в себе несет. Для пластики этих игрушек характерно, что шея животного установлена перпендикулярно к телу, а в женских и мужских фигурках вместо руки делается свисток. Игрушки небольших размеров, обычно ребенку по руке.



Рис.5. Плешковская игрушка

В настоящее время возрождает этот промысел «Детская художественная школа г.Ливны», тем самым сохраняя народные традиции. Школа в 2020 году будет отмечать 50-летие со дня открытия. Возникла потребность разработать юбилейную продукцию для учебного заведения, так как отсутствует визуальный образ детской художественной школы и фирменного стиля.

Автором данной статьи, была разработана юбилейная графическая серия. Так как школа занимается лепкой плешковских игрушек, главным элементом серии послужили силуэты этого народного произведения. Художественное проектирование серии полиграфической продукции к 50-летию детской художественной школы в городе Ливны предполагает разработку вариантов целостного графического и композиционного решения. Главным элементом серии был логотип. Была поставлена задача: соединить воедино народные традиции, культурно-историческую значимость школы и города с новым временем в эпоху развития технологий. В результате было спроектировано следующее: макет афиши, буклеты, программы праздника, визитки, упаковка для глиняных игрушек, грамоты и дипломы, пригласительные билеты, сувенирная продукция.

При проектировании юбилейной серии, как и в логотипе, использовались основные цвета: белый, красный, желтый, синий, зеленый. Эти цвета использовались при росписи глиняных игрушек, что еще больше подчеркивает связь с народным творчеством. В некоторой продукции, допускался вариант охристо-желтого, телесного цвета, для обозначения пятновых и линейных силуэтов глиняных игрушек. Плешковская игрушка сама по себе очень мягкая, плавная по форме, но лаконичная. В проекте именно этот факт отразился в виде плавных контуров, линий, а также в шрифте. При выборе шрифта необходимо проанализировать связь с формой глиняных игрушек, найти что-то общее и похожее по форме. Решено было взять за основу декоративный шрифт, но он был стилизован под нужный вариант. Была разработана серия орнаментов по мотивам плешковской игрушки, которая выносилась на различные продукты данной юбилейной серии. В фирменном стиле проекта сделано много различных вариантов композиций с силуэтами, вводилась фактура, которая напоминала пятно, линию, штрих, что придавало серии дух детского творчества.

В результате чего, мы постарались создать оригинальную серию, которая имеет связь с народным искусством г.Ливны.



Рис. 6 Элементы юбилейной серии

Визуальный язык дизайнерской формы развивается в процессе художественного, технического творчества. Можно сказать, что дизайнерская деятельность состоит из научного, технического и художественного творчества. Ди-

зайн в целом можно охарактеризовать как «язык» материала - приобретенного, материального и популярного, т.е. готового изделия.

Графический дизайнер работает с графическими изображениями, которые могут подтолкнуть зрителя к действию или выводам, которые нужны создателю информационного сообщения. Таким образом, графический дизайнер пытается перевести информацию на визуальный язык, который понятен большинству людей. С помощью графических изображений, он способен донести до адресата информацию, не прибегая к длительным словесным объяснениям. Продукты графического дизайна можно связать с народным творчеством, поскольку в настоящее время это помогает развивать культурную идентичность.

УДК 74.01.09

ШАРАПОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ

доцент кафедры Композиционно-художественной подготовки,
ФГБОУ ВО «Уральский государственный
архитектурно-художественный университет»,
член Союза Художников России, член АИАП ЮНЕСКО
620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.
E-mail: isharapov4@gmail.com

**ФОРМА И АНАЛИЗ ДИАПАЗОНА КОМПОЗИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ
РЕГИОНА УРАЛ. ВЫЯВЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

Материал статьи представляет обзор экспериментального комплексного исследования, в состав которого входят: академическая живопись - ассоциативное исследование темы - написание эссе – живописная композиция. Метод решает задачу подхода к условной форме и является комплексным в рамках учебной программы Декоративной живописи, специальности Декоративно-прикладное искусство. Исследование направлено на выявление формообразующих принципов и их диапазона, репрезентирующих идентичность региона Урал, через условную и абстрактную форму.

Ключевые слова: композиция, dpi, конструктивизм, декоративная живопись, плоскость.

Данный материал является результатом авторского экспериментального исследования и раскрывает диапазон композиционных ценностей темы «Урал» через индивидуальные особенности выбора темы. Метод исследования носит экспериментальный характер и изучает междисциплинарный подход в работе с условной абстрагированной формой. Синтетический диапазон задач в обучении позволяет интегрировать активный поиск творческих решений в учебном процессе. Освоение данного метода опосредованно решает задачи в профессиональном проектировании художников ткачества, керамики, камнерезов и ювелиров. Давая связный и творческий алгоритм работы с выбранной темой.

Цель исследования: раскрыть спектр смысловых, формальных и композиционных ценностей региона «Урал».

В исследовании принимали участие студенты бакалавриата 3 и 4 курсов специальности Декоративное искусство и народные промыслы, трёх направлений специализаций (ткачество, керамика, обработка металла и камня). Исследование проводилось с середины 2018 до начала 2019, в течение учебного года и заняло в целом около 1,5 лет. Возрастной диапазон студентов участвовавших в экспериментальном исследовании от 19 до 34 лет.

Во время обучения студентам предлагалось самостоятельно выбрать тему для персонального визуального исследования, которая имеет связь с регионом.

Общий состав тем раскрывает диапазон разнонаправленной активности, отражающей индивидуальный выбор студентов. Прямо и косвенно раскрывает ценностные характеристики персонального понимания темы «Урал».

Развитие персонального исследования ставит задачу: раскрытие ассоциативного диапазона выбранной темы, через применение маинд мэп схемы (mind map). Выполненные схемы содержат большое количество индивидуального материала: ассоциации, персональный фокус прочтения темы, совокупность этого материала, направлена на исследование аспекта композиционных ценностей региона «Урал».

Список тем: (1 группа) выбранных для исследования в 2017 году: топаз, телебашня, спортивный комплекс «Динамо», божья коровка, яшма, берёза, медь, звериный стиль, герб Екатеринбурга, стрекоза, метрополитен, рябина (2 раза), малахит, Белая башня, Чёртово городище, брусника, Ельцин центр, тысячелистник.

Список тем: (2 группа) выбранных для исследования в 2018 году:

металлургия, каслинский чугунный павильон – из экспозиции ЕМИИ, болото, дом кузнеца Кириллова, манси, таволжская керамика, марийский костюм – из экспозиции музея истории и археологии г. Екатеринбург.

Список тем: (3 группа) выбранных для исследования в 2018 году:

рысь, дом Севастьянова, брусника, отель НАУУАТ, азурит, Чёртово городище, заброшенный завод, клеймо Демидовых, железная дорога, Белая башня, завод-музей в Н.Тагиле, мельница Борчанинова, лишайники, главный офис РМК (Русская Медная Компания), Аркаим, Ельцин центр, голубика, спортивный комплекс «Динамо», почтапт.

После выбора темы студентам предлагалось составить маинд мэп схему (mind map), раскрывающую ассоциативный диапазон. Позже на индивидуальной консультации схема была рассмотрена с точки зрения конкретизации цвета, знаков и форм, дескрипторами которых были ассоциации [рис.2].

Сделав анализ материалов исследования, трёх групп студентов, было выделено четыре тематических направления в исследовании региона:

1. ресурсы
2. архитектура (искусство)
3. природа
4. история.

1 группа	ресурсы	топаз, яшма, малахит, яшма
	архитектура	телебашня, динамо, ельцин центр, метрополитен, белая башня
	природа	божья коровка, берёза, стрекоза, рябина, брусника, тысячелистник
	история	герб города, медь, зверинный стиль, телебашня,
2 группа	ресурсы	металлургия,асбест, калийно магниевая шахта
	архитектура искусство	дом кузнеца кириллова, цирк, таволжская керамика
	природа	болото
	история	каслинский павилион, манси, марийский костюм, шигирский идол
3 группа	ресурсы	азурит, железная дорога
	архитектура	дом севостьянова, НАУУАТ, белая башня, мельница борчанинова, главный офис РМК (медь), ельцин центр, динамо, почтамт
	природа	рысь, брусника, чёргово городище, лишайники, голубика
	история	заброшенный завод, клеймо демидовых, музей-завод н.тагил, аркаим

Рис 1. Группировка индивидуальных тем по выявленным направлениям.

Интересно, что темы, выбранные самостоятельно, не определялись со стороны преподавателя, во время выдачи задания. Единственное условие: выбор темы должен быть напрямую или опосредованно связан с регионом. Любопытно также, что последующий анализ спектра выбранных тем составил 51 тему и позволил очень стройно сгруппировать их в 4 основных направления [рис. 1].

Уточнение формы, цвета и ассоциативного материала, был создан словарь форм, который стал основой в построении композиций. Полученная форма в результате исследования носит абстрактный и отвлеченный характер, опосредованно раскрывает ассоциативный, смысловой и формальный диапазон выбранной темы, связанной с понятием Урал.

Этапы работы над композицией в дисциплине «Декоративная живопись»:

- написание академического этюда (постановка)
- выбор темы исследования
- построение маинд мэп схемы (mind map), эскизы (композиционные, графические, цветовые схемы)
 - работа над эссе (обоснование выбора темы, форма и связь с темой и т.д.)
 - выполнение итоговой композиции [рис.3].

В течение семестра были выполнены композиционные работы, по программе обучения Декоративная живопись с учётом ассоциативных, цветовых и формальных аспектов исследования выбранной темы. Весь объем проделанной работы выставляется на итоговый просмотр и оценивается группой ведущих специалистов.

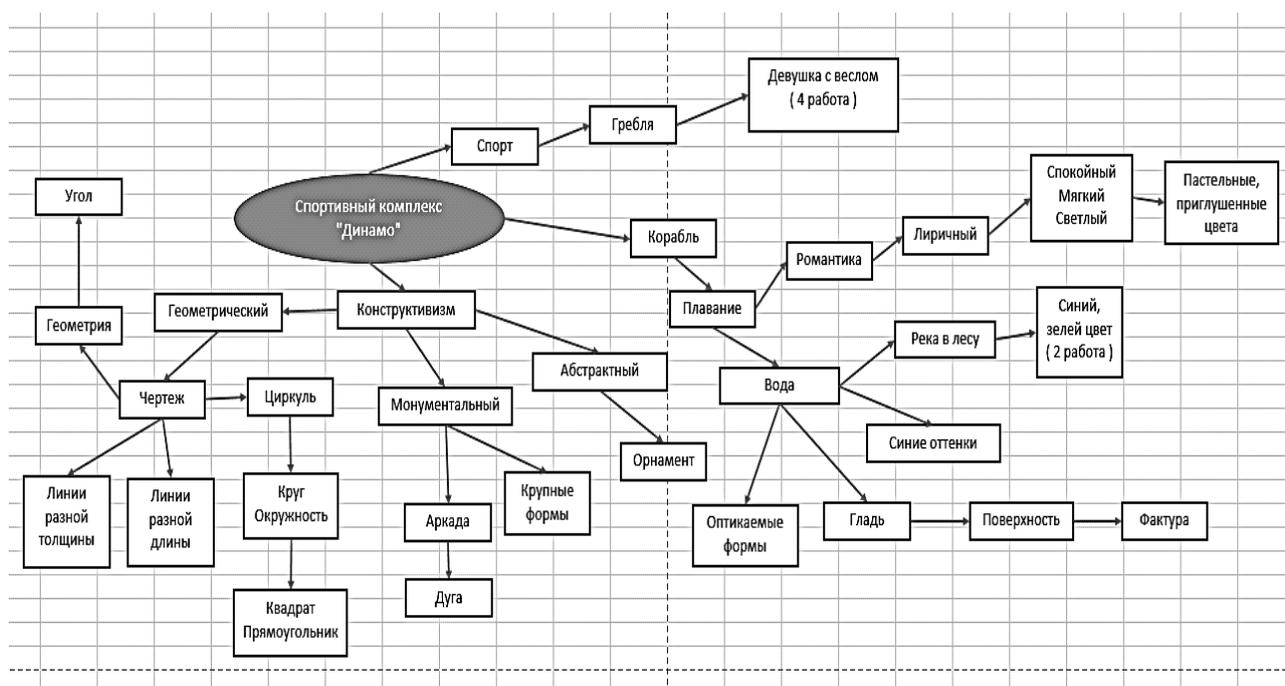


Рис. 2 Пример построения ассоциативной схемы (mind map) тема «СК Динамо». Выполнила: О. Елсакова, студентка УрГАХУ, 4 курса бакалавриата, специальность ДПИ и НП, художественная обработка керамики, 2018 г.; руководитель: доцент кафедры Композиционно-художественной подготовки, УрГАХУ, И.А.Шарапов

Объект исследования: история и культура региона, композиционные ценности, их формальные аспекты и диапазон, взаимосвязь региона и абстрактных форм.

Цель исследования: выявление и формирование спектра компонентов региона Урал и их формообразующих особенностей.

Метод исследования: построение тематических ассоциативных индивидуальных схем (mind map) исследование темы, сбор, анализ и синтез различных типов визуальной и теоретической информации.

Результат исследования: исследование композиционных ценностей, характеристик формы, цветовых и пластических особенностей региона. Формирование синтетического подхода в работе с условной изобразительной формой. Создание словаря форм, который аккумулирует в себе ассоциативные, исторические, содержательные и формальные аспекты, непосредственно раскрывающие характеристики региона.

Результаты исследования носят экспериментальный характер, моделируют осознанное применение композиционных ценностей и построение междисциплинарных взаимосвязей в учебной, профессиональной и творческой деятельности. Освоения метода дает возможность его последующей опосредованной интеграции и его результатов в художественную культуру.

Список литературы

1. Дизайн архитектурной среды / Г.Б. Минервин, А.П.Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев – М.: Архитектура-С, 2006 – 504 с., ил.
2. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. – М.: ВЛАДОС, 2010.
3. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, языке линий и красок и о восприятии зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
4. Искусство формы. Мой фокус в Баухаузе и других школах. И. Иттен. – М.: 2016.
5. Плоскость, линия, цвет как первоэлементы художественно-изобразительной речи: Учебно-методическое пособие./ Н.М. Домахина. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2015. – 42 с.
6. Шарапов И. Плоскостной натюрморт: практические рекомендации для студентов. – Екатеринбург: Издательские решения, 2017. – 38 с.
7. Принципы творчества в пластических искусствах : Фактура / В. Марков [Волдемар Матвейс]. – С.-Петербург : Издание О-ва художников «Союз молодежи», 1914. – 70 с.
8. Основы цветовой композиции: Методические рекомендации по дисциплине «Основы композиции (пропедевтика)» / Н.П. Чуваргина, Л.С. Карташова, Н.М.Загребина. – Екатеринбург: УрГАХУ, 2016. – 24 с.
9. Основы графической композиции : учеб.-метод. пособие по дисциплине «Основы композиции (пропедевтика)» / Н.П. Чуваргина. – Екатеринбург : Архитектон, 2015. – 43 с.

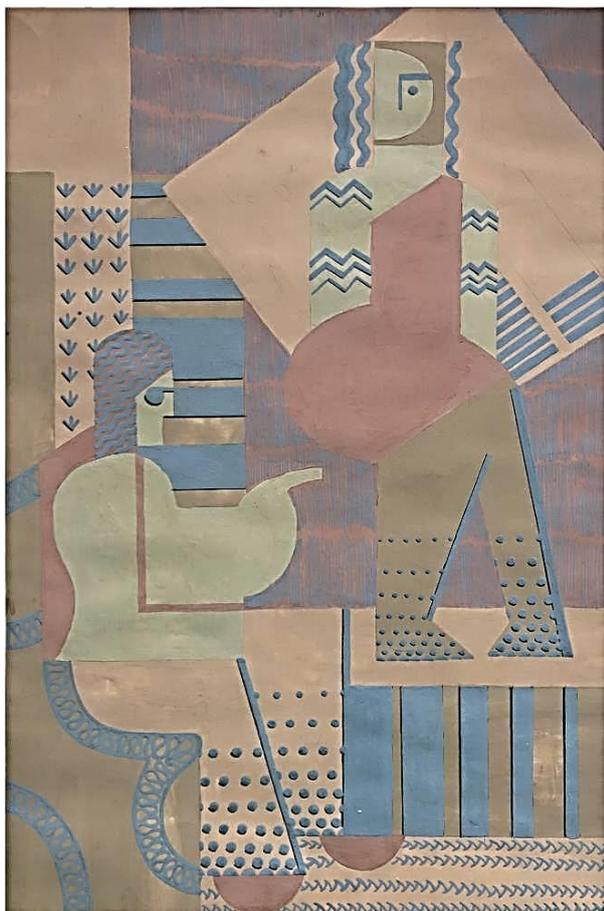


Рис. 3 Итоговые композиции за семестр 4 курс, тема «СК Динамо». Выполнила: О. Елсакова, студентка УрГАХУ, 4 курса бакалавриата, специальность ДПИ и НП, художественная обработка керамики, 2018 г.; руководитель: доцент кафедры Композиционно-художественной подготовки, УрГАХУ, И.А.Шарапов

УЧКИНА ВЕРОНИКА ПАВЛОВНА,
Кокшетауский университет имени Абая Мырзахметова,
020000, Казахстан, Кокшетау, ул. Ауэзова, 189 а
E-mail: veronika13.11@mail.ru

ОТ ИСТОКОВ ДО СОВРЕМЕННОСТИ: РАЗВИТИЕ И СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

В статье обобщенно и кратко рассмотрен стремительный путь развития национальных традиций в искусстве Казахстана. Также в ней повествуется о художниках и мастерах, внесших большой вклад, как в развитие, так и в сохранение традиций национального творчества, рассказывается о нынешнем уровне развития искусства в нашей стране.

Ключевые слова: национальное искусство, народное творчество, современность, традиции, декоративно-прикладное искусство, элементы композиции.

Национальное искусство каждого народа, в том числе и казахского включает в себя идеи, обогащающие культуру и жизнь многих поколений. Оно уникально и многообразно. Именно национальное искусство является отражением духовного развития народа и составляет весомую часть отечественной культуры. Основные виды изобразительного искусства Казахстана прошли стремительный по времени путь развития. Ныне в республике работает большой коллектив художников-живописцев, графиков, скульпторов, монументалистов, прикладников. Их произведения известны далеко за пределами республики [2, с.5]. Но нам не стоит забывать и старшее поколение наших художников и мастеров. Ведь именно они заложили основу для развития казахского искусства. Они привносили с собой в искусство традиции народного творчества, непосредственность переживания прекрасного, а также подлинную народность образов [2, с.5]. Ярчайшим примером тому является А.Кастеев. Он стал первым национальным художником, создавшим полноценные живописные произведения в истории профессионального искусства Казахстана. Уже в ранних работах Кастеева проявились характерные черты искусства художника – подробное, неторопливое повествование о родной природе, поэзия в изображении народных сцен [2, с.74]. Его картины отражали течение времени, то, как менялся облик родного края, традиции и быт казахского народа. Кастееву присуща особая манера повествования: все его работы написаны мелким мазком, неторопливо, медленно и певуче; он не подчеркивал мелких деталей, что придавало его картинам самобытный характер, свойственный народным мастерам казахского искусства – акынам и певцам. Поэтому его творчество незримо связывает народное искусство с профессиональным.

Еще один художник-живописец, внесший весомый вклад в развитие национального искусства, это, конечно, – К. Тельжанов. В его творчестве мы можем увидеть отражение новых черт развития картины, а также стремление к расширению и углублению своих художественных возможностей [2, с.82].

Тельжанов стал по-своему использовать сюжет, он ввел пейзажи, усиливающие ощущение стихийной силы персонажей, открыл большие возможности пластической выразительности в элементах композиции, что сближает его, как и Кастеева с творчеством акынов. Его работы отличают панорамные пейзажи, яркая, экспрессивная композиция, передающая напряжение; обилие красок, с помощью которых художник мастерски передает атмосферу фольклорности. Его образы воплощают в себе национальные традиции, но в то же время остаются актуальными и в современном мире, они представляют собой неразрывную связь прошлого и настоящего.

Самобытны живописные натюрморты Г.Исмаиловой. В них заключена идея высокого назначения национального прикладного творчества в повседневной жизни народа. В ее работах проявляется любовь к окружающему миру, Г.Исмаилова показывает все предметы в необычной обстановке и это неизменно усиливает мелодичное звучание всей композиции.

Стремилась привнести в свое творчество народные традиции и мастера жанровой и декоративной скульптуры. К ним можно отнести сюжетную скульптуру Зои Береговой. Ее работы, выполненные в технике майолики и глазурованном фарфоре, изображали моменты из жизни, а также имели свою художественную выразительность и пластичность.

Жанровой скульптурой начал свой творческий путь Н.С.Журавлев. Живописная фактурная лепка в его работах, выполненных в традициях камерной скульптуры, как нельзя более точно передает движения и пластику.

Казахстанский скульптор Т. Досмагамбетов работал сразу в нескольких направлениях – в камерной скульптуре и в декоративной пластике. Он обладал талантом в точности передавать фигуру и движения человека, имел способность улавливать черты лица и стремился найти в них идеал. Т. Досмагамбетов – образец для подражания современных молодых скульпторов. Он стремился в каждой области своего творчества достичь целостности содержания, а также синтеза национального и интернационального.

Национальные мотивы в своей декоративной скульптуре воплощала О. Прокопьева. Ей присущи изящество и смелость в трактовке форм и это позволяет ей создавать произведения, богатые в эмоциональном и пластическом отношении [2, с.208]. Декоративно-прикладное искусство всегда играло в национальном творчестве огромную роль. Будучи кочевым народом, казахи создавали все своими руками: внутреннее убранство юрты самостоятельно украшали казахские женщины.

Декоративно-прикладное искусство, как и другие направления национального творчества, развивается и обогащается. Особенно стоит отметить художника Курасбека Тыныбекова, ведь именно он внес в его развитие огромный вклад – он «открыл» для казахов гобелен. Он глубоко понимал народные традиции, обладал профессиональным мастерством и выработал свой, ни на кого не похожий, декоративно-художественный стиль гобелена. К.Тыныбеков объединял в своих работах национальные традиции и современность. Также К.Тыныбеков успешно сочетал творческую и педагогическую деятельность, он

делился опытом со своими учениками и подготовил первые в истории Казахстана выпуски художников по текстилю, в том числе по ткачеству гобеленов. Но, как говорил Гераклит, всё течёт, всё изменяется. В современном искусстве появляются новые веяния и, увы, под их натиском национальное искусство уходит на второй план. Модные тенденции призывают следовать им, и мы делаем это, порой забывая, что у нас за спиной есть огромное культурное наследие, которое можно развивать. Так может быть стоит не только следовать новым течениям современного искусства, но и постараться возродить национальные традиции? Поместить их в реалии нашего времени, осовременить, вдохнуть в них новую жизнь? Сделать так, чтобы национальное искусство снова было в моде, чтобы все то, что так старались сохранить художники старшего поколения, не кануло в Лету. Кризисное состояние, в котором ранее находилось национальное искусство, сделало особенно важным решение проблем преемственности поколений и передачи опыта. Ведь единственный способ сохранить и продолжить развивать его – это передать молодым художникам и дизайнерам знания и навыки, выработанные поколениями мастеров [3]. В таком случае можно надеяться, что наше национальное искусство будет жить и не исчезнет на протяжении многих веков.

Вопросами сохранения национальных традиций задаются многие современные художники, дизайнеры и мастера декоративно-прикладного искусства. Все чаще и чаще на выставках, проводимых в разных городах Казахстана, можно встретить работы, выполненные в национальном стиле. Кроме того, в наших вузах стали уделять больше внимания возрождению национальных традиций. Это отражается не только во введении в учебную программу предметов, соответствующих данной тематике, но и в передаче опыта от преподавателей – студентам посредством практических занятий. В качестве примера приведу кафедру «Дизайна и культурно-досуговой работы» Кокшетауского университета имени Абая Мырзахметова. А именно, наших преподавателей и профессоров, которые являются деятелями искусства, а также вносят весомый вклад в развитие как национального искусства, так и художественного образования в целом.

Гульнар Сейткасымовна Мугжанова – заведующая кафедрой «Дизайна и культурно-досуговой работы» Кокшетауского университета им. А. Мырзахметова, член союза художников РК, мәдениет қайраткері, член академии художеств в области декоративно-прикладного искусства, член Евразийского союза дизайнеров, удостоена знака Министерства культуры Республики Казахстан. Помимо всех своих званий и заслуг она еще и талантливый педагог, действующая художница и мастер ковроделия. Гульнар Сейткасымовна передает свое мастерство студентам, создавая новые направления в современном декоративно-прикладном искусстве Казахстана, соединяя бесценное наследие прошлого с новыми передовыми технологиями в ковроделии, искусстве гобелена, чий, сырмака, коллажа и батика. Можно сказать, что Г.Мугжанова является последователем первого гобеленщика Казахстана – Курасбека Тыныбекова. Именно в ткачестве гобеленов она достигла наибольшего мастерства. Ее гобелены посвящены преимущественно национальной тематике, они как нельзя лучше отражают традиции казахского народа. Твор-

ческие работы Г.Мугжановой находятся в музеях и частных коллекциях многих городов Казахстана (Кокшетау, Астана, Алматы, Караганда, Актау, Атырау, Шымкента, Костаная, Петропавловска, Семипалатинска). А также в частных коллекциях стран мира: России, Польше, Прибалтике, США, Германии, Турции, Канаде, Китае.

Следует заметить, что гобелены и по сей день пользуются большим спросом и нисколько не устарели. Кроме того, они прекрасно вписываются в любой интерьер – будь то гостиная или приемная какого-либо учреждения.

Еще один талантливый художник – преподаватель нашего вуза – Попов Юрий Григорьевич. Он является почетным Членом правления Союза художников Республики Казахстан, а также в течение многих лет возглавляет творческий коллектив Кокшетауского областного Союза художников РК. Государство высоко оценило его вклад в развитие духовных ценностей и традиций нашего народа и удостоило почётного звания «Заслуженный деятель культуры Республики Казахстан». Ю.Попов – многогранная личность. Он одинаково успешно работает в разных жанрах, в технике живописи и керамики, а также скульптуре. Произведения Попова Ю.Г. сочетают в себе поэтичность и логику пропорций, наполнены свежестью чувств. Отдельно хочется отметить его керамические изделия и скульптуру. В его работах четко прослеживается индивидуальный стиль, Ю.Попов свободно работает с формой, не боится экспериментов. Произведения Ю.Попова стилизованы и абстрактны, глядя на них у зрителя возникает полет фантазии – каждый видит в них что-то свое, что-то, что близко только ему. Ю.Г. Попов активно участвует в республиканских выставках и выставках многих стран мира, таких, как Чехословакия, Турция, США, Израиль. Его работы находятся в Государственном музее искусств народов востока г. Москва, Государственном музее искусств им. А. Кастеева г. Алматы, музеях областных центров и частных коллекциях разных стран мира. Художник, прошедший огромный творческий путь, Ю.Г. Попов с легкостью делится со студентами своим колоссальным опытом, открывает среди них новые таланты, которые в будущем будут также самоотверженно творить на благо искусства Республики Казахстан.

Кафедра «Дизайна и культурно-досуговой работы» выпускает квалифицированных и востребованных специалистов, многие из которых стали деятелями искусства и делают очень многое для того, чтобы национальное искусство в нашей стране не стояло на месте, а развивалось и обогащалось из года в год. Художественное образование в Казахстане, как и национальное искусство в целом, по сей день активно развивается. Можно отметить явный рост уровня мастерства наших современных художников, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства и, конечно, дизайнеров. И, если мы и в дальнейшем станем предпринимать действенные меры к возрождению народного искусства, увеличим промыслы и мобилизуем художников и, главное, активизируем к творчеству народных мастеров, современное искусство Казахстана постепенно сумеет достичь высшей ступени своего развития [1].

Список литературы

1. Кайырханова Ф.К. Историко-культурное наследие Казахстана: взаимодействие традиций и инноваций / <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnoe-nasledie-kazahstana-vzaimodeystvie-traditsiy-i-innovatsiy>
2. Сарыкулова Г.А. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана.– 1977г.
3. Толкачев А.Г. Проблемы преемственности и развития традиций народного искусства в современном дизайне. / <http://cheloveknauka.com/problemu-preemstvennosti-i-razvitiya-traditsiy-narodnogo-iskusstva-v-sovremennom-dizayne#ixzz5j6sxS8Gj>

УДК 378.1

ВОЛКОВА КРИСТИНА ЭДУАРДОВНА

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: Volkova.Kristina1@yandex.ru

ЕРОХИНА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

Член Союза дизайнеров РФ,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

ИНТЕГРАЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ НАРОДНОГО КОСТЮМА В ДИЗАЙН СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЫ КАК ОСНОВА СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сама жизнь и ее история часто становятся источником вдохновения для художников-дизайнеров. Народный костюм, его цветовые решения, декор, специфика и детали актуальны в современной моде. Дизайнер достигает образности путем осмысления первоисточника и, добавляя в него индивидуальные задумки, на выходе получает интересное новаторское решение. Народный костюм по праву является неиссякаемым источником, способствующий обогащению современного костюма.

Ключевые слова: дизайн, национальные традиции, современный костюм, культурная глобализация

Вопрос использования русских национальных ценностных традиций является в современной моде исключительно актуальным. Художники современного костюма не только в России, но и во всем мире, проявляют неподдельный интерес и обращаются к нему при создании своих коллекций. К сожалению, не всегда детали и характерные особенности той или иной модной исторической эпохи грамотно отражаются в их произведениях. Это происходит из-за поверхностного представления об эстетической сущности, народных достоинствах, образности форм, конструктивной логичности национального костюма. Важно понимать, что при желании воссоздать костюм или добавить его детали в свою коллекцию, дизайнер обязательно должен изучить специфику используемого костюма, обращаясь к подлинным образцам и прочим первоисточникам. С те-

чением времени богатейшее национальное наследие, хранящееся в музеях, приобретает еще большую уникальность и ценность. Изучение подлинников старинных русских одежд усложняется тем, что далеко не всегда имеются сведения относительно точного времени и места их создания. В большей степени это касается древнерусского костюма.

О древнем костюме приходится судить по материалам археологии, летописей, фрескам и иконам, ведь до наших дней сохранилось очень мало предметов одежды. Во всех источниках, в основном, даются сведения об одежде знати, о крестьянском костюме практически нет упоминаний. От 4 века до н. э. до 13 века покроем одежды, убранства, узоры и ткани были привержены к византийскому костюму. У женщин одежда была сходна с мужской. Рубаха с длинными рукавами украшалась по округлой горловине вышивкой, а на длинные юбки нашивались металлические пластины. Зимой костюм дополнялся короткими шубками. На голове девушки носили обручи, а замужние дамы повязывали платки, которые спускались до пола. Обувь представляла собой подошву, края которой были загнуты вверх и стянуты шнуром – «поршни», так же была распространена плетеная из лыка обувь – лапти.

Одежда периода великих князей отличалась торжественностью и богатством, в украшениях стало появляться все больше золота. В то же время у простого народа остался свой традиционный костюм. Почти вся русская одежда была накладной, то есть надевалась через голову. В период татаро-монгольского гнета русский костюм видоизменялся практически без влияния иностранной культуры. Вся обстановка русской жизни протекала самостоятельно, с некоторым влиянием на нее татар. Особенности климата и застой в развитии жизни общества определили формы костюма, сделав его статичным: тяжелые долгополые шубы, длинные кафтаны и рукава просуществовали вплоть до эпохи Петра Первого. Главным украшением издавна были и оставались в этот период меха пушных зверьков. мех использовался даже для украшения летней одежды. Крестьяне вместо меха использовали овчину. Богатые одежды, парчовые и бархатные шубы обильно украшались драгоценными камнями – эта восточная роскошь входит в быт после свержения монголо-татарского Ига.

В 16 веке женщины носили рубахи с очень длинными узкими рукавами. Летом под верхней одеждой носили «летники» из легкой ткани. На телогреи сверху надевались душегреи, похожие на сарафаны, без пуговиц и с вырезом на груди. Сарафаны носили люди всех сословий: богатые – из дорогих тканей, бедные – из домотканого полотна. Женщины начинали носить каблуки, сильно затруднявшие хождение. Верхней выходной женской одеждой был длинный суконный «опашень», украшенный по краям шелковым или золотым шитьем с большим количеством пуговиц. Длинные рукава «опашня» висели, а руки продевались в разрезы. В царском быту женщины зимой прятали руки в меховую муфту, перчатки тогда практически не использовались. В простонародье носили рукавицы и варежки. Незамужние девушки на Руси надевали широкую головную повязку, от которой по спине ниспадали разноцветные ленты. Замужние женщины непременно покрывали волосы, при выезде из дома они надевали богато расшитый кокош-

ник. Изредка надевались дорогие парчовые или шелковые вышитые одежды, которые очень берегли и передавали следующим поколениям. Такая одежда не считалась «старомодной», так как еще не существовало обычая часто сменять покрой костюма. Народный костюм того времени в основных его традиционных элементах был одинаков по крою у всех слоев населения, отличавшись лишь качеством тканей.

Каждой русской губернии был характерен костюм со своими особенностями, на которые влияли климат и географическое расположение. В каждом регионе России были свои типы сарафанов с особенностями кроя, использования тканей, мотивов орнаментации. К рубежу XIX – XX веков сложился курский косоклиный сарафан на лямках, имевший швы спереди. Носили его поверх рубашки, «рукавов», «кохты», «станушки». Выходные сарафаны украшались по подолу вышивкой или золотым кружевом с бахромой. По верхней части сарафана, спереди и сзади, шел широкий бархатный пояс, к которому пришивали лямки, сходящиеся в середине спины, образуя V-образный рисунок. В пограничных с Украиной и Беларусью уездах Курской губернии бытовал своеобразный вариант женского национального костюма с поневой. Понева – женская шерстяная юбка из нескольких кусков ткани. Ее носили замужние женщины, также традиционно ее надевали девушки на гулянье, в период от Пасхи до Троицы. Головной убор Курской крестьянки был наиболее сложен, он мог включать до 18 элементов. Сверху надевался своеобразный двугребенчатый или седлообразный кокошник. По сегодняшний день в отдельных районах бережно хранятся народные одежды, которые надевают на праздничные гулянья. На сегодняшний день остро стоит проблема сохранения самобытности национальной культуры. Общество движется по пути «культурной глобализации», что включает в себе серьезную опасность для народных традиций. Именно западная культура сейчас преподносится как общемировая, ее главенство активно пропагандируют все средства массовой информации. мода тоже подвержена западному влиянию, ведь всем известно, что именно оттуда к нам приходят модные тенденции. Подобный характер культурного влияния приводит к подавлению индивидуальности народа.

Обратится в своем творчестве к народной культуре – это вызов современному миру, идущему по пути глобализации. Но те дизайнеры, которые смогли в своих коллекциях удачно сочетать модные тенденции и национальные традиции, смогут не только прославить свое имя в модной индустрии, но и решить проблему сохранения русского колорита. Сейчас русские кутюрье стали активно взаимодействовать с народными промыслами и ремеслами. К примеру, марка Radical Chic знаменита своими шелковыми платками с изображениями картин русских художников. Также знаменитый русский бренд, популярный за границей – Masterpeaces – яркий пример интеграции элементов русской культуры в мировую моду. Одежда этого бренда, с элементами нам знакомой хохломы и гжели активно продается в Америке, а модели этого бренда выходят на мировой подиум в пуховых или павлопосадских платках.

Русским национальным костюмом на сегодняшний день вдохновляются многие дизайнеры. Одним из них является знаменитый Вячеслав Зайцев. Его ди-

плотная работа, не принятая в родном городе, как раз была посвящена русскому костюму. Это был вызов унылой советской действительности. Провокационная коллекция спецодежды для русских тружениц сделала его знаменитым на весь мир. Преемница Зайцева, молодой художник-модельер Екатерина Ребежа, создавшая собственный бренд «REBEZHA», тоже обращается своим творчеством к народному костюму, сочетая фольклорные мотивы и народную эстетику. Девушка считает национальное своеобразие очень важной основой в создании одежды, что является отличительной особенностью ее коллекций.

Несмотря на активную глобализацию, мировой подиум в разных странах по достоинству оценил самобытность и актуальность нарядов в русском стиле. Его отличительными особенностями стали длинный сарафан, рубашка-сорочка, зимний кафтан и платок. Их повсеместно используют в своих коллекциях дизайнеры. Цветочные венки, «мережки», бусы, кокошники давно стали популярными атрибутами на мировых подиумах модных столиц. Им отдавали предпочтение такие дизайнеры, как Шанель и Кензо. Так, русский костюм постепенно становится достоянием не только нашего народа, но и всего мира.

Список литературы:

1. Васильев А. Этюды о моде и стиле. – М., 2017.
2. Васильев А. История моды. Выпуск 2. Костюмы "Русских сезонов" Сергея Дягилева. – М., 2006.
3. Горожанина С. Русский сарафан. Белый, синий, красный. – М., 2015.
4. Мерцалова Н. Костюм разных времен. Том 1 – М., 2004.
5. Пармон Ф. Русский народный костюм как художественно-конструктивный источник творчества – М., 1994.
6. Шевчук В. Русский исторический костюм для сцены. Киевская и Московская Русь. – М., 2014.

ГРИГОРЬЕВА НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного,
декоративно искусства и дизайна,
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет
имени П.П. Семенова-Тян-Шанского,
398050 , Россия, Липецк, ул. Плеханова 32А
E-mail: dpi_hdf_lgpu@mail.ru

ИСКУССТВО МАСТЕРОВ ПЕРМСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБ- РАБОТКЕ МЕТАЛЛА

В статье рассматривается возможность использования произведений Пермского звериного стиля – яркого самобытного искусства древних мастеров Прикамья в современном процессе обучения студентов художественной обработке металла.

Ключевые слова: Пермский звериный стиль, искусство, самобытность, литье, учебное задание, ручное гравирование.

Изучение художественно-творческого наследия прошлых поколений, безусловно, играет важную роль в процессе обучения студентов художественным дисциплинам и, в частности, художественной обработке металла. Это позволяет формировать художественный вкус, изучать закономерности построения и выразительные средства композиции предметов декоративно-прикладного искусства, развивать способности к собственному творческому мышлению.

Несколько учебных заданий мы проводим по произведениям Пермского звериного стиля. Как самобытная яркая часть сокровищницы российской национальной культуры, Пермский звериный стиль заслуживает самого внимательного исследования. Выполненные несколько столетий назад, изделия древних художников и сегодня привлекают внимание наших современников, причем, не как артефакты средневековья, а как истинные произведения искусства, увековечившие в металле глубоко эмоциональный духовно-творческий посыл своих создателей.

Звериный стиль встречается в древнем искусстве разных племен и народов Европы и Азии, но совершенно особое и видное место среди разнообразия звериных стилей занимает Пермский звериный стиль.

Пермский звериный стиль – название стиля, объединяющего предметы искусства широко распространенные на территории северного Приуралья. Он представлен стилизованными фигурками отдельных животных или птиц и сложными двух- или трехъярусными композициями из антропо- и зооантропоморфных фигур.

В далекие времена мастера Пермского звериного стиля владели специфической образно-выразительного решения композиции изделий и технологией художественной обработки металла на удивительно высоком уровне. Произведения искусства народов Прикамья с изумительным мастерством выполнены из

меди и ее сплавов, в более поздний период из серебра. Применялись различные технические приемы: плоское и объемное или рельефное литье в каменных и глиняных формах, гравировка, напайка.

Наиболее сложные объемные и ажурные уникальные предметы отливали по восковой модели. Изготовленные методом отливки, изделия обрабатывались механически: обрубались литники, резцом подрабатывались рельефные детали лицевой стороны, литейный шов заглаживался. Внешняя поверхность предметов, как правило, была отшлифована или даже отполирована, что указывает на наличие и умелое использование тонких абразивных материалов.

Твердый материал формы для отливки требовал от автора лаконичности и законченности композиции, выразительности образа и четких завершенных линий. Талантливый древний художник великолепно справлялся со всеми со всеми художественными и техническими задачами.

Произведения звериного стиля имели различное назначение в жизни людей, они были многофункциональными. Фигурки птиц и животных служили не только украшениями, но и оберегами-амулетами, вотивные (культовые) предметы использовались в магических обрядах. Универсальной концепцией, определяющей в течение длительного времени модель мира, соответствующую уровню знаний человека о природе и обществе, был мифологический архетип – Мировое дерево. Предметы Пермского звериного стиля являются типичным примером искусства эпохи Мирового дерева, противопоставляющим положительное начало, связанное с небом, началу отрицательному, темному, связанному с преисподней. Культовое металлическое литье стало иллюстрацией мифологии народов Прикамья эпохи Мирового дерева.

Искусствоведы и археологи, занимающиеся вопросами Пермского звериного стиля, начиная с девятнадцатого века, пытаются проникнуть в духовный мир древнего человека и выявить реальное содержание его самобытных художественных образов, однако подлинный смысл изделий Пермского звериного стиля, по-прежнему, остается неразгаданным. Произведения древних мастеров мы используем при проведении занятий по художественной обработке металла. Обучение рельефному гравированию начинается с исторического экскурса и копирования оригинальных образцов искусства Пермского звериного стиля. Копирование предметов Пермского звериного стиля становится осознанным благодаря тому, что обучающиеся знакомятся с историей возникновения и развития искусства народов Прикамья, с представлениями древнего человека об устройстве окружающего мира, им становится более понятным смысл и значение изображаемых образов, работа над заданием становится более интересной и осмысленной.

В зависимости от условий учебной программы обучающимся предлагаются различные по степени сложности задания. Студенты делают небольшие по размеру копии однофигурных изделий, таких как бляшки и подвески с фигурками коней, птиц или медведей. Более сложное задание – творческое копирование многофигурных ажурных изделий пермского звериного стиля. Это копирование, к примеру, элегантной ажурной бляхи с изображением всадницы в

окружении животных, птиц и лосиных голов или женского божества плодородия в окружении колосьев; семейной пары с ребенком или женского божества, стоящего на двухголовом животном; бляхи с двумя мужскими фигурами, увенчанными головами хищных птиц или человека в окружении человекоколей, стоящих на головах ящеров, а также и многих других замечательных композиций. Мы называем копирование творческим, потому что студентам рекомендуется вносить в композиции некоторые изменения в проработке отдельных деталей, но только такие, которые в целом улучшают работу и не нарушают общую стилистическую форму изделий, созданных древними художниками.

Предметы Пермского звериного стиля исполнены древними мастерами в технике художественного литья. Наши студенты при выполнении уменьшенных копий этих изделий применяют другую технику – технику ручного художественного гравирования по металлу – меди или нейзильберу. Они успешно используют технические приемы линейно-штрихового и обронного (рельефного) гравирования, изучая и раскрывая богатейший арсенал возможностей этой техники в создании оригинальных предметов декоративно-прикладного искусства. Следует отметить, что Пермский звериный стиль занимает одну из ведущих позиций в современной системе обучения студентов художественной обработке металла. Внимательное визуальное изучение произведений Пермского звериного стиля в иллюстрированных альбомах помогает понять всю глубину и силу композиций и стилизованный реализм образов древнего искусства. Это формирует у обучающихся эстетический вкус, умения в составлении декоративной композиции и широту творческого мышления. Величайшую важность имеет копирование изделий в металле. Только копирование в материале позволяет особенно глубоко прочувствовать пластику древних образов, выразительность моделируемых рельефов, единство и разнообразие в мастерстве решений стилизации отдельных частей и всей композиции в целом. Результатом выполнения практического учебного задания являются работы наших студентов, выполненные в традициях древних художников с помощью технических средств ручного гравирования. Как правило, работы получаются очень интересные. Студенческие работы представлены на иллюстрациях.

Список литературы

1. Грибова, Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики./ Л.С. Грибова – М., 1975.
2. Корепанов, К.И. Человек в искусстве Урала, Прикамья и Среднего Поволжья – Уфа, 2001.
3. Мажитов, Н.А. Курганы Южного Урала в VII-XII вв./ Н.А. Мажитов – М., 1981.
4. Оборин, В.А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль/ В.А. Оборин – Пермь, 1976.
5. Оборин, В.А. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль/ В.А. Оборин, Г.И. Чагин – Пермь, 1988.



Учебные работы студентов Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского по произведениям Пермского звериного стиля.



Учебные работы студентов Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского по произведениям Пермского звериного стиля.

ДАНИЛЕВСКАЯ МАРИЯ КОНСТАНТИНОВНА
ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я Вагановой»,
Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
E-mail: danilevskaya_dan@mail. Ru

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЖАНРЕ «МЮЗИКЛ»

В статье характеризуются жанровые особенности современного мюзикла на примере постановок. Концепции развития музыкальных форм. Рассматривается процесс создания мюзикла и его различия с другими музыкальными жанрами. Влияние мюзикла в художественном мире.

Ключевые слова: Мюзикл, оперетта, водевиль, история мюзикла, массовое искусство, популярное искусство.

Разные грани искусства требуют разных способностей от художника. Для того чтобы быть востребованным в мире искусства, иметь возможность представить свое художественное произведение зрителям и слушателям, а не остаться со своим творением в «закрытой комнате». Так, например, создатель мюзикла, режиссер-постановщик должен сочетать в себе таланты и творца, организатора, продюсера и рекламного агента, психолога и юриста. Для того, чтобы идея стала реальностью и такой сложный процесс, как создание мюзикла был завершен и представлен миру.

Создание мюзикла включает несколько этапов:

1. Рождение идеи, именно здесь происходит волшебство, художник творит, и для этого волшебства не нужен никто посторонний, только муза и записная книжка;
2. Создание либретто, музыки;
3. Постановка самого мюзикла [1; 3];

Прежде всего, чтобы на свет появиться мюзиклу, необходим продюсер, человек, который сможет найти средства на его постановку, будет планировать ее бюджет, принимать решение по организационным вопросам, если мюзикл будет иметь успех, - то в дальнейшем он будет организовывать его постановки в иных театрах и странах. Окончание постановки - это презентация мюзикла. Мюзикл (английское musical) – это музыкальный сценический жанр, сочетающий элементы драматического, хореографического и оперного искусств. Формировалось в США в конце 19- начале 20вв. на основе объединения различных, самостоятельных типов зрелищ (ревю, шоу оперетты, мелодрамы и др.) Период расцвета мюзикла – середина 20 в. «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, 1956; «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, 1957). Широко известны также экранизации мюзиклов [2; 11].

Первые постановки мюзиклов зародились в Соединённых Штатах Америки в начале 1920-х годов XX века. Однако, как самобытный и самостоятельный жанр мюзикл был признан только в 1940 году. На его развитие повлияли такие направления как: водевиль (музыкальные, цирковые и танцевальные но-

мера с одинаковой тематикой), опера и бурлеск (театральные номера с элементом эротического танца). Многие исследователи и критики допускают, что мюзикл является одним из видов американской оперетты, но эти жарты существенно различаются между собой. Оперетта построена на музыкальном симфонизме, который сохраняет выдержанность формы и либретто. В мюзикле акцент делается на театральное действие с музыкальным сопровождением. Образцом такого жанра является произведение композитора Дж. Керна и либреттиста О. Хаммерстайна – «Плавучий корабль» (1927 год). На момент своей первой постановки это произведение было названо музыкальной комедией, а не мюзиклом [1; 4].

Стереотипное представление о том, что мюзикл – это разновидность комедийного жанра, стал устраниваться с возникновением джаза, который навевал поверхностно-зрелищным постановкам новую эмоциональную, интонационную и смысловую глубину. Датой первой постановки обновленного жанра принято считать 1943 год, именно тогда была поставлена пьеса «Оклахома». Билеты на спектакль пользовались огромным спросом. Бродвейские сцены были заполнены этим мюзиклом около пяти лет подряд, и в 1944 году он получает Пулитцеровскую премию. Впервые выпускается пластинка с записью целого спектакля. Вдохновившись успехом театрального мюзикла «Оклахома», в Голливуде снимают художественный фильм, который получает два Оскара. В 2002 году этот мюзикл снова возвращается на Бродвейскую сцену, «Лига Драмы Нью-Йорка» назвала его лучшим мюзиклом века. Однако жанр «мюзикл» не сразу признали на международных театральных подмостках. Прошло более 2000 успешных постановок на сценах театров США, прежде чем он смог перейти на европейские театральные подмостки. Мюзиклы полюбили и европейскому зрителю за зрелищность и легкость восприятия, и билеты на такого рода музыкально-зрелищные постановки разлетались огромными тиражами.

Всемирную известность жанр мюзикла приобретает в 1971 году благодаря спектаклю «Иисус Христос – суперзвезда». Относительно которого впервые стиль постановки определяется как мюзикл. Это представление до настоящего времени пользуется огромной популярностью у зрителя [7].

Последние годы жанр мюзикла активно развивается благодаря шоу-индустрии. Только за последний год состоялись премьеры мюзиклов «Звезда Родилась» реж. Брэдли Купер; «Экстаз» Гаспар Ноэ; «MammaMia» Оливер Паркер; «Величайший шоумен» Майкл Грэйси; которые послужили «вторым дыханием» для развития популярности музыкально-разговорного жанра. Они получили огромный резонанс среди публики были встречены с очень большим рейтингом, среди других культурных явлений, что показывается и количеством наград полученными ими. Например: Картина «A Star is Born», получила пять номинаций на премию «Золотой глобус» и стала победителем в номинации «Лучшая песня» («Shallow»). Фильм также номинирован на восемь премий «Оскар-2019», в том числе в категориях «Лучший фильм», «Лучшая мужская роль» (Купер), «Лучшая женская роль» (Гага), «Лучшая мужская роль второго плана» (Эллиотт) и «Лучшая песня» («Shallow»). В результате картина одержала победу в категории

«Лучшая песня» [11]. Другой пример – «The Greatest Show man». Фильм получил три номинации на «Золотой глобус» в категориях «Лучший фильм – комедия или мюзикл», «Лучшая мужская роль – комедия или мюзикл» (Хью Джекман) и «Лучшая песня» («This Is Me»), выиграв награду в последней, и был выдвинут на «Оскар» за лучшую песню («This Is Me») [11].

Любое театральное искусство служит зрителю и не может без него существовать. Театр создается зрителем. Поэтому отражает потребности современного зрителя, его культурные, ментальные и духовные запросы. Сам мюзикл олицетворяет единство: единство музыкально-театральных форм, стилей и содержания. Одной из характерных особенностей этого жанра - является его актуальность для современного зрителя, демократичность и острая социальная направленность. В большинстве случаев мюзикл сегодня перестал быть искусством для интеллектуальной элиты, потому что он стал изъясняться языком понятным для массовой публики.

Важной тенденцией современного мюзикла является его взаимодействие с информационными технологиями, что позволяет создавать новые формы и содержания мюзикла, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное. Многообразие новых технологий дает неограниченную возможность и свободу для выбора и создания средств выразительности. При этом главными в театре по-прежнему остаются идея, глубинный смысл и драматургия, но ориентированы они на «нового зрителя». За столетие, прошедшее с момента рождения жанра мюзикл обрел свою театральную и кино «биографию». А что же дальше? Современный зритель требует доступности представления, преодоления времени и пространства. В результате: появляются ночные показы, круглосуточные фестивали, трансляции в любой точке земного шара. Видеозаписи самых знаковых премьер, что соединяет мюзикл с киноискусством и заимствует все кинотехнологии, даже если мюзикл изначально сценическое искусство [3; 9]. И при этом мюзикл развивает изначально заложенную в него высокую эстрадную традицию. Как правило, он представляет собой симбиоз театральных и концертных представлений, где отдельные номера ориентированы на общение с публикой, а зритель является соучастником сценического действия. Мюзикл является синтезом жанровых традиций, мировой поп культуры, рок-н-ролл, роком, джазом и классикой, что позволяет раскрыть музыку во всех ее проявлениях, что актуально для современной культуры. Благодаря своей демократичности, он призван быть понятным самой разной аудитории. Чаще всего в мюзикле вовлечены звезды шоу бизнеса, что позволяет ему успешно участвовать в прокатах. Мюзикл отражает потребности публики в современной культурной традиции, где искусство старается быть максимально доступным для нас. Среднестатистический зритель нуждается в позитивных эмоциях, что обеспечивает мюзикл. И в то же время зритель получает эстетическое наслаждение и высокое качество исполнения.

Список литературы:

1. Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература XX века. – М: Музыка, 2014.

2. Адабашьян В. Мюзикл Текст: энциклопедия / В. Адабашьян; под ред. Д. Володихина // Музыка наших дней: Современная энциклопедия. – М.: Аванта+, 2002. – С. 80-81.
3. Алексеев Э. Молодежь и музыка сегодня // Социальные функции искусства и его видов. – М.: Наука, 1980. – С. 210-247.
4. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. – Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
5. Волкова, М. Мистерия Текст.: энциклопедия: в 6 т. Т. 2 / М. Волкова // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 611-612.
6. Данько Л. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция. – Л.: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1977. – 26 с.
7. Мяло К. Иисус Христос – суперзвезда // Иностранная литература. – 1973. – № 8. – С. 255-258.
8. Янковский М. Искусство оперетты. – М., 1982.
9. Григорьева, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века Текст.: монография / Г. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с
10. Ерёменко, Г. А. Музыкальный театр Запада в I половине XX в. Текст.: монография / Г.А. Ерёмеко. – Новосибирск: НГК, 2008. – С. 267-280.
11. Электронная энциклопедия // <https://ru.wikipedia.org>

УДК 7.012

ЕВДАШ АНАСТАСИЯ ЮРЬЕВНА

ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»,
620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, 19
E-mail: nastiaev@gmail.com

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К АНАЛИЗУ ИСХОДНОГО СОСТОЯНИЯ ГРАФИКИ ДОМОВ КУЛЬТУРЫ МАЛЫХ ГОРОДОВ

Статья посвящена анализу исходного состояния графики домов культуры на примере логотипов клубных учреждений. С помощью метода семиотического анализа, основанного на принципах семиотики Ч. Морриса, знак рассматривается с трех позиций: синтактики, семантики, прагматики. В результате анализа делается вывод о графическом уровне исполнения знаков и выявляются проблемные аспекты данной темы.

Ключевые слова: семиотический анализ, графический дизайн, дом культуры, клубные учреждения культуры, логотип.

Проведение свободного времени и досуга городского человека тесно связано с возможностями социально-культурной сферы в предоставлении качественных услуг. Малые города сталкиваются с недостатком культурных учреждений и отсутствием возможности проведения свободного времени, в частности обеспечения культурного досуга для разных возрастных категорий. Для большинства жителей небольших городов и сельских поселений единственным доступным местом остаются клубные учреждения (дома и дворцы культуры). Под клубным учреждением понимается организация, основной деятельностью которой является предоставление населению разнообразных услуг

социально-культурного, просветительского, оздоровительного и развлекательного характера, создание условий для занятий любительским художественным творчеством [1]. В современных условиях данные учреждения имеют широкий спектр культурных программ, но низкую степень привлекательности из-за отсутствия позиционирования себя на рынке культурных услуг. Тем самым, клубные учреждения обладают большим потенциалом для изменения и модернизации, но нуждаются в целенаправленной работе специалистов. Основным критерием привлекательности культурно–досуговых учреждений выступает их положительное восприятие населением. Отсутствие единого стиля в графике приводит к беспорядочному оформлению афиш, логотипов, что нарушает процесс коммуникации между потребителем и учреждением культуры. Решением сложившейся ситуации может стать разработка и внедрение фирменного стиля и создание собственного знака для учреждений культуры.

Одним из основных составных элементов системы фирменного стиля является логотип, который представляет собой индивидуальный графический знак, шрифтовое написание марки или сочетание графического знака и шрифтового написания [7, с. 243]. Логотип служит средством коммуникации в представлении основных идеи деятельности организации и общения с потребителями. Использование графического дизайна в данном случае предполагает решение важной задачи позиционирования: создание визуального образа помогает учреждению стать узнаваемым, вызывать положительные эмоции и интерес со стороны потенциальных потребителей услуг.



Рисунок 1. Логотип отдельного КЦ и объединения Московских культурных центров.
Дизайн–студия Артемия Лебедева: Владимир Павленко, Сергей Стеблина, 2014.

Примером работы графических дизайнеров в данном направлении служит проект «Московские культурные центры» – программа Департамента культуры города Москвы в рамках Года культуры 2014, направленная на модернизацию столичных домов культуры [6]. Ключевой составляющей проекта являлась работа над брендингом клубных учреждений культуры, в том числе и разработка фирменного стиля, которую осуществила Дизайн-студия Артемия Лебедева. Команде дизайнеров удалось создать единый современный стиль, отличающийся просто-

той и лаконичностью, который олицетворял новую главу в жизни учреждений культуры [11]. Но у проекта есть и недостатки, одним из которых является унификация культурных учреждений, потеря индивидуальности бывших Дворцов и домов культуры, их обезличивание. Одной из причин данного явления может служить отсутствие предварительного анализа исходной графической ситуации. Самодеятельность некоторых учреждений культуры в практике создания знака открывает богатый материал для понимания мышления и способов восприятия определенной категории людей. Поскольку данные объекты являются продуктами культуры, которая в свою очередь имеет знаковую природу, изучение знаковой системы и ее свойств рассматривается с помощью науки семиотики.

Основные понятия науки заложены в трудах Ч. Пирса и Ф. Де Соссюра. Ч. Пирс первым предлагает определение знака и его деление на три типа: иконические, индексальные и символные, которые широко используются сегодня при построении и изучении логотипов. В дальнейшем его учеником Ч. Моррисом введено деление науки на три раздела: семантику, синтактику, прагматику, которое используется в семантическом анализе. Представители Тартуско-Московской научной школы (Б. М. Гаспаров, М. Л. Гаспаров, В. В. Иванов, Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский, Ю. С. Степанов, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский и др.) создают целостную семиотику культуры. Ю. М. Лотман отмечает, что в рамках семиотического подхода культура с точки зрения ее формы, предстает как сложно организованная система знаков, являющаяся посредником между человеком и окружающим миром [8].

Поскольку семиотика не имеет своего предмета исследования, она может использоваться в качестве универсального подхода в самых разных областях знания. Дизайн с точки зрения семиотики является своеобразным метаязыком по отношению к реальным вещам и одновременно языком-объектом для репрезентации представлений человека о мире. Предметом изучения в статье выступают знаковые системы, используемые клубными учреждениями для собственного позиционирования. Семиотическое исследование рассматривает данные феномены культуры как факты коммуникации, отдельные сообщения которой организуются и становятся понятными в соответствии с определенным кодом. Таким образом, семиотический подход опирается на положение о том, что культура говорит символами и знаками, тем самым через изучение знаковых систем можно обнаружить их глубинные смыслы [9].

Семиотический анализ позволяет интерпретировать существующие образы и предоставляет информацию о заложенных в графическом сообщении взглядах людей на собственную деятельность. Проведение анализа построено на принципах семиотики Ч. Морриса и позволяет рассмотреть знак с трех позиций: синтактики, семантики, прагматики [10, с. 99]. Для анализа отобраны существующие логотипы домов культуры России, которые разделены на категории по используемому образу:



Пример 1. Логотип Исетского районного дома культуры



Пример 2. Логотип дома культуры г. Заречный



Пример 3. Логотип ГДК Канаш

Рисунок 2. Исследуемые логотипы домов культуры, 2019.

Таблица 1. Семантический анализ исходного состояния графики домов культуры малых городов

	Пример 1. Использование формы здания	Пример 2. Образ человека	Пример 3. Использование нескольких культурных образов
Семантика			
Тип знака	Иконический и символичный	Иконический и символичный	Иконический и символичный
Значение	Иконический знак передает основную типичную форму здания. Добавляется знак–символ, стоящий в основании. Книги выступают символом знаний, фундаментом культуры и воспитания.	Представлен образ человека в русской национальной одежде за культурной деятельностью: танец, пение, игра на инструменте. Логотип наполнен множеством знаков, среди которых выделяются <i>иконические</i> : скрипичный ключ, арфа, клавиши пианино, кисть и карандаш, книга; <i>символические</i> – красный конь, который отсылает к архаическому культурному прошлому и выступает как символ огня.	В знаке сочетаются несколько образов: кинолента, театральные маски, музыкальные инструменты, силуэты танцующих людей, которые в совокупности представляют направления деятельности дома культуры. Аккордеон выступает образом русской народной музыкальной культуры, в то время как саксофон выражает, как правило, направление джаз. К народной культуре отсылает и орнамент на форме музыкального инструмента, но его цветовое выражение в синем (а не привычном красном) нарушает сакральные смыслы.
Шрифт	Используется антиква Times New Roman. Переходную антикву выбирают государственные учреждения по причине повсеместного распространения.	Для логотипа использованы 2 класса шрифтов: моноширинный компьютерный шрифт Courier New и декоративный под русскую культуру акцидентный. Крупный кегль акцидентного шрифта и его стилистическая образность соответствуют изображаемому образу и не вызывает диссонанса.	В логотипе использован гротеск, который не вступает в конфликт с изображаемым, но является стандартным.

Синтактика			
Цвет	Синий цвет – наиболее используемый в логотипе. Синий цвет выражает единение, тесную связь с окружающим и безопасность, связан с традициями и вечностью [5, с. 38].	Теплое и энергичное сочетание оранжевого-желтого (золотого) и красного создает динамику, пылкость, броскость. В оранжевом цвете сочетаются характеристики желтого и красного, которое приводит к преобладанию в логотипе роли красного пылкого цвета [5, с. 63].	Использован контраст основных цветов – синий, красный, желтый. Комбинация достаточно сильна по воздействию, является яркой и эмоциональной при условии одинаковой насыщенности, поскольку происходит смешение теплых и холодных цветов.
Композиция	Основное расположение объектов центрировано. Название не является отличительным для разных домов культуры, поскольку образ остается одинаковым. Повторение РДК и районного дома культуры на ленте излишне, для названия не остается достаточно места. Наименование дома культуры дается полностью мелким кеглем, что затрудняет его прочтение.	Основной центр композиции находится в верхней части логотипа, который сосредотачивает в себе несколько образов. Пропорциональность предметов не соблюдена: кисть и карандаш оказываются больше, чем книга, которая, в свою очередь, равна размерам коня. Образ коня выступает наиболее броской, активной и заметной формой, выделяя ее среди других. Следует отметить противоположное направление движения образов.	Главным центром выступают фигуры человека, однако, несмотря на изображение танца, форма остается статичной. По замыслу, связующим элементом выступает изгиб киноплёнки. Пространственное и пропорциональное решение не сбалансировано, размеры предметов нарушены.
Форма	Круг связан с определенностью места, выступает представлением об единстве, связан с покоем, уютом [3, с. 273].	Логотип не образует единой простой формы и состоит из совокупности нескольких элементов, что затрудняет его прочтение.	Знак не имеет определенной выраженной формы, все использованные образы расположены в одном месте и образуют пятно.
Прагматика			
	Использование формы здания и книги в логотипе приводит к ложной семантике, связывает образ с библиотечной, образовательным учреждением. В данном случае образ синего здания, заключенный в круг, создает статичную композицию, энергия которого не выходит за пределы, и коммуникация не происходит.	В логотипе появляется «лицо», тем самым взаимодействие с пользователем становится человеческим. Сочетание цветов позволяют ввести эмоцию, что является неотъемлемым свойством коммуникации. Однако после привлечения внимания к одному объекту взгляд теряется.	В логотип вводятся активные сочетания цветов, при этом форма остается статичной. Целенаправленное использование цветового решения необходимо для передачи правильного сообщения и коммуникации с пользователем [4].
Выводы			
	В виду типичности постройки домов культуры, данный вариант может оказаться слишком похожим на другой образ дома	Идет активное взаимодействие цвета и формы, однако направление его воздействия неоднородно. Перечисление направлений деятельности	В результате при проектировании знака необходимо учитывать использование изображаемых предметов в деятельности дома культуры. Использование

культуры. Стоит отметить пропорциональный дисбаланс, акцент на второстепенных вещах. В логотипе смешиваются несколько типов знака, что несет дополнительную нагрузку.	дома культуры создает совокупность, но не цельную форму. В знаке преобладает уклон в русскую народную культуру, в то время как деятельность клубных учреждений не ограничивается только народными активностями.	цветового и композиционного решения не согласовано между собой. Изображение динамичных и статичных элементов хаотично.
---	---	--

Проведение анализа позволило рассмотреть каждый знак с трех позиций семиотики и изучить их содержание. Выделение основных характеристик каждого знака позволяет обобщить данные и сделать следующие выводы:

1. наблюдается активная самодеятельность в создании фирменного знака, что является осознанием необходимости идентификации культурного учреждения. Дома культуры используют яркие культурные образы и связывают свою деятельность с различными мероприятиями;

2. используются стандартные решения (здание, человек, виды деятельности), которые основаны на перечислении оказываемых культурных услуг. Направления деятельности связаны с народной культурой, видами искусства и непосредственно с домом культуры;

3. присутствует композиционная разрозненность элементов, акцентирование внимания на второстепенных вещах, что усложняет знак и мешает его прочтению;

4. необходима работа со семантическим значением знака при построении логотипа для передачи правильных смыслов. Совмещение иконического и символического типа знака усложняет восприятие логотипа;

5. требуется грамотная работа с формой и цветом, уменьшение композиционного разнообразия элементов.

Список литературы:

1. О некоторых мерах по стимулированию деятельности муниципальных учреждений культуры [Электронный ресурс]: решение Коллегии Минкультуры РФ [от 29.05.2002 №10] – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/901838924> (дата обращения 22.02.2019).
2. Бахтина И. Л. Методология и методы научного познания [Текст] : учебное пособие / И. Л. Бахтина, А. А. Лобут, Л. Н. Мартюшов: Урал. гос. пед. ун–т. – Екатеринбург, 2016. – 119 с.
3. Быстрова Т. Ю. Вещь, форма, стиль: Введение в философию дизайна. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. – 374 с.: ил.
4. Гавра Д. П. Основы теории коммуникации: Учебное пособие. Стандарт третьего поколения. – СПб.: Питер. 2011. – 288 с.
5. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест. Практическое пособие / В. В. Драгунский. – Мн.: Харвест, 1999. – 448 с.
6. Культурный центр ЗИЛ. Московские культурные центры [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.zilcc.ru/articles/1430.html> (дата обращения 22.02.2019).
7. Куприна Ю. П. Дизайн логотипа и его особенности / Ю. П. Куприна // Социально-экономические явления и процессы. – 2014. – №3. – С. 243 – 248.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. III. Статьи по истории русской культуры. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки / Лотман Ю. М. – Таллин: Александра, 1993. – 308 с.

9. Осипова Н. О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания // Н. О. Осипова // Культурологический журнал. – 2011. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturno-semioticheskiy-podhod-kak-aspekt-metodologii-gumanitarnogo-znaniya> (дата обращения: 22.02.2019).
10. Сокольникова Н. М. Семиотический подход к анализу национальной специфики дизайна упаковки в процессе подготовки дизайнеров в вузе / Н. М. Сокольникова, Е. В. Сокольникова // Вестник ОГУ. – 2011. – №9 (128). – С.98-102.
11. Студия Артемия Лебедева. Фирменный стиль Московских культурных центров [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.artlebedev.ru/moscow/cc/> (дата обращения 22.02.2019).

УДК 378.1

ЕРОХИНА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА,
Старший преподаватель, член Союза дизайнеров РФ,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: elenmoda@gmail.com

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК БЕЗГРАНИЧНЫЙ ИСТОЧНИК ИДЕЙ ДЛЯ ВВЕДЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПРАКТИКУ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНЕРА

В поисках наиболее выразительных решений, современные дизайнеры всё чаще обращаются к исследованию национальных традиций. Имея вековые народные традиции, декоративно-прикладное искусство является не только могучим средством эстетического развития искусства и художественного образования в целом. Оно является неисчерпаемым источником идей для введения в профессиональную практику современного дизайнера.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство; дизайнер; традиции; творческое наследие; профессиональная практика.

Во все времена существования человеческого общества основной областью художественного творчества являлось декоративно-прикладное искусство. Изначально оно существовало как народное творчество, и не выходило за рамки ремесла, но со временем оформилось в самостоятельную форму искусства. Этот процесс был тесно связан с классовым расслоением общества, ведь предметы искусства создавались исключительно для знати, что бы подчеркнуть их статус и высокое положение в обществе. И в наше время подлинные предметы декоративно прикладного искусства доступны лишь элите, а остальным приходится довольствоваться товарами массового производства. Культура современной России в 1990-2000-е годы сформировала и поставила в один ряд с общепризнанными сложившимися областями декоративного искусства XX столетия, такие виды искусства как художественная керамика, стекло, гобелен, роспись ткани, набойка, художественная эмаль, ювелирное искусство, лаковая миниатюрная живопись и художественная роспись по металлу и дереву. Делая ана-

лиз, мы понимаем, что направления творчества, лежащие ранее на периферии «высокого» декоративного искусства встают в один ряд с традиционными ремеслами и рукоделием, и ко всему прочему, имеют многолетний опыт в непрофессиональном самодеятельном искусстве и художественном ремесле, как в нашей стране, так и за рубежом. Широкую популярность приобрели пэчворк, или лоскутное шитье, художественное шитье (в том числе – золотное и лицевое), бисероплетение, петельная (ковровая) вышивка, нетканый гобелен, исполненный в прошивной и иглопробивальной техниках, иконопись, роспись пасхальных яиц, изготовление художественной куклы и матрёшек. Одновременно с таким быстрым развитием и ведущие направления декоративно-прикладного искусства подвергли серьёзной эволюции, а творческий круг их расширился как за счёт участия в художественных процессах числа непрофессиональных исполнителей, так и по причине развития профессионалов преобразующих выставочные, музейные, эксклюзивные образцы на салонные дизайнерские изделия.

Дизайн, несмотря на его коммерческую сущность, рождается, как резонанс между открытиями и наблюдениями человека за природой и его тонким чувством восприятия и реагирования. Ощущение глубокой одушевленности ведущего мира, уходящее корнями в древность в природу, сохраняется без изменений в культуре индустриального общества. Вот почему необходимо, чтобы в дизайне продукции выражались человеческие чувства, так свойственные декоративно-прикладному искусству. Дизайн, сохраняющий за собой миссию очеловечивания, гуманизации жизни через придание среде опережающих функциональных, эстетических и экологических качеств, приобретает еще одну важную роль, он становится создателем новых ценностных ориентиров. Культурная многовековая традиция различала потребности тела, души и духа, и это различие не потеряло своего значения до наших времён. Поэтому вполне естественно, что исследование национальных традиций декоративно-прикладного искусства в состоянии дать такой поток научной информации, что в итоге не может не сказаться положительно на развитии современного дизайнера.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство находится в тесной взаимосвязи с современным искусством и развивающееся в процессе активной деятельности. Формирование профессиональных умений дизайнеров осуществляется через творческий процесс, представляющий собой совокупность этапов работы по воплощению идейно-образного замысла в произведение искусства дизайна. Этот процесс применительно к художественному творчеству дизайнеров определяется как создание объективно и субъективно нового образа дизайн-объекта на основе осмысления исторических. В современном мире декоративно-прикладное искусство определяется как сфера проявления устойчивых традиций, образов и ценностей, сформировавшихся в глубокой древности и ставших основой традиций, возникших в последующие эпохи, которые образовали единую систему, прочно закрепились в культурно-историческом опыте традиций национального искусства. Имея вековые народные и национальные традиции, декоративно-прикладное искусство является не только могучим средством эстетического развития искусства и художественного образования в

целом. Оно является неисчерпаемым источником идей для внедрения в профессиональную проектную практику современного дизайнера.

Одна из особенностей декоративного искусства – создание обобщенного образа с приданием ему более широкого смысла. Это расширение может выйти за пределы того круга явлений, непосредственным отражением которого становится образ. Тогда образ превращается в эмблему. Традиции искусства эмблематики в настоящее время получили свое развитие в промышленной графике. Дизайнеры для многих предприятий разрабатывают фирменный (или товарный) знак. По отдельной, довольно простой, но характерной детали можно получить представление о профиле отрасли целой организации, предприятия. Например, часть ствола дерева с тремя распушенными листочками и дятел – эмблема деревообрабатывающего предприятия. Художники-дизайнеры упорно ищут лаконичного графического языка, разнообразия, специфической условности, остроты и выразительности цвета, содержательных решений. И в их поиске они часто обращаются к декоративно-прикладному искусству.

Из художественных средств, пожалуй, наиболее эстетически сильно воздействие оказываю произведения декоративно-прикладного искусства. Их роль наиболее значительна в выражении идейной направленности композиции, а потому и особенно сложна. Металл и живопись в организации пространства, работающие одновременно. Издревле популярна у всех народов керамика. И сейчас она не теряет привлекательности. В композиции интерьерных решений используются небольшие вставки в виде декоративных тарелок, панно, объемных скульптур и рельефов, а также вазы, чаши, цветочницы, кашпо, утварь. Особенность керамики состоит в том, что она обладает рядом непревзойденных качеств, высокой декоративностью, гигиеничностью, сохраняет в течение веков первоначальную свежесть, может использоваться для термической обработки продуктов. В виде украшений и как составная часть других изделий в декоративных целях применяется и дерево. Массовое распространение получили перегородки, стенки, панно, мебель, плафоны. Возможности его обработки различны: обжиг, резьба, полировка, тонирование, лакирование, покраска разнообразными лакокрасочными составами. Панно выполняется из различных пород, отличающихся по тону, фактуре. Ткань в интерьере также создает уют. Ее вводят в виде гобеленов, занавесей, штор, ковровых дорожек, обивки мебели. Для их воплощения применяется хлопок, шерсть, синтетические волокна. Создаются прочные ткани тонкой структуры из волокон хлопка или льняные.

В настоящее время происходит переосмысление всего исторического и художественного опыта, накопленного человечеством в различных областях деятельности, в том числе и в искусстве создания костюма. Дизайнеры одежды в своих ассоциациях постоянно обращаются к историческому наследию и часто черпают идеи в изделиях декоративно-прикладного искусства. Народный костюм как образец гармоничного сочетания эстетики и утилитарности является одним из источников идей для современного дизайнера. Большой интерес к русскому искусству и русскому костюму проявляется в моде на протяжении нескольких последних лет: линии кроя, особенности объединения предметов ко-

стюма в ансамбль, приёмы декора текстиля и народного костюма остаются неиссякаемым источником творческих поисков и для современных дизайнеров текстиля и костюма.

История народных промыслов – это история простых изделий, ставших шедеврами мастерства. Секреты его передаются из поколения в поколение. Народное творчество всегда привлекало внимание дизайнеров. Каждый брал от этого свое: форму, цвет, настроение и прочее. Самобытность декоративно-прикладного искусства не может не вдохновлять. Да и с практической точки зрения изделия, созданные по мотивам уникальных произведений народного искусства, будут иметь успех и как нельзя лучше демонстрировать национальный колорит. Выработанные за многие века традиции, формы, узоры, дополняющие современный крой и дизайн, непременно освежают и заинтриговывают. Несколько сезонов назад внезапно обнаружилось, что нет ничего актуальнее пресловутого свитера с северными узорами, а начиная с прошлой зимы, на подиуме все чаще мелькают вязаные коврики и лоскутные полотнища. Кристофер Кейн на показе сезона осень / зима 2010-2011 одел модели в кожаные платья, обильно украшенные яркими цветочными вышивками. Сочные букеты одновременно напоминают и традиционную венгерскую технику вышивания «калоча», и контуры баварского рисунка по дереву, и живописные розочки, которыми принято расписывать бока английских лодок. Вслед за Кейном флористикой увлеклись Пол Смит, Рикардо Тиши и Раф Симонс. На показах сезона осень / зима 2011-2012 дизайнеры ввели сразу несколько «цветочных» выходов: платья Paul Smith расцвели пышными кустами роз, у Jil Sander сложные конструктивистские наряды плотно запринтованы астрами, ромашками и другой садовой порослью, а пуловеры Givenchy украшены крупными аппликациями в виде венков, что явно напоминает зрителю о жостовской росписи и узорах павлопосадских платков. Главным источником вдохновения для греческого дизайнера Мэри Катранзу служат турецкая керамика и майолика. Зимняя коллекция Mary Katrantzou выглядит как сервиз из множества предметов: расписные, щедро запринтованные платья буквально превращают их обладательницу в ожившую вазу. Похожий прием использовал и Николя Гескьер при создании коллекции pre-fall : в причудливых переплетениях узоров платьев Balenciaga явно считываются мотивы и итальянской майолики, и мейсенского фарфора, а модели в них выглядят как декоративные предметы интерьера. Подозревать Марко Занини, дизайнера Rochas, в увлечении керамикой особых оснований нет, но, тем не менее, некоторые платья Rochas из текущей коллекции тоже отдаленно напоминают фарфоровые изделия родом из Саксонии. Сестры Маллави же, судя по моделям из летней коллекции Rodarte, черпают идеи из дефлтской школы росписи фарфора. Образы русской национальной культуры являются постоянным источником вдохновения для дизайнера Валентина Юдашкина с тех пор, как - в 1991 году в Париже была показана его коллекция Haute Couture, созданная по мотивам Фаберже. Поиски новой элегантности на стыке традиционного русского образа и современной функциональности, легли в основу его весенне-летней коллекции pret-a-porter в 2011 году. Визуальный образ коллекции основан на контрастной цветовой гамме русских промыслов, в частности речь идет о дымковской игрушке. Силуэты ил-

люстрируют развитие упрощенных фольклорных форм в сложные, подчеркнуто женственные образы, близкие к haute couture. Баски, квадратные проймы, турнюры, косые застежки, а также платья-рубашки и сарафаны делают коллекцию узнаваемо русской. Знаменитый на весь мир кутюрье Вячеслав Зайцев, который так же постоянно использует в своем творчестве национальные мотивы, при создании коллекций «Ожидание перемен» 2008 и «Истоки» вдохновлялся павлопосадскими платками. Молодой российский модельер Денис Симачев практически ввел в моду китчевую хохлому после выхода коллекции «ЁПРСТ». Сейчас хохлома прочно ассоциируется с именем именно этого дизайнера. Сам модельер так смотрит на данное явление: «...в последнее время я пришел к мысли, что хохлома стала настоящим социальным трендом. Она вышла за рамки лубка. И хотя есть четкая ассоциация с моим брендом, я не хочу здесь перетягивать одеяло на себя. Хохлома связана не столько с Denis Simachëv, сколько с новой формацией «русскости». Это новый лубок. Я понял, что сейчас хохлома может появиться везде. Люди сами выбирают хохлому в качестве важного узора и повсюду ее внедряют. Эта тема стала шире промышленного дизайна».

Обращение дизайнеров к народному творчеству выглядит вполне закономерной тенденцией: использование ручного труда или его имитация сообщают одежде дополнительный лоск. Другие российские дизайнеры (Алёна Ахмадулина, Дарья Разумихина и др.) более тонко используют традицию, стараясь создать новаторские решения в костюме этнического стиля, соответствующем тенденциям европейской и мировой моды. Сам фольклорный стиль может рассматриваться как в чистом виде, так и в сочетании с другими стилями: милитари, классика, романтика и т.п. Дарья Разумихина, например, создаёт свои коллекции из традиционных материалов исключительно Российского производства: вологодских кружев, тесьма с русским фольклорным орнаментом, настроенных на ткань и образующих драгоценную парчу; льна, войлока и набивных крепдешинов; использует элементы ручной отделки: вышивку, аппликации и фриволит. Также дизайнер создаёт оригинальные предметы одежды и аксессуары. В её моделях нет прямого цитирования русского народного костюма и она чутко использует те его элементы, которые помогают ей выразить себя как современного дизайнера без повторов и сувенирности. Спектр используемых материалов достаточно широк – от шёлка до фактурного трикотажа, при этом чётко виден авторский стиль, который не спутаешь с другим.

Дизайнеру при разработке и создании моделей одежды, обуви и аксессуаров необходимо постоянно изучать современные стилевые тенденции и чувствовать «пульс времени» для дальнейшего совершенствования исторического и искусствоведческого знания в узкоспециализированном аспекте декоративно-прикладного искусства, чтобы не создавать выхолощенное повторение артефакта, соответствующего определённому периоду русской истории, но нежизнеспособного. Если обратиться к истории народного русского костюма, то у русского крестьянина наряду с праздничной одеждой, обувью и аксессуарами обязательно был костюм для различной работы, для повседневного использования. Характер, количество и качество декора определялись функцией одежды.

И не обязательно эта одежда была примитивной по орнаменту, текстилю и декоративным элементам. Каждый костюм был приспособлен к определённой ситуации и не создавал противоречий в его использовании, как это иногда происходит в современном дизайне, в котором не всегда учитывается конкретная ситуация использования вещи.

Таким образом, ориентируясь на современные модные тенденции в искусстве и дизайн-проектировании, дизайнеры имеют арсенал приёмов и подходов в художественном проектировании костюма на основе использования традиционных комплексов или их отдельных предметов и аксессуаров: рубах, сарафанов, юбок, кокошников, причёсок (косы в различных оформлениях), бус, изображений животных и птиц, сапожек, натуральных льняных, шерстяных или подобных им материалов и т.д. Названные предметы костюма уже давно ассоциируются на Западе с русской темой, а в настоящее время и активно используются дизайнерами всего мира. Изучить образцы и познакомиться с изделиями декоративно-прикладного искусства разных регионов России дизайнеры могут в музеях г. Санкт-Петербурга: Российском Этнографическом музее, Эрмитаже, Государственном Русском музее, Петергофе, Павловске. В КГУ, на кафедре «Дизайна» большое внимание уделяется изучению истории искусств, декоративно-прикладного искусства, русского костюма в рамках изучения дисциплины «История искусств», «Истории костюма», где подробным образом делаются копии и зарисовки элементов народного костюма и элементов декоративно-прикладного искусства, что в дальнейшем помогает современному дизайнеру в его дальнейшей работе. Регулярное изучение творческих истоков народного творчества развивает творческое мышление, освежает впечатления и фантазию, что неминуемо приводит к неординарным решениям в основной проектной деятельности дизайнера. Следовательно, мы можем сделать вывод, что декоративно-прикладное искусство является безграничным источником идей для введения в профессиональную практику современного дизайнера.

Список литературы:

1. Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство. – М., 1970.
2. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. В 2-х т. – М., 2001.
3. Бадяева Т.А. Искусство и ремесло // Закономерности развития искусства народных художественных промыслов. Сборник научных трудов НИИХП // Отв. ред. Н.В. Черкасова. – М., 1991.
4. Жердев Е.В. Художественное осмысление объектов дизайна. – М., Аутопан, 1993.
5. Савельева И.Н. Народный костюм, форма, функция // Декоративное искусство СССР. 1967.
6. Томбу Д. В. Дизайн как феномен культуры. Проблемы становления дизайн-образования в России:06. – Москва, 2002.
7. Горяева Н. А., Островская О. В. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека. – М.: Просвещение, 2000.

КИРИКОВА ЕВГЕНИЯ АНДРЕЕВНА,
ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»,
Художественно-графический факультет
302026 г. Орловская обл., Орел, ул. Комсомольская, 95
E-mail: jenikir@mail.ru

ДЕКОРАТИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИРИЛЛИЦЫ ДЛЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

В статье разобрана проблема кириллического алфавита в дизайне наших дней на примере ярких представителей дизайна одежды 21-го века, обращается внимание на историю происхождения русского алфавита и приводится сравнение с латинским алфавитом.

Ключевые слова: кириллица, латиница, дизайн одежды, русский алфавит, декор.

Кириллица и латиница имеют одни корни, которые растут из Древней Греции, но самостоятельными шрифтами они стали в разное время. Так, латиница обособилась от древнегреческого алфавита еще в 7 веке до н.э., а кириллица уже в 9 веке н.э. Кириллица была создана с целью познакомить славянские племена с православием. Отличие этих двух алфавитов в том, что кириллица не является стихийным заимствованием, а написана, как многие знают, монахами – Кириллом и Мефодием. Обратим внимание на внутренние различие шрифтов. В русском алфавите есть отдельные буквы, обозначающих шипящие звуки – [ш], [ж], [щ]. Латиница же для обозначения шипящих звуков использует два знака [ж] – [rz], [ш] – [sz] или символы с надстрочными знаками. Помимо разницы в звуках, алфавиты имеют еще одно различие – это их локации. Латинская письменность, еще во времена географических открытий, из Западной Европы перешла на многие земли, например, Америка, Австралия, Африка и большинство стран Азии. Алфавит кириллицы с самого начала считался алфавитом славян, в Европу перешел в православные государства, а во многонациональной России продолжает использоваться у большинства народов.

Перенесёмся в наше время. Относительно недавно шрифт, как самостоятельное явление стал интересен дизайнерам. Ещё в 30-е годы прошлого столетия, Эльза Скиапарелли была первой, кто внёс шрифт в дизайн одежды. Модельер взяла вырезки из газет, где упоминалось её имя и напечатала их на ткани, так и появился первый принт, где шрифт занял главную роль. Однако расцвет популярности такого принта пришелся на эпоху поп-арта, 50-60-е годы прошлого века. Именно тогда начинают использовать латиницу не по её прямому назначению. К примеру, её печатают на одежде и даже на аксессуарах. Именно в то время, благодаря дизайнерам, на шрифт начинают смотреть по-другому, он теряет своё первоначальное значение и становится декоративным элементом. Из печатной продукции алфавит переходит на неожиданные, для людей, места, причем, это не только одежда и аксессуары, это еще и стены, мебель и прочие дизайнерские вещи. В этот период расцвета поп-культуры используется именно латиница, так как прежде всего поп-арт развивается на западе. Однако сейчас

наблюдается нарастающая популярность кириллицы. Больше всего это явление интересно на западе. Там применение русского алфавита воспринимается как нечто новое и экзотичное.

Если обратить внимание на недавние коллекции модных дизайнеров на подиуме и обложки политических изданий, то можно проследить нарастающую популярность фраз, слов и высказываний на русском языке. К примеру, в прошлом году известный американский баскетболист Кевин Дюрент для пресс-конференции выбрал футболку от Херона Престона с надписью «Стиль». Кстати, в толстовке с такой же надписью фотографами была замечена и дочь Канье Уэста и Ким Кардашьян. А в марте 2017г. знаменитый американский журнал «The New Yorker» печатает обложку на кириллице «The Нью-Йоркер». Тем временем и VOGUE не обошел стороной это явление и заявляет, что одежда с надписями на русском языке становятся трендом в модной индустрии. Почему русский фразы все чаще можно увидеть за рубежом, разберем подробнее.

Прошли те времена, когда «LOVE» было самым популярным принтом на футболках, толстовках и даже джинсах. Молодежь не придавала значения смыслу и переводу этого слова, все носили такую одежду, потому что это было модным. Иностранное слово, да еще и во всю грудь на футболке - тогда это было очень стильно. Но времена меняются, и сейчас западные модники выкладывают сотни долларов, чтобы приобрести футболку от Гоши Рубчинского с какой-нибудь не замысловатой надписью на русском языке, или же толстовку, на которой будет красными буквами написано «ЗЕМФИРА» от Vetements. Кстати, одним из первооткрывателей кириллицы на западе стал молодой дизайнер уличной моды – Гоша Рубчинский. Именно благодаря ему, одежда западных звезд стала «говорить» на русском языке. Около двух лет назад коллекции с заправленными в носки тренировочными штанами и толстовки с надписью «спорт» привели в восторг иностранных модников. Обычно подобные явления в мире моде забываются через пару сезонов, но кириллица только лишь набирает обороты и становится всё более популярной. Среди дизайнеров и брендов, которые поддались модному течению оказались такие как Гоша Рубчинский с его многочисленными футболками, толстовками и т.д., Юлия Ефимчук и её оранжевый комбинезон «Весна», Лилия Пустовит с платьем «Где мама», бренд Андрея Артёмова «Walk of Shame» и свитеры «Волк оф шейм», латвийский бренд QooQoo с майками «Красава» и легендами «Творю чудеса», марка Vetements со знаменитыми толстовками «ЗЕМФИРА», и даже Adidas создал футболку с надписью «Футбол».

Одни из самых интересных и запоминающихся, это футболки коллекции весна-лето 2017, от японского модельера Юния Ватанабе, с надписями на русском языке «Николай 58» и «Летний лагерь аэроклуб москита». И не менее запоминающиеся толстовки Херона Престона со словами «Стиль» на воротнике и манжетах. Так как же так вышло, что запад заинтересовал русский алфавит? Можно предположить, что кризис идей непосредственно повлиял на этот процесс. Ведь дизайнеры черпают вдохновение абсолютно из всего и в этот раз дело дошло до другой культуры, русской культуры, русских символов. Сейчас

символ другой страны, в нашем случае русский алфавит, используется, скорее, как признак открытости и стремления к новому, к новой культуре и дружескому контакту. Но, по сути, слово на кириллице теряет своё первоначальное значение и становится просто декоративным символом – логотипом. Из этого можно сделать вывод, что есть прямая связь между надписями на иностранных языках и логоманией. Доказательство тому Херон Престон с одной из его знаменитых работ – толстовками дизайнера с надписью «СТИЛЬ», сначала Престон трансформировал незнакомое для запада слово в логотип, лишив его первоначального смысла из русского языка, а затем, поместив на необычные для логотипа места, на воротник и манжеты, придал ему ненавязчивый характер.

Кириллица, лишенная первоначального смысла, является символом, открытым для толкования. Например, у журнала *The New Yorker*, это символизирует непростые отношения с Россией, у ценителей творчества Рубчинского – молодость и независимость, у кого-то – причастность к модному тренду, а кто-то просто заинтересован Россией. На вопрос «почему именно кириллица на одежде» многие западные модники отвечают так: «Россия – достаточно интересная и особенная, так же, как и её алфавит. Это здорово, когда есть необычный шрифт и только я знаю, что написано на моей футболке». Кажется, русский шрифт легко вошел в культуру и моду запада и не собирается оттуда выходить.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство общества потребления // Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция; Республика, 2006. – С. 150-158.
2. Королькова А. Живая типографика. – 2012. – 224 с., ил.
3. Лаврентьев. А.Н. История дизайна. – М. : Гардарики, 2007. – 303 с. : ил.

УДК 37

ЛОМАКО ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА,
АРБ им. А.Я. Вагановой;
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
E-mail: daria_al_88@mail.ru

АГРИППИНА ВАГАНОВА. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ ЛЕГЕНДЫ

В статье представлен жизненный путь выдающегося педагога балета – А.Я. Вагановой, прослеживается педагогическая деятельность А.Я. Вагановой, обращается пристальное внимание на авторскую методику преподавания балета, отражённую в труде «Основы классического танца».

Ключевые слова: педагогика балета, авторская методика, личность педагога, преемственность поколений, школа балета.

26 июня 1879 года в Санкт-Петербурге появилась на свет известная русская балерина, выдающийся балетмейстер и педагог – Агриппина Яковлевна Ваганова. Её отец, Яков Тимофеевич Ваганов, работал капельдинером в Мариинском театре. Благодаря этому у его дочери была возможность посещать спектакли чаще, чем у других детей. Кроме того, разговоры о театре были постоянными в их семье. Финансовое положение было не очень простое, жили более чем скромно, однако должность её отца позволила девочке поступить в Петербургское театральное училище, что в целом определило дальнейшее развитие её судьбы.

В десятилетнем возрасте юная Ваганова впервые переступила порог школы на улице Росси. Педагогов за время учёбы сменилось много: Александр Облаков, Лев Иванов, Христиан Иогансон, Павел Гердт, но особенно повезло с педагогом средних классов Екатериной Оттовной Вазем. Она была строга, требовательна и всегда умела объяснить, как сделать так, чтобы получилось. Она не принимала простого подражания движениям педагога. Главной задачей было понять и разложить движения на составные части, что облегчало их исполнение. К сожалению, на следующий год Ваганова оказалась в классе другого педагога. Но благодаря своему феноменальному желанию трудиться, работать вдумчиво и упорно, она сумела добиться отличных результатов, получив на выпускном экзамене одиннадцать баллов из двенадцати возможных.

Год спустя в 1897 году Ваганова была зачислена в труппу Мариинского театра, как артистка кордебалета. Роли посыпались как из рога изобилия. Её занимали везде, и в классический и в характерный кордебалет. Однако Вагановой, имеющей прекрасную выучку, и обладающей сильной техникой, хотелось гораздо большего, нежели танцевать в массовых сценах. Но всё было не так просто, как может показаться на первый взгляд. Вагановой мешала внешность, которая была далека от эталона балерины. Как писала о ней В. Красовская, «лицо, да и вся голова казались крупными по отношению к росту, вообще-то не высокому, хотя Ваганову нельзя было назвать ни миниатюрной, ни хрупкой. Наоборот, мускулистые ноги, широковатые плечи, чуть грубоватые линии рук, говоря о выносливости и силе, изящество отрицали и плохо повиновались пластической кантилене»[5, с. 357]. Ваганова знала о своих недостатках, и, обладая феноменальной силой воли, старалась с помощью напряжённых, усердных занятий достичь того, что не было дано ей от природы. Её старания не прошли даром, и в начале четвёртого сезона, Ваганова получила первую сольную партию, роль Гебы в балете «Пробуждение Флоры». Дальше последовали немногочисленные сольные партии в других балетах, но не в том количестве и не с тем размахом, с которым хотелось реализовывать себя. Иногда, впрочем, ей мешали в продвижении независимый характер и острый язык.

Только через четырнадцать сезонов службы в театре, она вышла на сцену как ведущая солистка. К этому времени, Ваганова уже имела титул «царицы вариаций», придуманный для неё критиком Волынским. И вправду, крепкое тело и сильные ноги танцовщицы могли творить чудеса. Тройные вращения, сложнейшие комбинации на пуантах, высокие волевые прыжки сделали её незаменимой исполнительницей сольных танцев.

Итак, 29 ноября 1911 года состоялся дебют в балете «Ручей», а через два года настала очередь долгожданной премьеры в «Лебедином озере», где Ваганова блестяще исполнила партию Одетты-Одиллии. Далее последовала роль Царь-девицы в «Коньке-Горбунке», а за ней заглавная партия Жизели в одноимённом балете. Тем не менее, в почетный разряд балерин Ваганову перевели лишь за месяц до увольнения на пенсию. Это произошло в день её рождения 14 июня 1915 года. С этого момента начался новый этап в жизни Вагановой. Сначала она периодически выступала в концертах, начала преподавать в небольших студиях, а в 1920 году её позвали сразу и в хореографическое училище, и в театр. Далеко нелёгким делом оказалось вести класс усовершенствования актрис. В. Красовская писала: «Только самая молодая из балерин-Ольга Спесивцева, охотно и серьёзно проделывала весь урок, а после просила отрепетировать какую-нибудь из своих ролей...Недаром потом Ваганова вспоминала Спесивцеву как «первенца» своей учебной практики»[5, с. 417]. Также, началась работа в училище. Ваганову зачислили в штат и дали первый класс девочек. С этого момента она была поглощена работой. После, ей доверили третий класс, ну а спустя ещё какое-то время, Ваганова стала вести исключительно старшие классы. Далее последовали блестящие выпуски. Например, об ученице Семёновой критики писали как о сложившейся балерине, признавая, что в школе крепко хранят традиции хореографического искусства. Это был безусловный комплимент педагогу-Агриппине Яковлевне Вагановой, которая постепенно завоёвывала звание крупнейшего педагога страны.

Через десять лет после её прихода в школу, после семи прекрасных выпусков, Ваганову назначили на должность художественного руководителя балетной труппы Государственного академического театра оперы и балета.

За шесть лет работы на этом посту, Ваганова смогла сделать многое. Первой балетмейстерской работой стала постановка «Лебединого озера». Главной задачей для Агриппины Яковлевны было не изменение всей хореографии полностью, а избавление от того, что неизбежно устарело, т.е. от непонятных зрителю пантомимных сцен. Следующей работой была постановка балета «Эсмеральда». Также, она вернула на афиши театра такие шедевры классического наследия как «Баядерка» и «Жизель».

Ваганова поддерживала молодых хореографов в их начинаниях и давала путёвку в жизнь молодым исполнителям. В этот период состоялись гастроли театра в Москве. Столичная публика с восторгом открыла для себя молодых балерин. Гастроли прошли с большим успехом. Тем не менее, Вагановой приходилось нелегко на этом почётном посту. Происходили постоянные столкновения её взглядов на мир балета с взглядами молодых балетмейстеров и начальников, представляющих Комитет по делам искусства. И в 1937 году произошла почётная отставка. А. Я. Ваганову освободили от должности художественного руководителя балета.

Оставалась любимая работа в Ленинградском хореографическом училище. Ваганова продолжала совершенствовать своё педагогическое мастерство, продолжала выпускать блестящих балерин. За долгую и насыщенную педагогическую деятельность, А.Я. Ваганова выпустила не один десяток выдающихся

балерин. Среди них: Марина Семёнова, Ольга Иордан, Вера Каминская, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Елена Чикваидзе, Антонина Васильева, Лили Гварамадзе, Фея Балабина, Наталья Дудинская, Алла Шелест, Нинелла Кургапкина, Ольга Моисеева, Галина Иванова, Галина Кекишева, Ирина Генслер, Алла Осипенко, Ирина Колпакова.

Авторская методика А.Я. Вагановой вырабатывалась медленно и поступательно в процессе напряженной работы с учениками. Агриппина Яковлевна одновременно работала и как теоретик, и как педагог. Свой метод преподавания классического танца она изложила в монументальном труде «Основы классического танца». Эта выдающаяся книга вышла в свет в 1934 году. Она неоднократно издавалась на русском языке, а также переводилась на иностранные языки. Она стала настольным пособием многих поколений артистов, педагогов, балетмейстеров. Самым главным и основополагающим в методе Вагановой было то, что она систематизировала весь учебный процесс. На протяжении всех лет обучения учащиеся поступательно осваивают материал, медленно увеличивают нагрузку, совершенствуют технику. Отличительной чертой «Вагановской школы», является единый стиль танца, который ярче всего проявляется в выразительных и певучих руках, в гибком корпусе, который, в свою очередь, сохраняет железный апломб, в горделивом и свободном положении головы.

Одной из немаловажных особенностей её метода было существенное усложнение экзерсиса, которое было направлено на выработку технически сложных и виртуозных рас. Но самым главным и новаторским в её методе было то, что Агриппина Яковлевна стремилась научить всех своих учениц сознательно и ответственно подходить к каждому движению. В результате, танцовщицы не только знали, как делать то, или иное рас, но и могли свободно объяснить, почему определённое движение делается именно так, а ни как иначе, и в чём состоит его назначение. Часто Агриппина Яковлевна предлагала ученицам записывать различные комбинации, тем самым давая им возможность проанализировать их и найти причины неправильного выполнения отдельных движений. Это давало возможность более полно осознать правильную координацию движений.

В 1934 году было открыто педагогическое отделение при Ленинградском хореографическом училище. Методику преподавания классического танца вела А.Я. Ваганова. Её ученицами были артистки разных возрастов, обладающие индивидуальным сценическим и педагогическим опытом. Кто-то из них уже учился у Вагановой на исполнительском факультете, кто-то приехал из другого города. Но, не смотря на такую разноплановую аудиторию, Ваганова умела со всеми найти общий язык. Она тщательно передавала бесценные знания и мастерство будущим педагогам. Среди них: Лидия Тюнтина, Вера Костровицкая, Надежда Базарова, Варвара Мей и др. Таким образом, методика великого мастера передавалась из рук в руки. Молодые педагоги развивали и распространяли эту систему, бережно храня традиции классического танца.

А дальше была война, эвакуация в Пермь, вызов в Москву, и снова родное Ленинградское хореографическое училище. И везде, работа захватывала Ваганову с новой силой, но эти силы были не безграничны.

Величайший профессор хореографии Агриппина Яковлевна Ваганова скончалась на семьдесят третьем году жизни и похоронена на «Литераторских мостках» Волковского кладбища.

Через шесть лет её именем было названо Ленинградское хореографическое училище, которое до сих пор чтит имя выдающегося мастера и бережно хранит традиции и основы классического танца.

Список литературы

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. – Л: Искусство, 1987.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца // учеб. пособие. – Л: Искусство, 1963.
3. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы / под. ред. Волкова А. – Л: Искусство, 1958.
4. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой №3 . –СПб, 1995.
5. Красовская В. Павлова. Нижинский. Ваганова. Три балетные повести. – М: АГРАФ, 1999.
6. Силкин П. А. История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. – СПб: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014.

УДК 37

СТАРОВОЙТОВА ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА

ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

191023 Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси 2.

E-mail: polar_lights@list.ru

ЖИЗНЬ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЮЛИЯ ИОСИФОВИЧА ПЛАХТА

В статье описывается жизненный и творческий путь одного из величайших педагогов классического танца Юлия Иосифовича Плахта. Он воспитал целую плеяду выдающихся мастеров советского балета. Имена учеников Ю. Плахта можно было встретить практически во всех театрах СССР. Становление Ю. Плахта как педагога состоялось в г. Молотов (Пермь), где он вел преподавательскую деятельность в хореографическом училище и репетиторскую – в театре оперы и балета им. П.И. Чайковского.

Ключевые слова: педагог, классический танец, артист балета, балет, хореографическое учебное заведение, методика преподавания, профессионализм, развитие и совершенствование, исполнение движений.

Юлий (Иозель) Иосифович Плахт родился 10 февраля 1918 г. в еврейской семье в городе Херсоне. Танец заинтересовал Юлию с детства. После смерти отца в 1922 г. семья переехала в Москву, где, после окончания семилетней школы, в возрасте 14 лет (в 1932 г.) Юлий поступил на вечерние курсы Московского хореографического училища при Большом театре. Курс обучения он прошел у знаменитых педагогов – В.Козлова и Н.Тарасова.

В мае 1937 г., после окончания этих курсов, Юлий Иосифович был принят в качестве артиста балета в Московский музыкальный театр имени К.С

Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, где он проработал чуть больше года – до сентября 1938г. 20-летний Ю.Плахт был неудовлетворен своими навыками в области классического танца и своим профессиональным уровнем, поэтому он принял решение поехать в Ленинград и попробовать поступить в, уже известное на тот момент, Ленинградское Хореографическое училище.

Юлий Иосифович окончил ЛХУ в 1941 г. по В.Пономарева. В.Пономарев был ведущей фигурой в поколении педагогов довоенного времени. Юлий Плахт был из того самого «гнезда» Владимира Ивановича Пономарева, из которого вылетели блестящие танцовщики – А. Ермолаев, В. Чабукиани, К. Сергеев, С. Каплан, Н. Зубковский, А. Пушкин, А. Писарев и многие другие.

Еще будучи учеником училища, Ю. Плахт регулярно принимал участие в спектаклях Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, где имел возможность наблюдать за творчеством блистательных мастеров советской сцены – Т.Вечесловой, К. Сергеева, В. Чабукиани, Ф. Балабиной, Г. Улановой и многих других.

Сразу после выпуска, 22 июня 1941 г., началась Великая Отечественная война. Юлий Иосифович попал в эвакуацию в город Фрунзе (ныне город Бишкек), где работал артистом балета во Фрунзенском театре оперы и балета.

С 1942 по 1944 г. Юлий Плахт был зачислен в ансамбль карело-финской народной песни и пляски «Кантеле», где исполнял сольные номера. Этот ансамбль давал множество концертов на фронте. Здесь же Юлий Иосифович впервые пробовал свои силы как педагог-репетитор, т.к. неожиданно заболел штатный репетитор и Юлию Иосифовичу предложили его заменить. Это было серьезное испытание для молодого человека. Но первые занятия под руководством Юлия Иосифовича прошли с большим успехом и его положение главы балетного класса было установлено в коллективе единогласно и безоговорочно.

К великому сожалению, артистическая карьера Ю. Плахта не была долгой. Причиной этому послужили невзгоды жизни и трудности военного времени – холод, голод, танцевальные площадки (сцены), которыми нередко служили подмостки или кузова грузовых автомобилей, неприспособленные для выступления артистов балета, отсутствие условий для регулярных и продуктивных занятий уроком классического танца и многое-многое другое, что нередко приводило к травмам. Не избежал этого и Юлий Плахт. После тяжелой травмы колennого сустава Юлий Иосифович не смог оправиться. О карьере исполнителя ему пришлось забыть навсегда. Видимо, свыше ему был уготован другой путь – путь педагога. Начался новый виток жизни Ю. Плахта. Сам он чувствовал, что этот путь ему предопределен и что именно в педагогической сфере он сможет сказать свое слово и стать настоящим художником.

С 1945 г., после окончания войны, Юлий Иосифович был направлен на работу в качестве преподавателя классического танца и педагога-репетитора в хореографический ансамбль при Москонцерте. Но, привыкнув относиться к любому делу очень серьезно, он понимает, что быть педагогом и исполнителем – это совершенно разные вещи. Для преподавательского труда нужны доскональные знания методики исполнения движений классического танца, а также

понимание и умение донести до учащихся необходимость исполнения движения именно так, а не как иначе. Еще в 1934 г. в Ленинградском хореографическом техникуме [Примечание: с 1928-1938 г. театральное училище называлось Ленинградским государственным хореографическим техникумом, а с 1938 г. техникум преобразован в Ленинградское государственное хореографическое училище] по инициативе А.Я.Вагановой было открыто педагогическое отделение, целью которого была подготовка молодых педагогов. А в 1946 г. первый профессор хореографии А.Я. Ваганова будет заведовать кафедрой на педагогическом отделении Ленинградского Государственного хореографического училища при Ленинградской Государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. Ю. Плахт принимает решение вернуться в Ленинград и поступить на это педагогическое отделение. Примечательно, что за время существования педагогического отделения ЛГХУ при Ленинградской государственной консерватории (1946-1952 г.) было шесть выпусков, но среди них Ю.И. Плахт был единственным мужчиной.

В 1947 г. он поступает на курс к А.Я. Вагановой. Сама Агриппина Яковлевна была для Ю.Плахта, своего рода, первоисточником сокровищницы русской школы классического танца, к которому ему хотелось прикоснуться, т.е. почерпнуть знания и перенять опыт. Многие для него предстало в первозданном виде. Он старался постигать все новаторские приемы преподавания, внедренные ею. Учеба у А.Я. Вагановой навсегда определила взгляд Ю.И. Плахта на классический танец. Намного позже, в 1984 г., когда за плечами у Плахта будет ни один успешный выпуск, в интервью для журнала «Советский балет» Юлий Иосифович будет так вспоминать своего кумира: « Мне самому на хороших педагогов везло. Я учился у настоящих мастеров своего дела, но эталоном для меня здесь на всю жизнь осталась профессор А.Я. Ваганова, требовательная и внимательная, бескомпромиссно настойчивая и чуткая одновременно»^[4, с. 45].

Юлий Иосифович не ограничился пристальным вниманием лишь к методике преподавания классического танца, он дополнительно обучался народному и историческому танцу у прославленного педагога Н.Ивановского. Из уст в уста передаются истории о том, как учась на педагогическом отделении Юлий Иосифович любил пробовать все на себе. Якобы, он даже сам надевал пальцевые туфли и такие pas выполнял, что любая балерина могла только позавидовать [7]. Так ли это было на самом деле? – трудно сейчас сказать. Но, забегаая вперед, можно отметить, что, когда анализируешь неповторимость и авторский почерк его комбинаций для мужского класса, а также когда слышишь многочисленные истории о том, как он репетировал с танцовщицами и работал с девушками в рамках уроков дуэтно-классического танца, можно с уверенностью утверждать, что Ю.Плахт, безусловно, знал и отлично понимал специфику работы в пальцевых туфлях, гендерные различия в физиологическом строении и физических возможностях, специфику манеры исполнения девушек и юношей и многое другое. Обрел он эти знания путем анализа через постоянное наблюдение исполнительского мастерства зрелых артистов, процесса обучения уче-

ников или же личным эмпирическим путем – это не имеет большого значения для истории балетной педагогики.

Юлий Плахт с отличием окончил педагогическое отделение в 1950 г. Обучение у А.Я. Вагановой не прошло для становления Юлия Иосифовича как педагога бесследно, оно навсегда сформировало творческие взгляды будущего мастера балетной педагогики. В 1950 г. Ю.Плахт возвращается в Москву. Его принимают на должность педагога классического танца у мальчиков в Московское Хореографическое училище. В 1951-1952 г. работает по специальности в школе Большого театра и в самодеятельности Дворца Культуры завода имени И.В Сталина (Дворец Культуры «ЗИЛ»).

В августе 1952 г. судьба готовит Юлию Иосифовичу неожиданный поворот – по предложению комитета по делам искусств он направляется на работу в г. Молотов [Примечание: 8 марта 1940 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР город Пермь в честь В.М. Молотова был переименован в город Молотов. Обратное городу было возвращено название Пермь 2 октября 1957 г.] в еще молодое Молотовское хореографическое училище. Ходило множество слухов и мнений о причинах такого перевода на другое место работы, но, как писал в «Письмах к Помпею» великий римский историк Дионисий Галикарнасский: «О великих людях нужно судить не по сомнительным и слабым местам, а по их многочисленным удачам». В 1952 г. Юлий Плахт в Пермь. «На пермском вокзале нового педагога встречал конный экипаж: машины в училище не было. Так и везли его на лошадке мимо деревянных зданий, по пыльным улицам...» [5, с. 55]. Он приехал на год, но задержался на двадцать с лишним лет и проработал с 1952-1973 г. Ю. Плахт, по сути, стоял у истоков балетного образования в Перми. Пермская школа балета обязана этому замечательному педагогу основам мужского классического и дуэтно-классического танца.

Ю.Плахт вел классы у мальчиков преимущественно старших классов и дуэтно-классический танец. Свою преподавательскую деятельность он успешно совмещал с репетиторской в Пермском Государственном Театре оперы и балета имени П.И. Чайковского. Ежедневно он проводил большую репетиционную работу с солистами. Это было, своего рода, органичным продолжением единой педагогической линии, т.к. в репетиционном театре снова и снова продолжался мучительный и бесконечный процесс познания глубин классического танца.

С 1965-1973 г. Юлий Иосифович занимал должность художественного руководителя ПГХУ, определяя его творческую политику. За время пребывания Ю.Плахта на посту художественного руководителя училище продолжало развиваться и совершенствоваться педагогический процесс. Огромное внимание уделялось сценической практике, в этом большую помощь оказывал театр, который представлял на своей сцене балеты в исполнении юных артистов – это классическая «Коппелия» Л. Делиба (постановка А.Сен-Леона), современный спектакль «Белый голубь» Б. Трощюка (постановка С.Бурханова), детский балет «Доктор Айболит» К. Морозова (постановка К.А. Есауловой), спектакль на патриотическую тему «Любка» Ж.Зориной (постановка Г. Шишкина) и даже «Шопениана» (постановка М.Фокина). Он привлекал своих учеников огромной

эрудицией в сфере хореографии. Знания Юлия Иосифовича истории русского балета поражали воображение будущих артистов. Он умел заинтересовать и поразить слушателей необычными фактами биографии знаменитых артистов.

За время работы в ПГХУ Ю.Плахт осуществил двадцать два выпуска, в т.ч. группа учеников из Монгольской народной республики, и подготовил более ста пятидесяти специалистов в области хореографического искусства. Это было время расцвета педагогического дарования этого уникального человека, реализации его художественного потенциала, период наибольшей славы и удач мастера. Его педагогическая практика в ПГХУ заняла особое место в отечественном балетном искусстве второй половины XX века. Многие его ученики впоследствии стали видными деятелями балетного театра и заняли положение ведущих солистов и корифеев крупнейших театров оперы и балета в различных городах СССР – Киеве, Петрозаводске, Минске, Челябинске, Новосибирске, Перми, Свердловске, Ленинграде и т.д., а также в зарубежных театрах.

Наиболее выдающиеся ученики Ю.И. Плахта (выпускники ПГХУ): Л. Асауляк (1956г.), В.Круглов (1956г.), Г.Исупов (1956г.), А. Шикеро (1956г.), М. Щукин (1953г.), Г. Шишкин (1954г.), Р. Уразгильдеев (1955г.), Ю. Сидоров (1958г.), Л. Бобков (1957г.), И. Есаулов (1956г.), П. Малхасянц (1956г.), Г. Малхасянц (1959г.), К. Шморгонер (1961г.), Ю. Петухов (1972г.), М. Даукаев, Г.(1972г.), Судаков (1971г.), С. Чадов (1973г.), А. Мунтагиров (1973г.), В. Толстухин (1967г.), С. Яппаров (1972г.), С. Александров (1967г.) и другие.

Среди них немало учеников были удостоены званий «Народный артист», «Заслуженный артист», «Заслуженный деятель искусств», «Заслуженный работник культуры», а также ставших лауреатами всевозможных конкурсов артистов балета и лауреатами Государственных премий различных республик бывшего СССР. «Отблеск победы и ленинградский стиль училище сохранило благодаря непревзойденным педагогам, воспитавшим, в свою очередь, целую плеяду последователей» [2, с. 11]. Многие из учеников Юлия Иосифовича продолжили его дело после завершения артистической деятельности, став прекрасными преподавателями. Ныне ведущие педагоги мужских классов Пермского Хореографического колледжа – Юрий Михайлович Сидоров и Владимир Николаевич Толстухин, уже много лет осуществляющий художественное руководство колледжа, – также выпускники Ю.Плахта. Но, что интересно, Юлий Иосифович не ограничивался только педагогической и репетиторской деятельностью. Он также выходил в пантомимных партиях в спектаклях театра оперы и балета. Юлий Иосифович исполнял партии Марцелины в балете «Тщетная предосторожность» П.Л. Гертеля, Гамаша в «Дон Кихоте» Л.Минкуса, Кардинала в «Шахматах» Артура де Грефа. Одна из учениц Ю.Плахта Галина Шляпина (народная артистка РФ, выпуск 1970 г. класс Г.К.Кузнецовой, дуэтно-классический танец – Ю.Плахт), которой посчастливилось наблюдать своего учителя в образе Марцелины, отмечала, что «это было незабываемое зрелище – очень яркий типаж!» Кроме того, она отмечает, что это был человек с потрясающим чувством юмора, у которого что ни слово, то афоризм. При всем при этом он любил своих учеников сердцем [7].

В 1965 г. на киностудии «Пермьтелефильм» был снят фильм «Пермское хореографическое» о педагогах и питомцах этого учебного заведения (режиссер Л.И. Футлик). Ю.Плахт принял непосредственное участие в съемках этого фильма. 2 февраля 1980 г. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР за заслуги в подготовке артистов балета Юлий Иосифович был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Выпускники Ю.Плахта вспоминают, что он был одним из тех немногих педагогов, которые учат не только классическим *pas*, но которые учат еще и жизни своими мудрыми советами и наставлениями. Один из выдающихся учеников Юлия Иосифовича, Роберт Хасанович Уразгильдеев (выпуск 1955 г., класс Ю.Плахта) – крупнейший специалист в области балетного искусства и хореографии, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель культуры Кыргызстана – в сборнике статей «У истоков национального балета» называет своего учителя «удивительным человеком с необыкновенным даром преподавателя»: «Юлий Иосифович, ведущий педагог мужских классов, работал очень много и увлеченно, буквально ночевал в здании училища, поскольку его не очень приспособленная для жилья комната находилась прямо под крышей училища» [8]. Также Р.Х.Уразгильдеев вспоминает Ю.Плахта как педагога, который смело и откровенно делился своими пристрастиями и антипатиями к различным явлениям отечественной культуры.

Другой выпускник Юлия Иосифовича Плахта, Виталий Иванович Дубровин (выпуск ПГХУ 1967г.) – заслуженный работник культуры РФ, руководитель балетной труппы Пермского Академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского, в интервью для пермской «Газеты Звезда» вспоминает Ю.Плахта как очень оригинального человека, педагога, который часто ругал своих учеников, употребляя довольно резкие идиомы. Также Дубровин рассказал в том же интервью, что Ю. Плахт часто был внешне недоволен учениками, но, тем не менее, все просто «летели» на его уроки. Чем же он брал своих учеников? На этот вопрос невозможно ответить конкретно и однозначно. Кроме того, Юлий Иосифович умел ценить своих учеников и умел прощать им промахи на сцене. Он всегда давал честную, правдивую и объективную характеристику при поступлении на работу. Нередко Юлий Иосифович оказывал содействие и поддержку в самое нужное время, а также удерживал своих воспитанников от опрометчивых поступков.

Именно в Перми многогранный талант Юлия Иосифовича раскрылся еще и на публицистическом поприще – ему принадлежит около тридцати очерков и статей в различных газетах города Перми (например, «Молодая гвардия», «Вечерняя Пермь», «Звезда») о явлениях культуры, о каких-то проблемах в творческой среде, о спектаклях в целом и об отдельных артистах, и даже о благоустройстве Перми – словом, обо всем, чем жил и дышал этот уникальный мастер своего дела. В 1968 г. Юлий Иосифович перенес в Горький (ныне Нижний Новгород) балет «Жизель» А. Адана. Ему также принадлежит балетмейстерская работа, которую он осуществил в том же 1968 г. для учеников училища – «Адажио» а музыку П.Шенка. Личность Юлия Плахта в пермской школе балета

оставила неизгладимый след. Ученик знаменитого В.Пономарева, поклонник и продолжатель идей А.Я.Вагановой, он отдавал детям всего себя: все свои силы и талант, и каждый его урок становился целым событием на пути становления будущих артистов.

В 1973 г. Юлий Иосифович покинул Пермь и переехал в столицу Узбекской ССР – Ташкент, где он проработал почти три года педагогом-репетитором в театре оперы и балета, а также педагогом мужского классического и дуэтно-классического танца в хореографическом училище при театре, продолжая передавать свой колоссальный опыт и вдохновение. Анализируя несколько писем из переписки между Юлием Иосифовичем и его учеником Марсом Михайловичем Миргариповым (выпуск ПХУ 1962 г.), Ю.Плахт был не удовлетворен работой в Ташкенте. Он писал своему ученику: «Театр трудный... Очень жаль, что в Ташкенте так и не преподают настоящее искусство, а все занимает узбекский танец и зурна» [3, с. 10]. Или вот так он с горечью охарактеризовал общую атмосферу в театре: «Может быть жить в Ташкенте легче, чем на севере, но радость творчества там весьма маловероятна... Интересная работа может быть только там, где есть кадры, где есть нужный проект содружества, а не корыстные цели, которые надоедают... Очень мало все думают о настоящем и все больше о своей выгоде, много политики и мало творчества» [3, с.11].

В 1976 г. Ю. Плахт уехал из Ташкента, приняв приглашение стать ведущим педагогом-репетитором Одесского театра оперы и балета. В Одессе, в прекрасном и легендарном городе у моря, Юлий Плахт проведет последние двенадцать лет своей жизни. Здесь, в знаменитом театре, построенном еще в 1887г., продолжал трудиться известный педагог. Он был ведущим педагогом-репетитором театра и преподавал в старших женских классах балетной школы при театре. «...Репетиционный зал Одесского театра оперы и балета. В окнах виднеется Одесская бухта, прочерченная белыми катерами. А по эту сторону – труд. Неустанный труд педагога Юлия Плахта и его учеников – артистов балета труппы... Когда артисты, после традиционно сложного экзерсиса у палки, выходят на середину зала, вдруг замечаешь знакомые лица солистов Большого театра, Киевского.... В его класс стремятся попасть многие. Плахт «делает» танцовщиков» [1, с. 52]. Один из известных современных хореографов Раду Поклитару (выпуск ПГХУ 1991г.), родом из Кишинева. Он вспоминал как, будучи еще совсем юным, родители привозили его в Одессу специально, чтобы взять уроки для своего сына у мэтра балетной педагогики. Спустя многие годы, когда за плечами у Раду Поклитару было уже множество постановок и даже свой театр «Киев-Модерн-Балет», в интервью для одесской газеты «Porto-Franco» он не мог не вспомнить о своем учителе: «Мое детство связано с именем Иоэля Плахта, это великий русский педагог балета. Человек из той породы учителей, которые учили не только профессии, но и жизни....Его ученики – это отдельный род артистов балета, это люди, которым была привита любовь к танцу, к искусству, любовь к хорошему вкусу без пошлости. Одесское балетное искусство обязано Ю.Плахту очень многим, но, к сожалению, это никак не оценено» [6].

В Одессе Ю.Плахт активно сотрудничал с видными балетмейстерами того времени В.В. Смирновым-Головановым, Н.И. Рыженко. Также он участвовал в постановке популярных в свое время в Одессе спектаклей «Анна Каренина», «Конек-Горбунок» и т.д. В 1978 г. на Одесской киностудии был снят телефильм «Д'Артаньян и три мушкетера» (режиссер Г.Юнгвальд-Хилькевич). Юлий Иосифович с большим вкусом поставил для этого фильма танцевальные сцены Марлезонского балета, стараясь передать стиль и манеру эпохи французского короля Людовика XIII. Ученики Ю.Плахта, ставшие уже именитыми солистами столичных театров, где бы он ни работал или где бы он ни находился, куда бы не заносила их жизнь и творческая судьба, всегда с большим удовольствием приходили на урок, почитая за счастье снова стать к палке в классе своей альма-матер, или просто в гости к любимому учителю, чтобы услышать его критические замечания, поделиться жизненными или профессиональными успехами, попросить совета и т.д. Это были приятные и долгожданные встречи и для Юлия Иосифовича, и для его питомцев, память о которых навсегда осталась в их сердцах. Жизнь в Одессе тоже была непростой для такого незаурядного человека. Он часто говорил то, что думал, не задумываясь о том, какотреагируют на его «правду». «У меня порой тоже ничего не клеится из-за всяких течений и направлений моих руководителей... Жизнь в Одессе терпимая... театр тоже неплохой, но главного маловато, это талантливых и честных людей»^[3, с. 11]- такие горькие слова написал мастер своему ученику М.М. Миргарипову, характеризуя свою жизнь и деятельность в Одессе. За годы работы в Одесском театре, а это 12 лет, балетная труппа под руководством Ю. Плахта перешла из ряда провинциальных советских трупп в разряд лидирующих.

В 1987 г. у Юлия Иосифовича была обнаружена раковая опухоль. Но, несмотря на боль, которую он, должно быть, испытывал, Ю.Плахт просто героически продолжал давать уроки и проводить репетиции, никогда не жалуясь. Друзья, ученики, коллеги и просто равнодушные люди из самых различных сфер жизни попытались сделать все возможное и невозможное в борьбе со страшным недугом. Была найдена возможность отправить прославленного педагога за границу. В феврале 1988 г. Юлия Плахта транспортировали в госпиталь в Монреаль (Канада) для проведения операции. Но, к сожалению, операция ненадолго продлила жизнь этого легендарного человека. Юлий Иосифович Плахт скончался 2 августа 1988г. Похоронен в Москве на Востряковском кладбище.

Прошло чуть более тридцати лет со дня смерти Юлия Иосифовича, уже сменились многие поколения артистов, а память о нем до сих пор живет в сердцах людей, которые с ним хоть раз соприкасались. Юлий Иосифович Плахт остается бесконечно дорог тем, кого он когда-то вывел на сцену... В 2000 г. Юлию Иосифовичу Плахту посмертно было присвоено звание «Выдающийся деятель пермского балета XX столетия» в номинации «Педагог» по результатам опроса и анкетирования жителей Перми. В Пермском Государственном Хореографическом колледже с 2009 г. учреждены две стипендии за успехи в овладении профессией артиста балета – имени Екатерины Николаевны Гейденрейх и имени Юлия Иосифовича Плахта.

Список литературы:

1. Альберт Г. Страницы календаря // Советский балет. – 1983. – № 1. – С.52.
2. Деменева Л.Н. Ровесник победы // Балет. – 2015. – № 5. – С. 10-18.
3. Серов М.И., Субботин М.И. Педагог Юлий Плахт (1918-1988). Пермь: Арабеск, 2001. – 40 с.
4. Плахт Ю.И. Чтобы урок был плодотворным // Советский балет. – 1984. – № 5. – С.45.
5. Чернова Т. Рождение лебедя. Пермь : Пермское книжное издательство, 2001. 216 с.
6. Галяс А. Эпатаж – не цель искусства // «Porto-Franco» newspaper Odessa: сетевая газета. 2011. № 14. URL: http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art030&year=2018&numb=0 (дата обращения: 03.03.2019)
7. Уникальный педагог Юлий Плахт URL: https://vk.com/topic-843142_16716622 (дата обращения: 25.02.2019)
8. Уразгильдеев Р.Х., Левченко И.Е. Сборник статей. Публикуется по книге: У истоков национального балета. Алматы : Unique service, 2009. 258 с. URL: <http://www.literature.kg> (дата обращения: 12.03.2019)

УДК 378.1

САМСОНОВА АНАСТАСИЯ ФЕДОРОВНА,
ФГБОУ ВО "Орловский государственный университет"
302026 Россия, Орел, ул. Комсомольская,95
E-mail: an4s.samsonova@yandex.ru

КИНОПЛАКАТ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ. ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПЛАКАТА

В статье охарактеризована история создания киноплакатов в конца 19, начала 20 веков. Раскрыта структура киноплаката и предназначения, а так же рассмотрены проблемы современного киноплаката.

Ключевые слова: киноплакат, афиша, актеры, фильм, реклама.

Плакат представляет собой композицию, состоящую из изобразительной части и текста, информирующего зрителя о каком-либо событии и раскрывающего его содержание [2, с. 30]. В частности, киноплакат прежде всего предназначен для рекламы фильма как продукта. Изображение и текст на плакате соединены в четкую визуальную формулу. Плакаты получили распространение с развитием литографии в XIX веке, а начиная с 1895 года их начали использовать для рекламы фильмов. Первые киноплакаты представляли из себя, по большей части, текстовые афиши. Затем стали добавлять кадры из фильмов либо изображения главных героев, при этом актеров, исполнявших роли, не подписывали. Производители считали, что если подписывать фамилии актеров, то они получат известность и начнут запрашивать большие гонорары. Самих фильмов было не так много и они были короткими. Затем, в XX веке был период, когда к фильмам создавались вводные серии кадров с титрами в определенном стиле, называемые «опенинг» или вступительная заставка. Плакаты к таким фильмам часто создавались в таком же стиле, как и опенинг.

В Советском Союзе в это время были популярны плакаты в стиле конструктивизма, где графика использовалась для выражения смысла фильма [3,

с.187]. Текст встраивался в элементы изображения и принимал иногда весьма причудливые формы. Для примера можно взять плакаты Владимира и Георгия Стенбергов. Или киноплакат «Обломок империи», в плакате присутствуют яркие контрастные цвета: желтый, черный и красный. На плакате нарисовано сочетание фотографии лица героя с черным силуэтом ладоней рук. Этот плакат останавливает зрителя, и готовит его к встрече с фильмом, имеющим глубокий социальный замысел. Еще в 80-е годы XX века киноплакат был частью общего замысла фильма. С начала 90-х годов коммерческая реклама начала вытеснять все прочие публичные формы плакатного искусства. В результате упало качество, и произошел стилевой откат от актуальной визуальной культуры. Исчез традиционный киноплакат, история которого была богата известными именами. Сегодня это, как правило, компьютерный киномонтаж безымянного автора [1, с. 349]. Ближе к нашему времени в плакатах все-таки стали преобладать кадры и персонажи из фильма в их обычном, нестилизованном виде. Однако это привело к возникновению нескольких проблем.

Во-первых, размещение и позы персонажей, выбор кадров или символов для плаката постепенно «оптимизировалось» дизайнерами до тех пор, пока не стало отчетливо клишированным. Если главные герои любят или ненавидят друг друга, но вынуждены работать вместе, нужно показать их спиной друг к другу. Один глаз, который смотрит на вас устрашающе, это популярный плакат для фильма ужасов. Фильмы о животных будут иметь, скорее всего, голубой плакат и белый шрифт. Для драматичности может быть добавлена большая луна [4].

Во-вторых, текст на плакатах стал восприниматься как нечто отдельное или вовсе формальное. Объем информации «мелким текстом» и вовсе поражает – указание огромного количества фамилий участников проекта и прочей информации практически никогда не читается зрителями, но для проформы продолжает помещаться на плакат. Например, в фильме «Черный лебедь», изображена героиня Натали Портман, композиция афиши построена на фотографии лица актрисы и трещины на щеке, символизирующей напряжение и превращающей лицо в фарфоровое.

В-третьих, появилась проблема интерактивности. Привыкшие к виртуальной и дополненной реальности люди, уже не воспринимают плакаты настолько впечатляющими, а иногда и вовсе заслуживающими внимания, предпочитая посмотреть тизер или трейлер к фильму. Тем более, что чаще всего на плакатах помещается кадр из фильма.

Разумеется, данные проблемы не обошли и российские киноплакаты. К сожалению, многие из них попросту копируются с зарубежных, как впрочем и сами фильмы с их шаблонными элементами и сюжетными ходами. Таким образом, решение проблем нужно искать вместе, для киноплаката как феномена графического дизайна в целом. Одним из путей решения обозначенных проблем является изменение формата отображения киноплаката – превращение его в интерактивный, анимированный постер. Действительно, зачем печатать плакат, если можно показывать его на плазменных панелях, установленных сейчас во многих местах? Заграницей эта тенденция уже набирает обороты – изобраа-

жения с анимированными частями или слайдшоу заменяют обычные статические плакаты. Второй вариант – использование технологий дополненной реальности. Так как смартфон или планшет есть сейчас практически у каждого, а в будущем появятся и интерактивные очки – то можно дополнить статичное изображение на плакате анимированными элементами, возникающими в дополненной реальности при наведении объектива гаджета либо очков на плакат. Однако, оба варианта имеют недостаток – перегрузка восприятия человека. Действительно, анимированные изображения привлекают гораздо больше внимания и при постоянном просмотре либо нахождении в поле зрения начинают раздражать. А информация со сложных и насыщенных анимаций плохо воспринимается, размывая содержание плаката.

Отдельного внимания заслуживает такой вариант развития киноплаката, как развитие в качестве отдельного вида искусства. Уже сейчас существуют коллекционеры старых киноплакатов и художники, создающие неофициальные плакаты к новым фильмам. Их творчество выставляется в галереях и на фестивалях. В заключение следует отметить, что киноплакат в его современном виде теряет свою ценность и необходимость. Он воспринимается скорее как формальность для идентификации фильма на сайтах, тогда как основную информацию несут трейлеры и тизеры. Вряд ли анимированные плакаты будут серьезно отличаться по отношению к ним публики. Скорее плакаты будут оцениваться как самостоятельные произведения искусства, безотносительно к рекламе того фильма, на основе которого они созданы.

Список литературы

1. Вашик К. Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века // Вашик Клаус, Н. И. Бабурина ; пер. К. Левинсон. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 422 с.
2. Курушин В. Д. Графический дизайн и реклама // В. Д. Курушин. — Саратов: Профобразование, 2017. — 271 с.
3. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие – М.: Гардарики, 2006 – 303 с.
4. Жаркова С.Р. Почему постеры к фильмам так похожи? // <https://fullpicture.ru/kino-tv/pochemu-postery-k-filmam-tak-pohozhe.html> (дата обращения 04.03.2019)

**Раздел 4.
Человек и среда
в проектной деятельности
дизайнера**

МИХАЙЛОВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ,

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой дизайна КГАСУ,
e-mail: souzd@mail.ru;

МИХАЙЛОВА АЛЕКСАНДРИНА СЕРГЕЕВНА,

доцент кафедры дизайна КГАСУ, кандидат искусствоведения,
e-mail: misuoka@gmail.com;

КАРАМОВА ЛЕЙСАН ЗУФАРОВНА,

кафедра дизайна КГАСУ
e-mail: karamova-leysan@mail.ru.

Казанский государственный архитектурно-строительный университет
Институт архитектуры и дизайна
420061 Республика Татарстан, Казань,
ул. Николая Ершова, 31Б (кафедра дизайна КГАСУ).

**ДИЗАЙН ГОРОДА: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
(ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ И ПОСТИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕРИОДЫ)**

Рассматривается организация предметно-пространственной среды города от дизайна отдельных предметных форм в городских пространствах (городской дизайн) до многоуровневых пространственных систем (дизайн города). Раскрывается понятие «Дизайн города» как собой особый вид проектно-художественного синтеза предметного и графического дизайна, монументально-декоративного и ландшафтного искусства, архитектуры и градостроительства. Рассматриваются основные этапы исторического развития дизайна города (индустриального и постиндустриального периодов)

Ключевые слова: городской дизайн, дизайн городской среды, дизайн города, предметно-пространственная среда города, проектно-художественный синтез, этапы исторического развития дизайна города.

Как самостоятельная область проектно-художественной деятельности городской дизайн, или дизайн городской среды, сформировался относительно недавно. Этим во многом можно объяснить то, что это уникальное явление, возникшее на стыке дизайна, архитектуры и градостроительства, еще недостаточно осмыслено искусствоведами и теоретиками дизайна и до сих пор отсутствуют капитальные научные труды, комплексно охватывающие вопросы истории и теории дизайна городской среды, раскрывающие его специфику и основные этапы развития [5].

Городской дизайн. Изначально термин «городской дизайн» использовался для обозначения объектов предметного дизайна, предназначенных для городских

пространств. При этом слово «дизайн» в термине отсылает к индустриальным способам изготовления таких объектов и серийному их производству¹.

Понятие «городской дизайн», как пишет в предисловии к своей книге «Urban Design» профессор сиднейского университета Джон Лэнг (Jon Lang), скорее всего, появилось в 1950-х гг. Далее, рассматривая эволюцию городского дизайна и отношения к нему архитекторов и градостроителей, автор отмечает, что и «спустя 20 лет он все еще оставался прерогативой небольшого профессионального круга специалистов, занимавшихся «четырёхмерным» проектированием городской среды». В настоящее время ситуация, как отмечает Дж. Лэнг, в значительной степени начала меняться. «Это связано с двумя причинами. Во-первых, произошедшее усиление значимости сферы городского дизайна связано с общим повышением качества жизни людей. Во-вторых, архитекторы и градостроители осознали безрассудство дистанцироваться профессионально и интеллектуально от городского дизайна» [1].

Дизайн городской среды. Определённым кульминационным моментом в развитии городского дизайна стало появление в 1950-1970-е гг. в центрах многих европейских городов пешеходных улиц. Функционально и информационно насыщенные, оснащенные многопредметными гарнитурами уличной мебели и оборудования, системами визуальных коммуникаций, пешеходные улицы стали воплощением мечты послевоенной Европы об идеальном городе XX века, первыми прототипами высококомфортных городских пространств [2]. Пешеходные улицы формировались как художественно и стилистически целостный ансамбль, причем с использованием в этих целях преимущественно средств дизайна. Через средства дизайна шла художественно-стилистическая увязка разнородных архитектурных объектов в общий художественный пространственный ансамбль, формировался его единый локальный художественный («фирменный») стиль. В это время все большее распространение получает термин «дизайн городской среды», отражая суть происходящих явлений в организации городских пространств и их предметного наполнения как единого средового комплекса.

Понятие «Дизайн города» и «индуктивная градостроительная модель». Современная теория и методология дизайна выдвигает новые принципы и методы организации предметно-пространственной среды города, отвечая происходящим переменам в обществе и его научном и технологическом развитии. Одним из них является принцип эргоцентризма как доктрина формообразования в условиях постиндустриального общества, отражающий специфику его современного развития и логически продолжающий идеи антропоцентризма, к которым человечество периодически обращается в истории своего развития [4]. На его основе формулируется новый альтернативный подход к организации пространственной структуры города, базирующийся на общенаучном методе индук-

¹ Именно промышленное производство подразумевал под собой дизайн в середине прошлого столетия. Из определения дизайна Томаса Мальдонадо на VI Конгрессе ICSID в 1969 году: «Дизайн – это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий». При этом термин «дизайн» считался профессиональным сокращением термина «промышленный дизайн».

ции («индуктивная градостроительная модель») и берущий свои истоки в контекстуализме (средовом подходе) вт. пол. XX века [4]. Идущий «от человека», с учетом его психофизиологических, социокультурных и художественно-эстетических особенностей и запросов, отражающий современные веяния постиндустриального общества, он может существенно дополнить традиционный градостроительный подход, основанный на общенаучном методе дедукции.

В современных условиях дизайн в городе кардинально расширяет свои объектные и предметные области, не ограничиваясь проектированием отдельных предметов и предметных комплексов (городской дизайн), средовых объектов и городских пространств (дизайн городской среды). Уместным здесь становится говорить о «дизайне города» как самостоятельном виде проектно-художественной деятельности – особом виде проектно-художественного синтеза предметного и графического дизайна, архитектуры, градостроительства, монументально-декоративного и ландшафтного искусства. Причем этот проектно-художественный синтез дизайна происходит на различных уровнях пространственной организации города и его предметного наполнения:

— скульптурные и предметные формы (отдельные элементы и предметные комплексы, включая системы визуальных коммуникаций, уличной мебели и оборудования, цветографические и суперграфические композиции и др. элементы, формирующие градостроительный партер);

— архитектурные фасады, отдельные архитектурные сооружения и комплексы;

— городские пространства и ансамбли (предметно-пространственная среда пешеходных зон, улиц, бульваров, набережных городских площадей и др. открытых пространств города);

— город или крупный градостроительный ансамбль (градостроительные структуры, генеральные планы и планировочные схемы) [5].

Основные этапы в историческом развитии дизайна города индустриального и постиндустриального периодов. Развитие дизайна города, как самостоятельного вида проектно-художественной деятельности, происходило под влиянием социально-экономических, общественно-политических, историко-культурных и художественно-эстетических факторов. Активно развитие дизайна города происходит в индустриальный период (1900 - 2000 гг.).

В процессе исследования выявлены шесть основных этапов в историческом развитии дизайна города.

1 этап (с 1820-х). Формирование в городских пространствах многопредметных комплексов. Павильоны городской железной дороги в Вене (Отто Вагнер, 1899), метрополитена в Париже (Гектор Гимар, 1900), красные телефонные будки в Лондоне (Джайлса Скотта, 1920-е и др.), решенные в едином художественно-стилевом ключе, они стали прототипом использования метода «фирменных стилей» в архитектуре и дизайне города. Точкой отсчета истории дизайна города можно считать появление городского общественного транспорта, создаваемого серийно и специально для городских улиц, приносящего в статичную архитектуру города динамику «движущихся форм» [5]. Первым ви-

дом общественного транспорта считаются многоместные пассажирские конные экипажи – омнибусы, получившие широкое распространение в Европе и США во вт. пол. XIX в.

2 этап (1918 – 1930-е). Формирование комплексного градостроительного подхода в организации предметно-пространственной среды города. «Ленинский план монументальной пропаганды» 1919 года, охвативший многие города Советской России, широкомасштабное тематическое художественное оформление городских ансамблей к празднованию первых годовщин Октябрьской революции в Петрограде и других городах характеризуется активным поиском художников и архитекторов в области взаимодействия различных видов искусств, новых нетрадиционных форм художественного синтеза: архитектуры и слова, архитектуры и зрелищных искусств и т.д. В 1920-х Группа АСНОВА выдвигает идею создания нового цветового облика Москвы окраской зданий в масштабе всего города, которая затем нашла продолжение в проектах «плановой окраски» Москвы (трест «Малярстрой», 1929). Тем самым был обозначен новый подход к колористике города как сложной знаковой системе. Причем при выполнении этих проектов использовался язык планировочных схем, оптимальный при демонстрации общего концептуального решения.

3 этап (с 1950-х). Становление методов «эргономического проектирования» и «фирменных стилей» в дизайне городской среды. В городах Европе в условиях послевоенной реконструкции широкое распространение получают пешеходные улицы, которые стали воплощением идей о идеальном городе XX века, первыми прототипами высококомфортных городских пространств, сформированными, главным образом, средствами дизайна. В истории дизайна города индустриального периода они являются одной из кульминационных точек [2]. Дизайн пешеходных улиц принес с собой новые типологические ряды предметных форм в городской среде (уличная мебель, визуальные коммуникации, суперграфика) и проектные методы. В архитектурно-художественной организации городского ансамбля вт. пол XX в. стал складываться новый профессиональный подход, ориентированный на проектные методы индустриального дизайна – «эргономическое проектирование» и «фирменные стили».

4 этап (с 1960-х). Гомоцентризм и Средовой подход в архитектуре и дизайне города. Средовой подход – гуманистическое движение, направленное на «очеловечивание» всех материально-технических и организационно-деятельностных систем жизнеобеспечения. Возник он как реакция на отчуждение человека в городе, безликость массового стандартного жилья, нарушения экологии. В средовом подходе, основанном на сценарном принципе организации предметно-пространственной среды, наряду с выявлением уникальности места (духа места) большое значение приобретает человек-потребитель этой среды – активный участник ее формирования (принцип партиципации). В условиях развитой индустрии строительства резко возрастает интерес к благоустройству и организации окружающей среды зданий, комплексному использованию средств архитектуры, монументально-декоративного искусства и городского дизайна. Происходит перенесение основной семантической нагрузки с

каркасного слоя города, его планировочной структуры и архитектуры – в поверхностный слой, формируемый в основном графическими и дизайнерскими объектами, т.е. к той части городского ландшафта, которая получила определение «зоны ближнего восприятия» или «градостроительного партера» [3].

5 этап (1970-1990). Формирование градостроительных программ организации предметно-пространственной среды города. В к.1970 – н.1980-х гг. у нас в стране получают распространение генеральные схемы художественно-декоративного оформления и монументальной пропаганды, проекты комплексного архитектурно-художественного оформления города. Их авторы под художественным и монументально-декоративным оформлением города понимали решение целого комплекса вопросов, направленных на повышение идейного, архитектурно-художественного, а также функционально-утилитарного содержания пространственной среды при использовании широкого арсенала средств монументального и декоративного искусства, архитектуры, благоустройства и городского дизайна. Такие проекты представлялись в виде выделенной на обобщенном генеральном плане города иерархической системы взаимосвязанных архитектурно-планировочных элементов, подлежащих оформлению (узлов, связей, зон). Для них определялись принципы и номенклатура средств и элементов оформления. Полученная в итоге система была результирующей ряда аналитических схем, составленных на основе развернутых предпроектных исследований.

6 этап (с 2000-х). Концепция эргоцентризма как доктрина формообразования постиндустриального дизайна. На этом этапе развития дизайна города выдвигается концепция «эргоцентризма» (эргономика+центризм) как доктрина формообразования постиндустриального дизайна [4]. В рамках этой концепции формируется «индуктивная градостроительная модель», идущая от «частного» (человека) к «общему» (городу) и «дизайн-пространство». Отличительные признаки последнего: многофункциональность, высокий уровень мобильности и вариабельности; компактность и соразмерность человеку; высокий уровень комфорта (физиологического, эмоционально-психологического, эстетического) и технического оснащения, а, следовательно, интерактивность и интеллектуальность, способного реагировать на различные типы потребителя и подстраиваться под меняющиеся ситуации.

Список литературы:

1. Lang, Jon. Urban Design: A Typology of Procedures and Products. – Oxford : Architectural Press, 2005. 400 p
2. Белов М. И., Михайлов С. М., Михайлова А. С. и др. Дизайн пешеходной улицы: учебное пособие / под ред. С. М. Михайлова. – Казань: «Дизайн-квартал», 2015. – 188 с., илл.
3. Глазычев В.Л. Урбанистика. – М.: Европа; Новая площадь, 2008. – 218 с.
4. Михайлов С.М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция). Автореф. дисс. д-ра искусствовед. / С.М. Михайлов. – М.: ВНИИТЭ, 2011.
5. Михайлов С.М., Михайлова А.С. Городской дизайн – дизайн города (Эволюция методов организации предметно-пространственной среды) // Архитектура и строительство России. – 2018. – № 4. – С.54-61.

6. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Сайфутдинова Л.З. Декады исторического развития дизайна города индустриального периода (1990-2000) // Интегральные и дифференциальные парадигмы развития науки и практики России. Сб. научн. статей по итогам национальной научно-практической конференции. 29-30 ноября 2018 года. – СПб: «КультИнформ-Пресс», 2018. – С.65-66.

УДК 008+745/749

ФРОЛОВА НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА

доцент кафедры коммуникативного дизайна,
Белорусский государственный университет,
220030, Республика Беларусь, г. Минск, пр. Независимости, 4
e-mail: frolovanu@bsu.by

**ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ДИЗАЙНА
В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО МИРА**

В данной статье рассматривается трансформации феномена дизайна в условиях смены культурной парадигмы. Дизайн расширяет границы своего влияния, проникая в различные сферы жизнедеятельности человека. Положение дизайна в пространстве культуры становится более значимым: он выходит за рамки организатора и оформителя предметно-пространственной среды человека. В настоящее время дизайн претендует на роль законодателя ценностных ориентиров. В статье делается попытка определения границ дизайна и рассматриваются особенности их трансформации: в контексте расширения границы (диффузия) и размывания границы (предметная фрагментация).

Ключевые слова: дизайн, феномен дизайна, трансформационные процессы культуры, проблема границ дизайна, дизайн-практика.

В настоящее время в пространстве культуры наблюдаются процессы смены культурной парадигмы. В этих процессах задействованы все феномены культуры, но дизайн, как наиболее активный участник трансформаций, проявляет себя наиболее выразительно, расширяя свои границы и возможности. Границы феномена находятся в состоянии постоянного расширения, да и сам феномен являет собой подвижную структуру. Дизайн получил способность проникать в различные сферы жизнедеятельности человека, внедряясь в общественные процессы, выходя за пределы традиционных проектных решений. Показательным здесь может быть пример появления дизайна переживаний (experience design) как особой метадисциплины. В настоящее время можно констатировать, что дизайн как феномен культуры проявляет себя как трансграничная практика, которая с одной стороны расширяет поле своей деятельности, а с другой – проявляется в способности «объединить инновационные процессы, происходящие в культурном, политическом, социальном и научном пространстве, и внедрять получаемый результат в проектное решение» [7, с. 65].

В пространстве культуры изменения происходят со многими феноменами, так как наблюдается трансформация архитектурного в виртуальное. Эти процессы затрагивают не только дизайн, но и искусство и эстетику в об-

200

щем: «Эстетика конца века устала от этой гонки, переживает болезнь порога, кризис своих границ, становящихся все более проницаемыми» [4, с. 309]. Появились такие феномены как виртуальная реальность, виртуальный артефакт, гиперпространство, «дигитальная революция» [5, с. 314] и т. д.

Существенные трансформации происходят во всех сферах культуры, но особо заметны в искусстве, где происходит разрушение границ артефакта, отказ от причинно-временных связей и формирование нового понимания искусства как «принципа матрешки» [5, с. 320]. В такой ситуации дизайн проявляет весь свой проектный потенциал, наполняя пространство образами и знаками, вызывающими у потребителя желание и формирующими переживание. Происходит сдвиг к толерантности понимания и доступности понимания искусства, что выводит дизайна на новое, более значимое положение. «Усовершенствование и доступность технических средств воспроизводства, развитие компьютерной техники и информатики подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели к его «дизайнизации» [5, с. 331]. Можно сказать, что современное положение дизайна в пространстве культуры стало более значимым: он выходит за рамки «оформителя пространства жизнедеятельности человека» претендуя на роль законодателя и проводника ценностных установок и кодов. Дизайн-практика претендует на особую миссию определения границ, пытаясь стать «практикой границы».

Понимание дизайна как «практики границы» можно интерпретировать в двух ракурсах: как граница отделяющая центр и периферию, и как непосредственно граница. В первом случае, дизайн на протяжении долгого времени, находился в периферийном положении по отношению с другими художественными практиками, и ориентировался на ценностные установки «высокого искусства». Искусство же воспринималось как центр, в котором вырабатываются идеалы и эталоны. К концу XX века ситуация изменилась и можно сказать, что искусство потеряло главенствующую роль в формировании ценностных установок. На смену канонам и идеалам искусства приходят другие ориентиры – вещь и стиль. Сменяется парадигма и радикально меняются идеалы общества: на смену «высокому искусству» приходит «уличная эстетика». Кроме того, «художественной современности не хватает воли к производству бытия, которая теперь реализует себя в решении практических дизайнерских задач или в кинематографе, но не в изобразительном искусстве» [1, с. 391]. «Производство бытия» теперь становится главным предназначением дизайн-практики и в этом утверждается его сакральное предназначение.

Во втором случае, рассмотрение дизайна как границы мы находим в работах известной ученой Г.Н. Лола, профессора СПбГУ. Видный ученый, рассматривающий дизайн как границу, предлагает совершенно новые определения дизайна: «дизайн есть граница» [4, с. 133], «дизайн есть умение-быть-в-мире» [4, с. 148], «Дизайн – это забота о сущем с мыслью вернуться к бытию» [4, с. 157], «дизайн есть искомое операционализованное понятие границы, которое позволяет увидеть Dasign [бытие] ...» [4, с. 162] и т. д.

В современном контексте трансформации дизайна можно рассматривать в двух контекстах: в контексте расширения границы феномена (диффузия) и размытие границы феномена (предметная фрагментация).

Расширения границы феномена (диффузия) дизайна можно наблюдать в окружающем мире повсеместно, что приводит к пролиферации понятия «дизайн». В настоящее время термин «дизайн» определяет такое количество предметов, явлений и практик, что трудно обнаружить его точные границы. Такое расширение термина дает возможность множественным манипуляциям как в пространстве общественной жизни, что зачастую, приводит к подмене смыслов. Кроме того, мы можем наблюдать как термин входит внутрь других практик или находится на стыке с ними, формируя новые виды. Например, сегодня активно развивается «дизайн-мышление» (design thinking) как особая методика направленная на решение проблем потребителя через поиск нестандартных решений.

По принципу употребления, наполнения и функционирования все термины «дизайн» условно можно разделить на несколько групп:

— популярное / профанное:

дизайн человека (human design), дизайн кухни, дизайн ногтей, дизайн образа, дизайн цветов, дизайн дома, дизайн квартиры и т. д.;

— традиционное (в рамках принятого ICSIDом термина):

автомобильный дизайн (automotive design), инженерный дизайн (engineering design), графический дизайн (graphic design), промышленный дизайн (industrial design), дизайн интерьера (interior design), ландшафтный дизайн (landscape architecture), дизайн освещения (lighting design), дизайн изделий (product design), дизайн одежды (fashion design) и т. д.;

— расширение термина и синтез с другими областями знаний или видами деятельности:

дизайн-мышление (design thinking), саунд-дизайн (sound design), биологический дизайн (biological design), веб-дизайн (web design), дизайн взаимодействий (interaction design), дизайн рынка (market design), дизайн бизнеса (business design), дизайн услуг (service design), проектирование процессов (process design), дизайн труда (job design), организационный дизайн (organization design) и т. д.;

— дизайн как стратегия выживания:

дизайн-активизм (design activism), дизайн благополучной жизни (design for well-being), стратегическое планирование (strategic design), экологически рациональное проектирование (sustainable design / green design), дизайн пользовательского опыта (user experience design), подрывной дизайн (disruptive design), дизайн взаимодействий (interaction design) и т. д.;

— новые направления и расширение границ внутри деятельности:

арт-дизайн (art-design), дизайн компьютерных артефактов и систем (computer artefacts and systems design), концептуальный дизайн (conceptual design), потребительский дизайн (consumer design), критический дизайн (critical design), антропология дизайна (design anthropology), дидактический дизайн

(instructional design), умный дизайн (smart design), коммуникационный дизайн (communication design) и т. д.;

— дизайн как способ проживания (переживания):

эмпатический дизайн (empathic design), экспериментальный дизайн (experimental design), дизайн переживаний (experience design), партисипативный дизайн (participatory design), конвергентный дизайн (convergent design).

— дизайн как научная дисциплина (по Найджелу Кроссу [8, с. 97]):

научный дизайн (scientific design), наука дизайна (design science), наука о дизайне (science of design).

Принятое ICSIDом в 1969 году определение демонстрирует как далеко от него находится современное понимание дизайна. ICSID определил, что: «Дизайн является творческой деятельностью, целью которой – определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство с точки зрения как изготовителя, так и потребителя» [2, с. 118]. Совершенно ясным становится сегодня, что под данным определением мы подразумеваем гораздо более широкое понятие. И здесь речь не стоит только об общественном употреблении термина, но и расширении его границ в профессиональной деятельности. В современной профессии дизайнера значительно расширилось поле профессиональной деятельности. Такое расширение возможностей дизайн-деятельности привело к тому, что на первый план выходят дизайнеры, которые вообще не связаны с промышленным производством. Практика дизайна заметно расширилась не только благодаря общественной необходимости, но и открытию новых возможностей проектирования самими дизайнерами.

Трансформационные процессы дизайна можно определить и через «предметную фрагментацию», то есть дробление термина. Эти процессы связаны с усложнением форм и методов функционирования общества в целом и практики дизайна в частности. Еще в середине прошлого века дизайн имел всего несколько направлений деятельности: промышленный, графический, средовой и т. д. Сегодня, как мы видим, в профессиональной деятельности возникло множество специализаций и направлений. Усложнение процессов дизайн-деятельности происходит стремительно и связано это, в первую очередь, с «дигитализацией» [3] общества и культуры. Возникают новые необходимости в проектировании новых пространств и, по-этому появляется запрос на появление новой узкой направленности. Еще несколько лет назад мы ничего не знали о дизайне виртуальной среды. Однако сегодня миллионы людей используют виртуальную реальность в обучении, общении и работе, что сформировало необходимость в появлении такой специальности как «дизайнер виртуальной среды обитания». Сегодня происходит усложнение и увеличение специализаций внутри дизайн-практики. Новые направления зачастую находятся на стыке с другими практиками или даже другими видами деятельности. Так, например, графический дизайн имеет в настоящее время много направлений: typography (типографика), calligraphy (каллиграфия), posters graphic design (дизайн плакатов), page layout (макетирование стра-

ниц печатных изданий), printmaking (печатная графика (офсет, эстамп, монотипия и пр.)), corporate design (фирменный стиль предприятия), editorial design (дизайн печатной продукции: бумажной и электронной)), wayfinding or environment design (дизайн пространственной навигации), advertising design (дизайн рекламы), communication design (коммуникативный дизайн), product packing (дизайн упаковки), signage (дизайн наружной рекламы) и др. Все это требует от современного дизайнера либо широты знаний и умений из разных областей, либо уход в узкую профессиональную специализацию.

Процесс усложнения технологий требует от дизайнера постоянного обучения и выработки навыков в конкретной области. Это приводит к тому, что «предметная фрагментация» дизайна касается не только деятельности, но и создает узкоспециализированных специалистов. Процесс фрагментации касается всех видов и направлений дизайна и это создает множественность понимания дизайна и разночтение термина. Как написал Герберт Саймон «Дизайном занимается каждый, кто изобретает порядок действий, имеющий целью изменение существующих ситуаций в предпочтительные ситуации» [9, с. 111]. Это делает дизайн популярной и понятной стратегией для современного человеческого выживания. Современный дизайнер уже подготовлен для новых технологий, ведь он все больше работает в виртуальном пространстве, наполненным знаками и символами, замещающие нечто. Происходит синтез информатики и дизайна, ведь некоторые исследователи «рассматривают информатику как дизайнерскую дисциплину, ибо специалисты по информатике тоже работают с артефактами, с формой и функцией – как и все дизайнеры» [6, с. 251]. Таким образом, в настоящее время можно наблюдать сложные трансформационные процессы как культуры вообще, так и дизайна в частности. Феномен находится в состоянии непрерывных изменений, он нестабилен и не допускает однозначного определения, так как является многоуровневой открытой системой со сложно определяемыми границами. Но, так как дизайн является важным участником процессов, проходящих в обществе и культуре, особую важность приобретает задача выявления тенденций развития современного дизайна, его оснований, а также требований к профессиональной подготовке дизайнера.

Список литературы

1. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века. 1945-1990 / В. Р. Аронов – М.: Издатель Д. Аронов, 2013. – 408 с.
3. Бриньолфсон Э., Макафи Э. Вторая эра машин / Э. Бриньолфсон, Э. Макафи; [пер. с англ. П. Миронова]. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 384 с.
4. Лола Г. Н. Дизайн: Опыт метафизической транскрипции. – М. : Изд-во Носк. Ун-та, 1998. – С. 133
5. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с
6. Тимофеева М. А. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм / М. А. Тимофеева – М. : Рос. Гос. Гуманит. ун-т, 2006. – 286 с.

7. Чепурова О. Б. Трансграничность в дизайне / О. Б. Чепурова // Вестник Оренбургского государственного университета – 2011. – № 9 (128). – С. 58-66.
8. Gross N. Designerly Ways of Knowing / Nigel Cross – London : Springer-Verlag, 2006. – 114 p.
9. Simon H. A. The Sciences of the Artificial / Herbert A. Simon. 3rd ed. Cambridge, London, England : The MET Press, 1996. – 231 p.

УДК 74

МАЦИЕВСКАЯ ЮЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА,

кандидат технических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: juliya0107@rambler.ru

ЭРГОНОМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СИСТЕМЫ «ЧЕЛОВЕК-ПРЕДМЕТ ДИЗАЙНА-СРЕДА»

В статье отражена актуальность и необходимость использования эргономических исследований в дизайне, рассмотрены общие вопросы применения методов и принципов эргономических исследований на различных стадиях дизайн-проектирования.

Ключевые слова: эргономика, эргономические исследования, дизайн.

В методологии современного проектирования выделился качественно новый тип проектирования – эргономический, объектом которого является качество системы «человек – предмет – среда», определяемое положением и ролью в ней человека. Дизайн сегодня – одна из важнейших сфер проектной художественной деятельности человека. Продуктом дизайна является предметный мир, созданный человеком для человека. Продукты дизайна могут носить как штучный характер, так и выпускаться массовым тиражом, но, независимо от этого они составляют органическую часть предметной среды, отвечающей материальным и духовным потребностям человека. Вместе с тем, они образуют вместе с человеком единую эргономическую систему «человек-предмет дизайна-среда», которая должна соответствовать анатомо-физиологическим и психологическим особенностям человека, поэтому принципы человекоориентированного проектирования в полной мере должны учитываться при проектировании предметов дизайна. В связи с этим все большее внимание дизайнеров уделяется эргономике как науке и эргономическим исследованиям как способу разработки безопасного, качественного и конкурентоспособного продукта или изделия.

Основными структурными элементами эргономики являются теория, методология и научные знания о предмете исследования. Наряду с этими элементами, формирующими общенаучные основы эргономики, важным звеном ее практического функционирования и развития служит блок оперативных средств и методов эргономического исследования – анализ, синтез, оценка объекта [1]. Эргономический анализ – это комплексное исследование содержания, средств, условий деятельности человека в эргономической системе «человек-

предмет-среда», осуществляемое в целях ее оценки и обеспечения безопасности, удобства и надежности деятельности. Синтез – эргономическое моделирование системы, которое позволяет представить объект исследования в гибкой динамичной форме, провести необходимый эксперимент и осуществить на этой основе многовариантное решение задачи. Построение модели позволяет проанализировать объект в различных ситуациях функционирования – в типичных и экстремальных. Оценка – это завершающая стадия научных исследований и экспериментальных разработок. Оценка подлежит модель объекта в заданных условиях функционирования, включая экстремальные ситуации. Для выбора наилучшего варианта системы проводится сравнение вариантов между собой, равно как и проверка их на соответствие заданным эргономическим нормам и требованиям. Методологической базой эргономики является системный подход [2]. На его основе возможно использование в эргономическом исследовании методов различных наук, на стыке которых возникают и решаются качественно новые проблемы изучения систем «человек-предмет дизайна-среда».

Традиционно в эргономике используются методы, сложившиеся в социологии, психологии, физиологии и гигиене труда, функциональной анатомии, кибернетике, системотехнике и др. В каждом отдельном случае речь должна идти об экономном подборе небольшого числа методов, адекватных стоящей перед исследователем задачи. Именно задача определяет подбор, кодификацию или создание новых методов исследования в эргономике. При этом главной проблемой являются координация различных методических приемов при решении той или иной эргономической задачи и синтез полученных с их помощью результатов. Методы эргономических исследований условно могут быть разделены [3] на две группы: аналитические (описательные) и экспериментальные. В большинстве исследований они тесно переплетены между собой и применяются одновременно, дополняя и обогащая друг друга. Решение эргономических задач в той или иной мере выполняется на всех этапах общего процесса проектирования. Но основная доля работ по исследованию функционирования системы «человек – предмет дизайна – среда» проводится на стадии предпроектных исследований.

Любое эргономическое исследование должно начинаться с анализа деятельности человека и функционирования исследуемой системы. Его целью является определение места человека в решении задач, для которых предназначена изучаемая система и выявление структуры человеческих факторов, влияющих на эффективность работы системы в целом и ее частей [1]. К числу таких факторов относят социально-психологические, антропометрические, психологические, психофизиологические, физиологические и гигиенические. В ряде случаев в систему могут быть включены экономические и технологические факторы. Для достижения поставленных целей, прежде всего, анализируют условия эксплуатации проектируемых изделий – характеристики внешней среды, такие как влажность, температура воздуха, интенсивность солнечного излучения и т.п. Изучают характерные для той или иной деятельности человека движения и позы, которые являются основой для последующей разработки эр-

гономических схем. Особую ценность представляют социологические исследования (опросы) непосредственных потребителей, так как они позволяют выявить несовершенства конструктивного и технологического решения существующего ассортимента.

Для исследований взаимодействия элементов системы «человек-предмет дизайна-среда» в статике и динамике проводят соответственно антропометрические и антроподинамические исследования контактными и бесконтактными методами. Контактными методами производятся непосредственные измерения тела путем механического соприкосновения приборов и инструментов с его поверхностью. В качестве инструментария используют стандартные измерительные инструменты: полотняные сантиметровые ленты, антропометры, толстотные циркули, специальные линейки. При антроподинамических исследованиях измеряют линейные расстояния между точками в различных положениях тела, а также угловые измерения, характеризующие перемещение одних частей тела по отношению к другим. Бесконтактные методы, основанные на изучении формы поверхности без непосредственного к ней прикосновения, являются более совершенными и точными по сравнению с контактными. Однако, высокая стоимость оборудования для бесконтактного обмера, низкая мобильность установок затрудняют использование их при выездных исследованиях. Полученная на стадии предпроектных исследований информация является основой для выбора показателей качества оценки объекта, рациональных методов и средств конструктивного обеспечения эргономического комфорта.

Технические средства, необходимые для эргономических исследований, часто представляют собой стандартные устройства и приборы, специально не ориентированные на применение в данной области. Поэтому нужна адаптация этих технических средств к условиям собственно эргономического эксперимента. Полученная на стадии предпроектных исследований информация служит источником для разрабатывается комплекс требований к объектам проектирования, на основе которых выбирают рациональные методы и средства эргономического обеспечения комфорта. учет которых производится на следующем этапе – этапе синтеза.

Моделирование структуры и функций систем «человек-изделие-среда» получило широкое распространение в эргономике. В дизайне, как правило, используется предметное моделирование, в ходе которого исследование ведется на модели (макете), воспроизводящей основные геометрические, физические, динамические, функциональные характеристики оригинала. Макеты могут изготавливаться в различном масштабе и с различной степенью детализации, в натуральную величину в виде трехмерных муляжей или визуальные, выполненные средствами компьютерной графики. Выделяют три типа эргономических моделей: а) модели, которые позволяют прогнозировать деятельность и работоспособность человека; б) модели, позволяющие прогнозировать функционирование системы; в) модели, включающие как свойства человека и характеристики деятельности, так и параметры проектируемого объекта, т.е. деятельность человека с объектом и влияние функционирования объекта на человека в

той форме, в какой они сказываются на эффективности функционирования системы. Эргономическая оценка качества может выступать как самостоятельная цель или же быть включенной в процесс эргономического обеспечения проектирования на различных его этапах [22]. Оценка эргономических показателей качества проводится путем сравнения характеристик оцениваемого объекта с характеристиками объекта-эталона (это может быть реальный объект, а также может быть его описание). Эргономическая оценка качества проводится на основе разработанных на стадии предпроектных исследований эргономических требований и показателей, отношение которых характеризуется определенной иерархической зависимостью.

На практике в процедурах эргономической оценки качества широко используются экспертные методы. Трудности использования объективных экспериментальных методов связаны со сравнительно длительными испытаниями промышленных образцов, необходимостью использования дорогостоящей аппаратуры и привлечения квалифицированного персонала. Расчетные методы разработаны в недостаточной мере, таким образом в условиях массовой оценки эти способы часто наименее пригодны, хотя и дают наиболее точные результаты. В настоящее время внимание специалистов по оценке качества привлекает экспертный метод, основанный на использовании суждений экспертов. Профессиональный состав и численность экспертов определяются в зависимости от оцениваемого товара, особенностей его потребления, целей и задач оценки.

Проведение экспертной оценки потребительских показателей включает выполнение ряда этапов и операций, порядок и содержание которых обуславливается назначением товара, сложностью выполняемых им функций и условиями проведения оценки [16]. В ряде случаев используют социологический метод как разновидность экспертного. Он основан на использовании мнений потребителей объекта оценки как источника информации об уровне эргономичности этого объекта (например на этапе эксплуатации). При использовании в процедуре оценки оценочных шкал значение оценки эргономического показателя объекта оценки находится по оценочной шкале. Эргономическая сущность результата оценки определяется балльной оценкой. При принятии решения в результате оценки не допускается восполнять низкий уровень одного показателя за счет искусственного повышения значимости другого. Значения оценок всех (единичных, групповых) показателей должны быть определены по единой оценочной шкале. В необходимых случаях применяется экспресс-метод комплексной оценки, обеспечивающий ускорение процедуры оценки. При применении экспресс-метода эксперты без специальных расчетов назначают балльную оценку эргономических показателей качества; в необходимых случаях назначают уровень эргономичности, исключая промежуточные операции. Метод применяется для относительно несложных изделий с малой номенклатурой эргономических показателей. Экспериментальный метод применяется, когда значения эргономических показателей объекта могут быть выявлены только в условиях эксперимента, воспроизводящего условия и сущность процесса эксплуатации объекта. Он заключается в определении показателей качества при изучении взаимодействия чело-

века с объектом или его моделью в реальных условиях потребления изделия. Расчетный метод оценки эргономических показателей качества заключается в оценке показателей на основе расчетов и применяется при оценке эргономических показателей, значения которых имеют количественную форму выражения (метры, секунды, килограммы), в случае, когда зависимость между значениями показателей и значениями их оценок установлены в виде формул, графиков и таблиц. Методы эргономической оценки, описанные выше, распространяются на любые промышленные изделия, используемые в быту и на производстве в системах «человек-изделие-среда использования».

Список литературы

1. Мунипов В.М., Зинченко В.П. Эргономика: человекоориентированное проектирование техники, программных средств и среды. – М.: Логос, 2001. 356 с.
2. Шеин А.Б. Методологическая роль системного подхода в эргономике.// Проблемы методологии в эргономике. Тр. ВНИИТЭ Сер. Эргономика. Вып.17. – М.: ВНИИТЭ, 1979.
3. Зинченко Т.П., Фрумкин А.А. Методы эргономического обеспечения проектирования. – Спб., 1991.
4. Даниляк В.И., Мунипов В.М., Федоров М.В. Эргодизайн, качество, конкурентоспособность. – М.: Издательство стандартов, 1990. 200 с.
5. Рунге В.Ф., Манусевич Ю.П. Эргономика в дизайне среды. – М.: Архитектура – С, 2005. 327 с.

РЕПРИНЦЕВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ,
аспирант, ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
e-mail: reprintsev@mail.ru

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ: ОТ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ – К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ХУДОЖНИКА

Автор обращается к анализу феномена «проектная деятельность» применительно к профессиональной подготовке дизайнеров и иллюстрирует ее развивающие и актуализирующие личностный потенциал студента возможности. Автор показывает возможности проектной деятельности, комплекс психологических условий, обеспечивающих ее эффективность в профессиональной подготовке студентов дизайнерских специальностей.

Ключевые слова: профессиональное образование, психология высшей школы, проектная деятельность, творческий коллектив, творческие способности личности, дизайн-проектирование, композиционное мышление, выразительные средства.

Сегодня уже очевидно, что дизайн прочно вошел в повседневную жизнь человека, предопределяя всю систему его отношений с окружающим миром, оказывая очень мощное влияние на предпочтения человека, осуществляемый им выбор, содержание и характер социального взаимодействия. Действительно, дизайн стал важным фактором в формировании жизненной позиции личности, всей палитры ее отношений с внешним миром и к самой себе. «Дизайн в самом широком понимании этого слова стал неотъемлемым признаком современного общества. Он занимает все новые и новые ниши не только человеческого бытия, но и его сознания. Пройдя путь от штучного ремесленного производства и создания единичных эксклюзивных изделий к серийному промышленному производству вещей, дизайн стал не только определяющим фактором организации предметной среды человека, но и вплотную подошел к решению комплексных социально-экономических и экологических проблем, совершенствованию процессов, условий и элементов жизнедеятельности человека и общества. Это позволяет рассматривать дизайн как универсальную и эффективную социально-ориентированную технологию, поднимающую человечество на новые уровни качества жизни и иные принципы общественных отношений» [4; 5; 7].

Однако дизайн не появляется «ниоткуда», внезапно, вдруг, – он является продуктом деятельности человека, профессионала – дизайнера, от позиции которого и понимания цели творческой задачи зависит конечный продукт дизайнерской деятельности, способный влиять на поведения и отношение других людей к содержащимся в дизайн-продукте идеям и смыслам. Следовательно, понимание своей социальной миссии, высокий гуманистический потенциал самого дизайнера определяет и результат его творческой деятельности, способность взаимодействовать с другими людьми, влиять на них, определять их позицию и поведение. Столь

высокое понимание миссии дизайнера – не преувеличение, – оно рождается из понимания проникновения дизайна во все сферы человеческого бытия. И чаще всего такое «проникновение» происходит в виде телевизионной картинке, рекламного продукта, упаковки, тенденций моды, одежды, обустройства интерьеров жилища, производственных и офисных помещений – всего того, с чем каждый человек сталкивается ежедневно, чаще всего неосознанно, но фиксируя некую субъективную привлекательность воспринимаемых предметов, их соответствие не только личным вкусам, но и принятым на данный момент в обществе «стандартам» моды. «Предмет дизайна расширяется до проектирования социального события, конструирования стиля и образа жизни, синтеза новых культурных, моральных, социальных ценностей. Опыт развитых государств свидетельствует о том, что дизайн как ключевой элемент современной экономической политики обеспечивает ее устойчивость и конкурентные преимущества на мировом рынке. Приход современных, невиданных ранее, поистине революционных технологий, призванных решать глобальные проблемы, требует специальных условий реализации, их эффективного применения. Отсюда особые требования к среде, организации жизненного пространства, эргономике, комфорту, производственной, эксплуатационной и потребительской безопасности (физической, техногенной, экологической)» [6; 8]. Значит, дизайнер уже не только ориентируется на сложившиеся общественные традиции и стереотипы, но и в значительной мере формирует их. А это уже гораздо более высокая степень ответственности творца, когда он становится «властителем умов», когда он предопределяет социальное поведение людей, задавая некий стандарт, эстетическую планку требований к продукту и его потребительским свойствам.

В истории науки идея о том, что дизайн становится мощным идеологическим и психологическим фактором концептуально оформилась уже достаточно прочно в трудах целого ряда исследователей, среди которых авторитетные специалисты в области социологии, политологии, менеджмента, социальной психологии (Г. Маркузе, Г. Рид, Ф. Рапп, М. Мак-Люэн, Ю. Хабермас, Д. Белл, Э. Тоффлер, Т. Парсонс, Т. Кун, П. Хилл, А. Парфрей, Г. Саймон, К. Джонс, Т. Адорно, Ж. Эллюль, Р. Барт, П. Вирильо, Г. Гессе, П. Рикёр, Б. Фуллер, О. Хаксли, М. Вебер, З. Бегенау, И. Тэн, Г. Земпер и др.). Активно разрабатываются проблемы влияния дизайна на социальное поведение людей и в отечественной науке (А.П. Бредихин, Т.Ю. Быстрова, Д.П. Горский, А.И. Уемов, В.С. Швырёв, М.В. Панкина, В.И. Плотников, Ю.И. Мирошников, О.И. Генисаретский, Г.П. Щедровицкий, А.П. Огурцов, Е.М. Мамчур, Л.Н. Коган, В.С. Библер, О.В. Долженко, Э.В. Ильенков, М.С. Каган, В.А. Разумный, В.М. Розин, Лид.И. Новикова и др.). Дизайн и механизмы его психологического влияния на общество в концепциях этих исследователей увязываются со спецификой социокультурной ситуации в обществе, уровнем общественной культуры, характером социально-экономической, политической, ситуации в обществе, традициями духовной культуры, уровнем технологического развития. В этом плане справедливо суждение А.П. Бредихина: «Нарастающее многообразие феноменов современного индустриального и постиндустриального общества глубоко изменяет сущность, природу дизайна, качественно

расширяя, раскрывая его возможности во всем – и в формировании единичных предметов, и в воздействии предметного мира на человека через дизайнерски организованную их массовость, комплексность, системность. Современный дизайн становится дизайном среды в широком понимании этого слова» [2; 3].

Уровень духовно-нравственной культуры дизайнера напрямую определяет идейно-смысловую суть, общественную ценность и пользу создаваемого им продукта. Очевидно, обретение профессионального опыта студентом-дизайнером не может происходить в отрыве от накопления нравственного опыта, без опоры на важнейшие, экзистенциальные ценности и смыслы национальной культуры. Закрепление такого опыта будущих дизайнеров происходит в процессе выполнения проектной деятельности, в рамках которой проявляет себя весь спектр профессионально-личностных качеств будущего специалиста. И здесь особенно важны гуманистические установки студента, его понимание собственной ответственности за благополучие и судьбу людей, на которых он сможет влиять, создав свой дизайнерский продукт. В проекте сходятся линии взаимодействия преподавателя и его ученика; именно здесь происходит важнейший момент проявления будущим специалистом меры человеческого в нем, его ориентированности на принесение социальной пользы, облаченной в эстетически привлекательную и выразительную форму. Для любого студента проектная деятельность начинается с осмысления концептуальной идеи, смысла, который ему предстоит облачить в привлекательную, дизайнерски (художественно!) изящную форму. Без осмысления идеи, без понимания ее концептуальной сущности проект не может быть выполнен. Это аксиома профессиональной деятельности дизайнера. И вот здесь чаще всего проявляет себя мера «окультуренности» студента, его ориентированности на принесение социальной пользы, творение Добра через созидание Красоты.

Развитие профессионально-личностных качеств будущего дизайнера не может происходить в отрыве от процесса формирования его общей культуры, приобщения к истории и культуре России. Понятно, что такое сопряжение возможно не только через изучаемые дисциплины, но в гораздо большей степени – через систему специальных творческих проектных заданий, позволяющих закрепить профессиональные умения и навыки, обеспечить соединение высокой теории с практикой, связать цели профессиональной деятельности дизайнера с жизнью и проблемами окружающих его людей. Решение этих задач возможно через проектную деятельность студентов, выполнение ими дизайн-проектов выраженной социальной направленности. Такая направленность обнаруживает себя не только в тематике выполняемых заданий, но и в их содержании, ориентированности на решение важных социальных проблем, организацию коллективной творческой проектной деятельности. Работа в малых творческих группах над разработкой дизайн-проекта – одно из важных психологических условий, определяющих коллективный успех, моделирующих содержание и характер межличностных отношений в студенческой группе, ее сплоченность, организованность, ценностно-ориентационное единство (Л.И. Уманский).

Как строится проектная деятельность? На каких психологических и педагогических идеях возможна ее успешность? Какие психологические новообразования формируются у студентов-дизайнеров в ходе реализации проекта?

Дизайн-проектирование – сложный, многогранный и многоуровневый процесс, обладающий целым рядом психологических особенностей. Разумеется, всякое проектирование начинается с интенсивного мыслительного процесса, обеспечивающего «погружение» дизайнера в проблему, ее всесторонний анализ. На этом этапе очень важны способности дизайнера к систематизации, анализу, обобщению, синтезу, способность к интуиции, предвидению и предвосхищению результата проекта. Такое перспективное видение открывает дизайнеру некий гипотетический образ воображаемого результата, его идеальную модель. Этот процесс воображаемого моделирования хорошо описан в литературе, в мемуарах великих живописцев, зодчих, архитекторов. Достаточно полистать трактаты Л. Альберти, Д. Вазари, Леонардо да Винчи, А. Дюрера, А. Палладио и др. Именно в трудах западноевропейских мастеров чаще всего встречаются упоминания о важности этого начального, стартового этапа работы над проектом. Именно здесь формируется общий замысел, определяются его выразительные средства, возможные варианты решения дизайнерской задачи. Значимость мыслительных процессов на этом этапе подчеркивают такие именитые мастера, как П. Беренс, В. Гропиус, И. Иттен, В. Кандинский, Н. Ладовский, А. Родченко, Ю. Фельтен, П. Чистяков и др. [20].

В ходе выполнения проекта одним из важнейших способов проверки готовности дизайнера к самостоятельной проектной деятельности является такой вид учебных упражнений, которому в равной мере свойственны как признаки проектного эскиза, так и особенности упражнений развивающих творческие способности учащихся, – клаузура. Клаузура обеспечивает развитие воображения, образного мышления, фантазии, композиционных способностей, навыков яркого отражения творческих замыслов в графике и макете. Начиная с XVI в. клаузурой называются короткие, продолжительностью от 2 до 6 часов творческие задания, широко распространенные в архитектурных, дизайнерских, художественных школах. В первых Академиях архитектуры и искусства объединялись несколько факультетов, на которых обучались архитекторы, художники, фортификаторы, инженеры, скульпторы. Конечно, по каждой из названных творческих профессий читались специальные курсы и проводились практические занятия, обучение рисунку, черчению, живописи, скульптуре осуществлялось по общей программе. Специализация в обучении студентов заключалась в том, что по мере приобретения навыков рисунка и черчения каждый учащийся получал персональные задания и, кроме того, участвовал в работе над проектными заказами своего профессора. В таких проектных мастерских царил дух товарищества и взаимопомощи, студенты старших и младших курсов совместно работали над чертежами, эскизами, шаблонами разрабатываемых деталей, копиями чертежей мастеров дизайна и архитектуры.

В общей массе студентов профессору было сложно определить долю участия каждого ученика в общей работе над проектными композициями, ибо силь-

ные помогали слабым, трудолюбивые восполняли своим рвением нерадивость лентяев. В конце семестра возникала настоятельная необходимость проверки истинных границ знаний и умения каждого студента. В этих условиях и родилась эффективная форма проверки художественных навыков учащихся в процессе исполнения самостоятельных заданий по графике, композиции, черчению и т.д. Каждого студента запирали в отдельной аудитории на замок (замок по-итальянски «klouso») и предоставляли возможность в одиночку решить поставленную задачу [14]. В американских архитектурных и дизайнерских школах аналогичные упражнения носят название «шарабан». Состояние учащегося, исполняющего самостоятельное творческое задание, сравнивается с положением одинокого возницы, управляющего небольшим одноконным экипажем. От умения управлять лошадью и рассчитывать оптимальный темп движения зависит конечный успех путешествия. После 4-6 часов самостоятельной работы студент представлял итог своих творческих исканий в виде «клаузуры» – графической или проектной композиции. Позднее клаузуры проводились в больших аудиториях, где проверялись способности большой группы студентов. Работа выполнялась под неусыпным наблюдением специальных служителей академии, которые следили за тем, чтобы студенты работали самостоятельно без помощи товарищей. Клаузуры стали общепризнанной формой проверки творческих способностей учащихся в академических школах не только Италии, но и Франции, Германии, Англии, Швеции.

Опыт отечественного дизайн-образования убеждает в том, что традиции академического образования восходят к опыту европейской художественной школы. В начале XX века в Советской России активно распространяются новаторские идеи и веяния, обращенные к творческим поискам в архитектурном формообразовании, в поиске выразительных средств дизайна интерьеров общественных зданий, открываются новые прогрессивные учебные заведения, архитектурные и дизайнерские школы. Во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе клаузуры использовались в различных по своей направленности контекстах программ профессоров архитектурного отделения И. Жолтовского, А. Щусева, Н. Ладовского, В. Кринского, А. Веснина, М. Гинзбурга, П. Голосова, К. Мельникова и др. Также активно использовали клаузурные упражнения ведущие педагоги Баухауза, причем каждый из них вкладывал в эти упражнения свой смысл, ставил перед учащимися свои конкретные цели. Особенно широкую известность приобрели упражнения из курсов ведущих профессоров БАУХАУЗа (Моголь Надь, Йоханнес Иттен, Йохан Альбертс, Ганнес Майер). Показательно, что все без исключения мастера архитектуры, дизайна и педагогики находили новые варианты клаузурных упражнений, вкладывали в эту форму занятий разный смысл, требовали разнообразных приемов исполнения.

Особенности исполнения клаузуры требуют соблюдения целого ряда правил, как всеобщих для всех разновидностей клаузуры, так и специфичных для отдельных видов клаузурных упражнений.

При исполнении клаузуры следует:

– формат бумажного листа, на котором выполняется клаузура, согласовать с целями клаузурного задания и временем его исполнения;

– технику графического исполнения клаузуры избирать в зависимости от целей клаузуры, времени ее исполнения и формата бумаги. Чем меньше времени отпущено на работу, тем проще и эффективнее должны быть технические приемы графики («сухая» техника – уголь, пастель, толстый грифель, сангина и «мокра техника» – фломастеры с толстым фетром или, если это возможно, коллаж из цветной бумаги с тыльной клеящей стороной. Можно использовать тушь, акварельные краски, гуашь (ограниченно). Возможна смешанная техника);

– методику работы над клаузурой согласовать со временем ее исполнения. Помнить, что на эскизирование целесообразно тратить не более 25-30% всего лимита времени, отпущенного на исполнение клаузуры. Остальное время целесообразно использовать для технического исполнения графической композиции.

Клаузура как способ организации проектной деятельности студентов и сегодня активно используется в профессиональной подготовке студентов-дизайнеров. В частности, в подготовке студентов Курского политехнического колледжа используются клаузуры на темы «Стилизация природных форм», «Эмоции человека», «Состояния природы»; «Афиша к спектаклю»; «Охрана памятников», «Экология», «Вредные привычки» и т.д. Как правило, каждая клаузура является форзаданием к большой учебной работе. Каждое задание исполняется студентом по воображению, без предварительного эскизирования, ибо тема выдаётся в начале клаузуры и студенты не могут подготовиться к работе заранее. Специфика графики клаузуры объясняется коротким сроком ее исполнения, что требует применения простых и эффективных приемов графики. Клаузурная графика вызывает необходимость ревидии ранее приобретенных профессиональных знаний, умений и навыков, требует исполнения проектных и творческих задач в кратчайшие сроки с отображением самых существенных сторон заданной темы. Опыт такой работы приобретается исключительно в процессе многократного исполнения клаузур, постоянных упражнений в рисунке и проектном эскизировании.

Так, например, в ходе работы над большим учебным заданием «Декоративное панно в интерьере», студентам предлагалось выполнить три формальные композиции на темы: «Город будущего», «Медицина» и «Техника». Эти задания преследовали вполне конкретную цель – приобретение навыков логического выделения существенных свойств и признаков из содержательного объёма общих понятий, их перевода на язык формальной композиции с последующим визуальным выражением с помощью художественно-композиционных средств. Выполнение заданий предполагало детальный анализ студентами содержания понятий «город будущего», «медицина» и «техника», выделение наиболее существенных их свойств и признаков, а также определение принципов разработки проекта, организации и систематизации рабочих понятий по следующим позициям: качественная природа, степень сложности, метрический и пространственный масштаб, объёмно-пространственная структура, пластические и цвето-фактурные

характеристики. После этого определялись необходимые формально-композиционные и художественно-образные средства для их комплексного визуального выражения.

Опыт показывает, что студенты хорошо понимают огромную степень важности этих «малогабаритных» творческих заданий, их роль в их профессиональном развитии, но на младших курсах берутся за их исполнение с большой робостью и опасением, – их страшит возможность получить невыразительные, «вялые» работы. В этом случае задача преподавателя состоит в том, чтобы психологически раскрепостить будущих дизайнеров, «позволить им больше», чем при исполнении долгосрочной учебной работы, направить их творческий потенциал на усиленный мозговой штурм, на генерацию ярких дизайнерских идей и на смелое, выразительное художественное воплощение задуманного, побудить смелому высказыванию и оформлению собственной идеи, к практическому действию. На этом этапе особенно важна психологическая поддержка студента, эмоциональное раскрепощение, снятие в нем внутреннего психологического «зажима», пробуждение ощущения творческой свободы и полета воображения. Обеспечение этих психологических условий способно принести желаемый педагогический эффект: получить достойные творческие работы, которые одновременно способны чётко показать истинные границы знаний, умений и навыков каждого студента и научить будущих дизайнеров оперативно выстраивать собственную графическую композицию, профессионально решать поставленные творческие задачи.

Конечно, проектная деятельность студентов не сводится только к клаузуре, – арсенал возможных вариантов проектов значительно шире и предполагает постепенное углубление их профессионального опыта, освоение всего комплекса профессионально-личностных качеств дизайнера. Но при этом клаузура остается проверенным и апробированным многовековой академической практикой образовательным средством, позволяющим решать задачу подготовки социально ориентированных, профессионально грамотных дизайнеров, понимающих меру своей ответственности за облик мира, в котором им предстоит жить.

Список литературы:

1. Барышева В.Е. Актуальные вопросы дипломного проектирования в современных условиях // Дизайн и дизайн-образование в поликультурном пространстве современности: Мат-лы междунар. научно-практ. конф. / под ред. А.П. Бредихина. – Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2010. – С.75-79.
2. Бредихин А.П. «Модернизация» образования в контексте гуманистических традиций и опыта русской национальной культуры // Гуманизация образовательного пространства. Мат-лы междунар. науч. конф. [Электронное издание]. М.: Школа, 2016. С. 410-421.
3. Бредихин А.П. Менталитет общества и идеалы образования в системе факторов возрождения русской национальной культуры // Новая парадигма организационного управления в условиях вызовов XXI века (к 95-летию Л.И. Уманского) монографические материалы Всероссийского симпозиума. Кострома: КГУ, 2016а. С. 87-97.
4. Бредихин А.П. Модернизация высшего художественно-педагогического образования: традиции и инновации // Психолого-педагогический поиск. 2014. № 1 (29). С. 35-50.

5. Бредихин А.П. Проблемы инкультурации молодежи в современном социуме: личность между традициями этноса и реалиями образования // Этнопедагогика как фактор сохранения российской идентичности. Чебоксары: ЧГПУ, 2017. С. 402-406.
6. Бредихин А.П. Проблемы современного художественно-педагогического образования в контексте "модернизации": время утраченных иллюзий // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2014а. № 1 (262). С. 52-60.
7. Бредихин А.П. Проблемы социализации молодежи в контексте трансформации национальной культуры и образования // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики/ Под ред. Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. Казань, 2017а. С.3-8.
8. Бредихин А.П. Профессионально-личностное развитие студентов-дизайнеров в образовательной среде вуза // Высшее и среднее профессиональное образование России в начале 21-го века: состояние, проблемы, перспективы развития Мат-лы 12-ой Междунар. научно-практ. конф. В 2-х книгах. Под ред. Р.С. Сафина, Е.А. Корчагина. 2018. С. 322-328.
9. Булатников И.Е. «Кризис культуры» и его отражение в состоянии общественной морали: диалектика вечного и временного в социально-нравственном воспитании молодежи // Евразийский форум. 2012. №4. С.78-92.
10. Булатников И.Е. Деструкция морального сознания современного российского общества как проблема теории и практики социального воспитания молодежи // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2012а. № 1. С. 146-152.
11. Булатников И.Е. Деструкция общественной морали как проблема современного социального воспитания молодежи // Ярославский педагогический вестник. 2012б. Т.П. №5. С. 24-30.
12. Булатников И.Е. Этические основы русского образования в зеркале национальной истории и культуры: перечитывая наследие К.Д. Ушинского // Известия РАО. 2014. №3. С. 14-34.
13. Кларк П., Фриман Д. Дизайн. – М.: АСТ: Астрель, 2003. –144 с.
14. Курьерова Г.Г. Феномен дизайн-образования в Италии // Подготовка дизайнеров за рубежом. – М., 1986.
15. Маслоу А.Г. Мотивация и личность. – СПб.: Евразия, 2001. – 478 с.
16. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? / пер. с англ. И.В. Павловой. – М.: АСТ: Астрель, 2005.
17. Орлов А.Б. Психология личности и сущности человека: парадигмы, традиции, практики. – М., 2002.
18. Сафин Р.С., Корчагин Е.А. Непрерывное профессиональное образование: взаимосвязь с производством // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики. Мат-лы 11-ой Междунар. научно-практ. конф. В 2-х книгах. / Под ред. Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. 2017. С. 67-72.
19. Сафин Р.С., Корчагин Е.А., Вильданов И.Э., Абитов Р.Н. Механизмы развития профессионального и высшего образования в научно-образовательном кластере // Высшее и среднее профессиональное образование России в начале 21-го века: состояние, проблемы, перспективы развития Мат-лы 12-ой Междунар. научно-практ. конф. В 2-х книгах. / Под ред. Р.С. Сафина, Е.А. Корчагина. 2018. С. 405-409.
20. Фильчакова Ю.А. Воспитание искусством (Развитие проектной культуры у подростков) // Внешкольник. – 2000. – №7-8.

САЛАВАТОВА ДИЛЯРА РУСТЕМОВНА,

Казанский государственный архитектурно-строительный университет,

420043, Россия, г. Казань, ул. Зеленая, 1

E-mail: dilya3010@bk.ru

ПРИМЕНЕНИЕ ПИКТОГРАММ, УКАЗАТЕЛЕЙ И НУМЕРОЛОГИИ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ ИДЕНТИФИКАТОРОВ МЕСТ В ИНТЕРЬЕРЕ

В статье автором рассматривается процесс проектирования идентификаторов места с помощью таких средств, как нумерология, пиктограммы и указатели. Изучаются способы их применения и влияние на восприятие интерьерного пространства в ориентационном аспекте. Актуальность данной статьи в том, что она вводит новый термин для средств ориентации в интерьере – нумерология, как особый вид кодирования пространства.

Ключевые слова: профессиональное дизайн-образование, ориентирование, идентификатор места, нумерология, пользовательский интерфейс здания.

Любое большое помещение, в котором оказывается человек впервые, является для него незнакомой средой. Человеку нужно понимать, в каком конкретно месте здания он находится и какая у комплекса планировка. Посетитель должен определить путь, по которому нужно идти, чтобы попасть в то или иное помещение, или найти нужный объект. Однако из-за современных тенденций, которым следуют многие архитекторы, проектирующие здания необычной планировки, чаще всего трудно идентифицировать место своего положения и определить направления, по которым нужно двигаться. Огромные торговые города, занимающие целые уровни и растущие вглубь и вширь, часто дезориентируют и озадачивают, нежели чем помогают в ориентировании. По независимым данным различных исследований оказалось, что отрицательное впечатление у посетителей крупных торговых точек чаще всего вызывается именно труднодоступностью информации и сложностью навигации. Люди возмущены не только тем, что нелегко найти нужный объект или торговую группу. Без подсказок трудно даже найти выход из здания... Именно поэтому фактор навигации должен стоять в числе первых значимых.

Пользовательский интерфейс здания – его вход, коридоры, переходы, лифты и эскалаторы – чаще всего похож на стог сена, в котором человек ищет путь, как иголку. На помощь такой беспорядочной планировке и бессистемному размещению тех или иных объектов приходят графические средства навигации и специальные идентификаторы места [4, с. 112]. Именно благодаря этим ориентационным системам поддерживается логика направления движения человека и составляются сценарии его перемещения. Маркетологи уверяют, что удобство ориентации положительно влияет на психологию посетителя. Когда человек доволен и уверен, что о нём позаботились, его направили, помогли, он начинает с доверием относиться к такому зданию и посетит его ещё раз [2, с. 172]. Поэтому правильно составленная система навигации полезна не только

гостям здания, но и его владельцам в коммерческих целях. Например, торговые центры, в которых легко найти нужный объект, пользуются гораздо большей популярностью. В пример можно привести такой торговый центр, как MEGA, который находится почти во всех крупных городах России. В нём не потеряется даже ребёнок: простая планировка и продуманная система ориентиров помогает найти всё, что необходимо.

Учитывая всё вышесказанное, можно понять, что создание системы ориентации и идентификаторов места в интерьере – сложный процесс, в который должны быть привлечены не только дизайнеры, но и архитекторы, маркетологи, инженеры и специалисты по эргономике. Опыт и знания людей таких профессий позволят создать удобные и практичные решения с учётом функциональных, конструктивных, эргономических и эстетических требований к информационным указателям. По направлению своего движения человек должен постоянно встречать ориентиры, в роли которых выступают идентификаторы зон, знаки, указатели или ориентационные точки. Они должны быть яркими, понятными, играть роль своеобразных акцентов и привлекать к себе внимание. Именно поэтому мы выделили 3 особенных вида средств организации ориентации в интерьере, которые важно применять при проектировании идентификаторов мест в пространстве: пиктограммы, указатели и цифры. Последний вид – не просто нумерация. Здесь мы будем рассматривать введённый нами термин – нумерологию. Все перечисленные средства относятся к интеллектуальной навигации, потому что не просто говорят, куда идти, а дают понять, что найдёт человек, если пойдёт в ту или иную сторону. Рассмотрим каждое средство по отдельности, выделим их достоинства и изучим способы их применения.

1. Пиктограммы – это специальные знаки, представленные в схематичном виде. Они отображают главные черты того или иного объекта, на которые указывают, и могут выражать смысл большого предложения одним графическим символом [3, с. 115]. Пиктограммы используются для поддержки информативности на навигационных вывесках. Пиктограммы удобны в применении не только потому, что не нуждаются в объяснениях и подписях, но и потому, что интуитивно понятны и иноязычным туристам, и детям, и людям с ограниченными возможностями. Большая важность пиктограмм состоит в том, что одним ярким значком можно привлечь внимание человека, впервые попавшего в здание. И если размещать такие значки в правильных местах, дополняя стрелками-указателями, человеку не понадобится воспользоваться картой-гидом по помещению. Пиктограммы очень часто встречаются в нашей жизни. Мы видим их в аэропортах, вокзалах, торговых центрах, зоопарках, музеях и так далее. Они размещаются на напольных навигаторах, подвесных консолях, на настенных табличках, световых коробах, графикой на стенах или полу. К разновидностям пиктограмм можно отнести и идеограммы – знаки, значение которых интерпретируется не в буквальном смысле. Например, пиктограмма мороженого, дополненного запрещающим перечёркивающим знаком – это идеограмма, говорящая, что вход в помещение с едой воспрещён [1, с. 82].

С достоинствами пиктограмм можно согласиться. Но что же касается их применения? Использовать пиктограммы можно не только для обозначения ба-

нальных «вход» и «выход». Пиктограммами выделяются отдельные пространства, например, зона фудкорта, детская игровая зона, или зона отдыха. Ими можно указать человеку на размещение санитарных помещений. Пиктограммами часто стали выделять отделы торгового центра: отсеки с обувными магазинами обозначаются пиктограммой сапога, отсеки с детскими товарами – значком плюшевой игрушки, а отсеки свадебных товаров – пиктограммой с изображением двух переплетённых колец. Размещать пиктограммы можно где угодно, будь то стеллы или световые короба. Однако есть другое место размещения пиктограмм, которое будет гораздо активнее работать на систему ориентации. Обращаем ваше внимание на то, что 50% своего внимания человек уделяет дороге перед собой, чтобы не споткнуться и обходить препятствия на своём пути. И именно на полу пиктограммы будут более заметны человеком.

2. Указатели – важный вид визуальных коммуникаций в интерьере. Попростому, указатель – это стрелка, показывающая направление и дополненная пиктограммой или шрифтовой информацией. Однако, несмотря на банальность такого вида визуальной навигации, не стоит недооценивать её значимость. Достоинства указателей – логика и лёгкая читаемость, простота восприятия и возможность использования в любых ситуациях. Применение указателей не зависит от целевой аудитории, размера помещения и его интерьера. Возможность применения стрелок-указателей – безгранична. Во-первых, они без лишней нагружающей информации могут показать дорогу посетителю. Указатели как ориентационные знаки активно используются таким крупным магазином, как IKEA. Трудно представить, сколько времени тратили бы покупатели без светящихся стрелок на полу, пытаясь найти кассы в этом лабиринте. IKEA расположили указатели вдоль пути по всему торговому залу, захватывая каждую зону. Во-вторых, коммерческую функцию указателей нельзя отрицать. Большой плюс стрелок в том, что они могут играть роль рекламных навигаторов. Стрелки ненавязчиво могут указать человеку не только в сторону, допустим, фудкорта, но и определённого бутика. В-третьих, стрелки-указатели играют важную роль в организации беспрепятственной ориентации при аварийных ситуациях. Крупными, иногда светящимися стрелками обычно обозначаются эвакуационные выходы. Это, пожалуй, самое важное применение указателей, которым нельзя пренебрегать [5, с. 243].

3. Нумерология – неотъемлемая часть проектирования ориентационных систем в интерьере. Этот новый термин мы вводим для обозначения нумерации не только этажности здания, отсеков, кабинетов, но и нумерации зон, обозначения расстояний и прочего. Название термина не даром имеет отсылку к такой науке, как нумерология – науке о числах, которые всюду окружают человека, даже если на первый взгляд их не замечаешь. Нумерология как наука основана великом математиком Пифагором, жившим до нашей эры, который доказал, что числа образуют свой собственный язык. В интерьере цифры имеют большое значение, и они так же могут сформировать особый вид «общения» с человеком в виде кодировки. Нумерология своим воплощением может отнестись к обычным визуальным коммуникациям, но у неё есть кардинальное отличие от обычных средств навигации. Цифры считаются понятнее букв и пиктограмм, они строги и логичны. Кодирова-

ние пространства с помощью цифр помогает создать индивидуальность объекта, его образ, закрепить основные отличительные черты. Нумерология может проявляться не только с помощью табличек с номером кабинета, сектора, зоны (например, товары для женщин, мужчин, детей) или этажа. Цифры могут применяться в виде суперграфики на стенах здания и обозначать номер определённой зоны территории. С помощью цифр можно даже отсчитывать расстояние до определённого объекта в помещении, например, числовой графикой на полу. Для чего использовать цифры в интерьере? Это полезно для длинных или больших зданий, например, как завод Lasselsberger Ceramics в городе Уфа. Протяжённость завода – 780 метров! Чтобы создать систему ориентации в таком помещении, цифры просто необходимы. Работникам завода будет гораздо проще ориентироваться в зонировании пространства завода. Такое дизайнерское решение не только удобно, но и оригинально в исполнении. Применение такого необычного кодирования пространства также поможет в интерьерах зданий с большими пространствами и помещениями, такими, как вокзалы или аэропорты. Допустим, железнодорожные вокзалы можно поделить на зоны, и каждую зону отметить отдельным номером: так, например, билетные кассы будут находиться в зоне №1, залы ожидания – в зоне 2, а железнодорожные пути – в зоне 3. Номер каждой зоны может располагаться как на вывесках, так и графикой на стенах, дополняясь разными цветовыми решениями каждой зоны.

Взаимосвязь всех видов идентификаторов мест поможет исправить неудачные архитектурно-планировочные решения и создать единую систему навигации, в которой будет комфортно находиться и легко найти нужное место. Интерьерное пространство, в которую попадает посетитель, будь то холл больницы, вход в банк или помещение торгового центра, становится неотъемлемой частью архитектурного образа здания. Интересные и яркие решения навигации, тесно связанные с экстерьером постройки, являются эффективным средством воздействия на аудиторию.

Список литературы

1. Бергер К. Путеводные знаки. Дизайн графических систем навигации / Крейг М. Бергер. – "РИП-Холдинг" – 2008. – С. 176.
2. Дю Плесси Э. Психология рекламного влияния. Как эффективно воздействовать на потребителей / Э. Дю Плесси. – СПб.: «Питер Пресс» – 2007. – С. 271.
3. Желязны Д. Говори на языке диаграмм. Пособие по визуальным коммуникациям / Джин Желязны. – М.: Институт комплексных стратегических исследований – 2004. – С. 220.
4. Канаян К. Проектирование магазинов и торговых центров / К. Канаян, Р. Канаян, А. Канаян – М.: «Московская типография №13»– 2008. – С. 436.
5. Пигулевский В.О. Визуальные коммуникации в рекламе и дизайне / В.О. Пигулевский, А. В. Овруцкий. – М.: «Гуманитарный центр» – 2015. – С. 432.

ХРИПКОВА АННА ПЕТРОВНА,
ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С.Тургенева»
302026, Россия, Орел, ул. Комсомольская, д. 95
E-mail: khripkova-anna@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ГРАФИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТУРИСТИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В статье сформулирована проблема создания удобной навигации для туристических объектов и маршрутов, а также возможность её решения путем применения определенных принципов в создании графического оформления. Эти принципы были сформированы на конкретных требованиях, которые необходимо соблюдать при проектировании информационных знаков в туристической среде.

Ключевые слова: туризм, туристический объект, информация, навигация.

При исследовании особенностей проектирования графического оформления туристических объектов в современном мире, прежде всего, необходимо четко представлять себе, что такое туристический объект и туризм в целом в сегодняшним представлении. Начнём с определения туризма, но дать довольно четкое и емкое определение этого термина довольно затруднительно т.к. оно включает в себя огромное количество выполняемых им функций. Если обобщить те или иные стороны такого понятия как туризм, то можно выявить, что основными характеристиками является перемещение человека в среду отличную от его постоянного места жительства. Человека, который совершает подобные поездки, принято называть туристом или путешественником.

Что же включает в себя определение туристического объекта? Это определение также как и туризм, довольно обширное и под главными характеристиками можно обобщить то, что туристический объект может быть историческим или же современным, а также природным или рукотворным, но главное используемым в целях туризма и отдыха. Массовый туризм получил наибольшую степень распространения в период активного развития промышленности. В начале с появлением и совершенствованием такого транспорта как пароходы, паровозы, а позже и авиатранспорт, и скоростные поезда, а также с расширением сети автомобильных дорог [2]. В современном мире стало уже обыденным явление путешествия на самолете, что позволяет охватить большую географию поездок. Вследствие чего люди стали чаще и активнее организовывать свой отдых в отрасли международного туризма. Исходя из вышесказанного можно сформулировать проблему: необходимость создания удобной навигации для туристических объектов и маршрутов. Простые и удобные в понимании знаки визуальной коммуникации нужны не только для иностранных туристов, посещающих зарубежные страны и не владеющих местным языком, но и даже для людей, путешествующих в рамках внутреннего туризма. Ведь бывает, что даже местные жители не знают о существовании тех или иных объектах, которые они могли бы по-

сетить. Таким образом, многие объекты культурно-исторического наследия остаются недостаточно востребованными из-за отсутствия базовых сервисных функций для туристов. Прежде всего для удобного ориентирования в городе необходимо возможность находить наиболее оптимальные экскурсионные маршруты, так как анализ рынка туристических услуг показал, что именно это фактор является главным в восприятии города. Поэтому требуется сознательно и хорошо обдуманно создавать управляемые туристические потоки, путем накладывание схемы туристических мест на городскую транспортную карту [3].

Что же касается туристических объектов, то зачастую может полностью отсутствовать направляющая информация для посетителей и поэтому для увеличения посещаемости объектов туристско-рекреационной инфраструктуры (прежде всего, индивидуальными туристами), для повышения доступности и для максимальной интеграции объектов культурного наследия в туристский оборот была разработана единая общероссийская Система навигации и ориентирующей информации для туристов [1, с. 4]. Для создания этого методического пособия департаментом туризма было проведено исследование международного опыта. Главными критериями в проектировании графического оформления туристических объектов, согласно этому пособию, стали следующее требования:

1. Информативность – необходимость быстрого и оптимального способа подачи информация для туристов и путешественников;

2. Наглядность – понимание и быстрое распознавание необходимой информации, как местными жителями, так и иностранными туристами, также понятие наглядности включает в себя возможность беспрепятственного получения информации в разных погодных и климатических условиях;

3. Единообразие визуальных элементов. Поскольку существует довольно большое количество разных типов подачи информации (указатели, постеры, информационный стенды, навигационные таблички и т.д.), то необходимо систематизировать и придерживаться единой стилистики в проектирование;

4. Эстетика. Возможность разработанных элементов графического оформление органично вписывать как в городскую среду (включая исторические объекты), так и в природный ландшафт;

5. Толерантность. Все визуальные элементы должны быть нейтральными т.е. одинаково подходить для людей разной национальности, религиозных конфессий, а также соответствовать необходимым требованиям для беспрепятственного восприятия людьми с ограниченными возможностями;

6. Технологичность. Все необходимые элементы системы навигации должны быть просты в изготовлении, удобны в монтаже и демонтаже, а также неприхотливы в обслуживании.

При соблюдении всех перечисленных требований должна получиться простая и удобная система быстрого и свободного восприятия информационных знаков туристами. Если говорить о художественной составляющей туристической навигации, то её условно можно поделить на следующее пункты: Цветовая гамма; Шрифт; Построение знака. «Методическое пособие по созданию системы дорожных указателей к объектам культурного наследия и иных

носителей информации» предлагает использование коричневого цвета как основы для белого информирующего текста и пиктограмм. Это выбор обусловлен тем, что аналогичные системы визуальных коммуникаций, приняты в большинстве стран с налаженной туристской инфраструктурой (ЕС, Северная и Южная Америки, Индокитай) [1, с. 16]. Также использование именно этого цвета объясняется тем, что он наиболее редко используется в наружной рекламе, вследствие чего будет выгодно выделяться среди прочих информационных конструкций. Что касается шрифта, то для информационных знаков визуальной коммуникации рекомендуется использовать шрифт из гарнитуры Myriad PRO в разных начертаниях. Для основных заголовков – жирное начертание, для дополнительной, поясняющей информации – нормальное. Это шрифт имеет ряд преимуществ перед другими шрифтами, во-первых, он удобен для набора большого блока текста, во-вторых, отличается высокой степенью читабельности при наборе мелким кеглем, в третьих, несет в себе эстетическую составляющую. Поэтому шрифт Myriad PRO полностью отвечает требованиям в области информационной навигации для туристов.

Разработка графической составляющей «Общероссийской системы навигации и ориентирующей информации для туристов» опирается на современный международный опыт и согласуется с ГОСТ Р 52290–2004 «Технические средства организации дорожного движения. ЗНАКИ ДОРОЖНЫЕ. Общие технические требования» [1, с. 21]. Основными принципами построения знака является создание пиктограмм путем модульной системы и их сквозное использование во всем комплексе знаков. Использование универсальных приемов, в проектировании графического оформления информационной навигации для туристов, призвано увеличить скорость восприятия информации, степень понимания этой самой информации и в целом создать комфортную среду пребывания для туристов.

Список литературы

1. Министерство культуры Российской Федерации Департамент туризма и региональной политики. Методическое пособие по созданию системы дорожных указателей к объектам культурного наследия и иных носителей информации: методическое пособие. М.: Минтранс России, 2013. – 72 с.
2. Туризм: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> - Дата доступа: 05.03.19.
3. Туристы, прибывающие в Москву, нуждаются в более понятной системе навигации по городу: [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://maangroup.ru/articles/> - Дата доступа: 05.03.19.

ЧЕРНОВА СОФЬЯ АНДРЕЕВНА,

Набережночелнинский государственный педагогический университет,
423806, Россия, Республика Татарстан, Набережные Челны,
ул. Низаметдинова, 28

E-mail: chernova.sof@gmail.com

ВИДЕОЭКОЛОГИЯ НОВЫХ МИКРОРАЙОНОВ

В статье характеризуются проблемы современного проектирования в дизайне среды на примере новых микрорайонов от частных застройщиков, обращается внимание на проблемы видеоэкологии, этажности застройки, переходные границы между частным и общественным.

Ключевые слова: комфорт, безопасность, видеоэкология, человеческий масштаб, экология, урбанизация.

Благоустройство городов – одна из самых актуальных проблем современности. Благоустройство включает в себя ряд мероприятий, состоящих из задач различной природы, таких как санитарно-гигиенических, транспортных, инженерных, социальных, экологических, экономических, решению которых препятствуют не только множество факторов, но и конфликты интересов между потребителями (обществом) и застройщиков. Именно такие конфликты особенно остро проявляются в проблеме пространственной организации и благоустройства жилых районов. Согласно п. 36 ст. 1 Градостроительного кодекса Российской Федерации от 29 декабря 2004 г. № 190-ФЗ благоустройство территории – деятельность по реализации комплекса мероприятий, установленного правилами благоустройства территории муниципального образования, направленная на обеспечение и повышение комфортности условий проживания граждан, по поддержанию и улучшению санитарного и эстетического состояния территории муниципального образования, по содержанию территорий населенных пунктов и расположенных на таких территориях объектов, в том числе территорий общего пользования, земельных участков, зданий, строений, сооружений, прилегающих территорий [1].

Современные микрорайоны застраиваются типовыми проектами, которые не отличаются друг от друга: многоэтажные постройки 10 и выше этажей. Такие здания создают агрессивное видимое поле. В агрессивной среде основные механизмы зрения не могут полноценно функционировать, что приводит к увеличению числа психических заболеваний. Специалисты называют это заболевание «синдром большого города», который нередко выражается в агрессивности человека [2]. Помимо роста психических заболеваний, агрессивная среда побуждает людей к агрессивным действиям. В микрорайонах с высокой застройкой заметно больше число правонарушений, чем в районах с малоэтажными строениями. Это связано также с масштабом человека. В процессе эволюции зрение и другие органы чувств развились таким образом, что комфортнее наблюдать за тем, что происходит перед нами и немного ниже. События на

уровне глаз распознаются на расстоянии 100 метров. Но то, что происходит выше, имеет порог в 13,5 метров, что равно пятиэтажному дому [3]. До отметки в 6 этажей человек может чувствовать свою причастность к обществу: наблюдение из окна за прохожими, разговор с балкона и т.д. Начиная с 6 этажа и выше причастность отсутствует.

Закрытые, глухие первые этажи зданий также не приносят никакой пользы. Многолетние исследования показали взаимосвязь качества пограничных зон общественного пространства и городской жизни. Около открытых фасадов темп ходьбы замедляется, пешеходы останавливались и обращались к фасаду чаще. У закрытых фасадов скорость ходьбы была заметно выше, пешеходы не останавливались. В пространствах с открытыми фасадами люди передвигаются медленнее, чаще делают остановки и заходят в магазины [4]. Пограничные зоны, крылечки, дворики, разные виды дорожных покрытий, уличная мебель и оборудование, навесы, ворота, ограды – все это поможет обозначит границы между частным и общественным, при этом обеспечивая важнейшую функцию мягких границ как связи между внешним и внутренним.

Проектируя новые комплексы или районы, следует принимать во внимание человеческий масштаб, особенности человеческой физиологии и анатомии. Мы должны понимать, что в приоритете комфорт и здоровье людей. При соблюдении минимальных требований видеоэкологии каждым проектом мы значительно улучшим города: малоэтажность зданий и получастная собственность первых этажей (дворик у подъезда с отдельным выходом из квартир первых этажей). Уже эти два фактора помогут сделать дворы более живыми и безопасными.

В противном случае, каждый новый микрорайон построенные в настоящее время, станет новым гетто. Отличным примером служит жилой комплекс «Пруитт-Айгоу», который просуществовал с 1954 года по 1974 год в городе Сент-Луисе штата Миссури [5].

Список литературы:

1. Градостроительный кодекс Российской Федерации [электронный ресурс] от 29 декабря 2004 г. N 190-ФЗ (ред. от 25.12.2018)
2. Рунге В.Ф. Эргономика в дизайне среды: Учебное пособие/В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. – М.: Архитектура – С, 2007. – 328 с.: ил.
3. Ян Гейл. Города для людей; Изд. на русском языке – Концерн «КРОСТ», пер. с англ. – М.: Альпина Паблшер, 2012. – 276 с.
4. Jan Gehl, Close Encounters with Buildings – Urban Design International, no. 1 – 2006. p. 29-47.
5. Harland Bartholomew, Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century. Hoboken, NJ: Wiley, John & Sons, Incorporated – 2004.

БАЛЬЧУГОВ ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

доцент кафедры архитектуры,
член творческого союза художников России,
Курский государственный университет,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33,
E-mail: hudojnik46@yandex.ru

ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА В ЛАНДШАФТНОМ ДИЗАЙНЕ

Автор статьи попытался раскрыть эстетизирующие возможности деревянной скульптуры в проектировании садово-парковых ландшафтов, обосновать особенности ее применения в ландшафтном дизайне. В статье приведены примеры использования деревянной скульптуры в ландшафтном дизайне.

Ключевые слова: деревянная скульптура, парковая скульптура, ландшафтный дизайн.

Россия всегда была богата лесом, поэтому обработка дерева и производство художественных изделий издавна носили у нас национальный характер. Еще со времен Древней Руси работа с деревом была одним из важнейших ремесел. Из поколения в поколение передавались умения, приемы и секреты деревянной резьбы. Лучшие народные традиции и представления наших предков о прекрасном воплотились в пластике из дерева.



Зародившаяся еще на заре русской культуры любовь к дереву – это поистине первая любовь русского художника, зодчего, плотника, резчика. В средние и былинные века в России преобладала плоская декоративно-прикладная резьба, изделия деревянной утвари, домовых и хозяйственных построек, мебели (люльки, прялки, сани, кареты, царский трон и т. д.). Восточно-европейская деревянная скульптура, находящаяся в наших музеях, являет пример высочайшей техники объемной круглой скульптуры. Она имеет богатую школу классической скульптуры древней Греции и Рима, прекрасно тонирована, раскрашена, благодаря чему имеет хорошую сохранность. В основном, она находится в интерьерах, где соблюдается режим температуры, влажность и т. п.

Увеличение числа любителей резьбы объясняется не только национальными традициями. Главная причина в том, что дерево дает резчику широкие возможности для выражения его вкуса и мастерства.



Древесина сравнительно легко и хорошо обрабатывается. Она доступна всем желающим заниматься резьбой по дереву. Достаточно и литературы о резьбе по дереву, о видах древесины, инструментах и способов ее обработки.



Художник должен глубоко знать материалы и инструменты деревянной скульптуры, методы обработки и сохранности ее. Во многом мы наблюдаем обратное: деревянная садово-парковая скульптура сохраняется плохо, если не со-

228

блюдается технология окончательной обработки ее, достаточная просушка и даже выбор материала до начала работы с ней.

Простота обработки, фактура дерева – поистине бесценные качества деревянной скульптуры. Дерево может «скрыть» недостатки, которые будут заметны в академической скульптуре но обнажить главное: эмоции, добрые чувства, сущность образа, его историчность, традиции народа, национальный характер, гуманизм, любовь к природе, «братьям нашим меньшим».

Деревянная садово-парковая скульптура украшает наш сад, двор, детскую площадку.

Ей доступны все жанры искусства: портрет, пейзаж, любая композиция на темы нашей жизни, исторический жанр, анимационный жанр. Судит такую скульптуру народ, необязательно строгое академическое жюри – в зависимости от значимости объекта украшения (собственный сад, дача, детская площадка, парки и т. д.)

Садово-парковая скульптура может иметь и будет иметь свою будущность. Нужно учесть ошибки прошлого, когда любители резчики не заботились о длительной сохранности деревянной скульптуры на воздухе.



Дерево – одно из чудес природы. Большие возможности дерева могут удовлетворить самого тонкого и изысканного художника. Это фактура дерева, различие пород, его красивая текстура, хорошие физико-механические свойства. Необходимо знать и экзотические, южные породы дерева, привозную древесину. Примеры такой древесины и изделия из нее дают работы скульптора Эрзи, Коненкова, Мухиной, Голубкиной и др.

Русское искусство располагает многочисленными образцами пластической обработки дерева, состоящей как в декоративной резьбе с изображением сюжетов, так и с изготовлением различных скульптур. Любители резьбы по дереву должны вдохновляться не только работами наших соотечественников, но и зарубежных мастеров.

Фактура дерева таит богатство недосказанности даже в недоработанной скульптуре, в отличие от однотонной скульптуры из камня, бетона, металла. Она легко вписывается в объем дерева, если ей даже «тесно» в этом объеме. Необходимо здесь только высокий художественный вкус и мастерство исполнителя.



Парковая скульптура является неотъемлемой частью ландшафтного дизайна. Какие бы новые технологии не применял дизайнер, центром композиции всегда останется скульптура или скульптурная группа, которая украсит любой сквер или парковый комплекс.

Список литературы

1. Садово-парковая деревянная скульптура. Самое интересное в блогах // <https://www.liveinternet.ru>

ЗЕЛЕНКО МАРИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
e-mail: marya.zelenko2012@yandex.ru

ЭКЛЕКТИКА В ИНТЕРЬЕРЕ КАК ОБРАЗ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУР

В статье рассматриваются основные проблемы развития стиля «эkleктика» в историческом контексте и на современном этапе. Проводится анализ ключевых моментов интеграции культур на основе образного сравнения данного явления в мировом сообществе с процессом создания стиля эkleктика в интерьере.

Ключевые слова: эkleктика, эkleктизм, китч, интерьер, культура, интеграция культур

Канал National Geographic использовал девиз «Celebrating diversity», что в дословном переводе означает «празднуем разнообразие». Действительно, красота и уникальность всего, что нас окружает, заключается в бесконечном разнообразии цивилизаций, культур, людей, взглядов и мнений, а также многих других категорий и понятий. И всё это на самом деле можно определить как «торжество жизни». Однако на всех уровнях бытия или временных этапах существует гармоничная связь всего отличного и непохожего. В материальном и физическом выражении эта связь стала наиболее явно проявляться в современном мире с развитием технологий и коммуникационных систем. Точнее, она существовала всегда, но стала доступна человеку в столь огромном и даже опасном масштабе только сейчас. Народы и культуры не только соприкасаются и влияют друг на друга, но склоны к взаимопроникновению, поглощению, ассимиляции. Проблема сохранения национальной и культурной идентичности при тесном взаимодействии культур в современном мире вполне сопоставима с созданием одного из самых сложных стилей в интерьере – эkleктики. Можно провести аналогию, приняв культуру того или иного государства за драгоценный и уникальный антикварный предмет, а мировую культуру в качестве объёмного пространства единого огромного интерьера. В процессе встраивания (интеграции) предмета в эkleктичный интерьер для дизайнера важно, чтобы его появление способствовало ещё большему выражению общей атмосферы интерьера, и в тоже время подчёркивало особенности самого предмета (его идентичность). Таким образом, поиск баланса между слиянием и обособленностью есть основная задача дизайнера, общества в целом и носителя той или иной культуры в частности. Для более внимательного изучения проблемы с использованием метода аналогий, необходимо дать определение понятию «эkleктика» – стилю, основанному на данном явлении и особенностям его существования в реалиях современной действительности.

Термин «эkleктизм» или «эkleктика» (от греч. *eklektikos* – выбирающий) – сочетание разнородных художественных элементов, механическое соединение различных частей [1, с. 390]. Очевидно, в самом переводе термина заложено наличие разнообразия чего-либо, возможность выбора элементов из некой совокупности. Хронологически время зарождения эkleктики относится к началу XIX века.

Явные предпосылки формирования стиля находятся на стыке таких направлений как буржуазный «бидермейер»² и мода на неорококо. В силу исторических событий для потребителей XIX века уже само разнообразие является стилем. Вообще, наполненность, даже загроможденность интерьера самыми разнообразными и разнородными вещами воспринимались в это время как признак уюта и богатства [2, с. 34]. В 1840 году неорококо потеснило позиции бидермейера, от единичных предметов оно проникло в массовое производство... Предметы в стиле неорококо включали элементы из других стилей, т.е. неорококо был предвестником зарождающейся эклектики [1, с. 180]. Кроме рококо во второй половине XIX века в отделке жилых интерьеров под влиянием неоромантизма использовались и другие исторические стили – готика, ренессанс, либо их механическое соединение, либо использование одних стилизованных форм в качестве формального языка других, более поздних форм [2, с. 34]. Элементы данного стиля ярко проявились в Англии, где часто применялась восточная орнаментика, особенно индийские мотивы в обивочных тканях. Длительный более полувека Викторианский период³ (1837-1901) представляет собой довольно пёстрое в стилистическом отношении явление в истории интерьера, к которому ближе всего подходит определение «эклектика». Это явление, как и «большие стили» предыдущих столетий, интернационально. Историзм и эклектика были основными принципами и методами проектного мышления не только в викторианской Англии, но и в различных странах Европы, а также в США [2, с. 36]. Возрождению исторических стилей способствовало использование новых технологий. Во Франции техника *pate-sur-pate* (от франц. – «паста на пасту»), разработанная декоратором Марком-Луи Солоном (1835-1913) заключается в живописи прозрачной жидкой глиной [3, с. 229]. Применение этой техники оказало влияние на создание целой линии керамических изделий Севрской мануфактуры и мануфактуры Милтона, украшенных мотивами предыдущих столетий. В отношении текстиля можно отметить, что именно ковры были основной частью интерьера XIX века. Желание создать единый декор в интерьере привело дизайнеров к разработке эклектичных мотивов, отражавших вкус того времени. Ковры специально ткались в соответствии с декоративными мотивами интерьеров богатых домов [3, с. 244].

Отношение к проявлениям эклектики, как в период становления, так и на современном этапе отличается неоднозначностью. Часто критике подвергается элемент стилизации, присущий этому направлению. Художника-эклектика интересует внешняя форма изделия, его декоративное убранство, но не конструкция, сущность и стиль которой в большей мере определяются её содержанием, материалом, характером построения, пропорциями частей и целого, тектоникой, пласти-

² Стиль бидермейер (или бидермайер) установился в Европе в период 1815-1848гг. и отражал атмосферу скромного мира вещей в буржуазном жилище. Бидермейер (пер. с англ. – «бравый господин Мейер») стал синонимом мещанства. Последний стиль в ряду оригинальных направлений, вытекавших из логического развития мебельных форм.

³ Викторианский период – временной отрезок в истории Англии, соответствующий годам правления королевы Виктории (1837-1901 гг.), ознаменовавшийся формированием особого стиля в жилом интерьере. Викторианский стиль в свою очередь принято подразделять на три основных периода: ранний (1840-1850 гг.), средний (1860-1870 гг.) и поздний (1870-1901гг.).

кой, а не только внешними деталями декора [1, с.185]. Так, элементы средневековой архитектуры, включенные в очертания современной мебели, подчёркивали поверхностность этого стиля, но его ценили за декоративность и романтику. Выдающийся британский дизайнер А.В.Н. Пьюджин (1812-1852 гг.), работавший в основном в готическом стиле, писал: «Человек, который остаётся в современной готической комнате и умудряется удрать оттуда, не будучи раненным какой-нибудь деталью, может считать себя чрезвычайно удачливым» [3, с.214]. Однако, соединение двух стилей, например, неорококо и бидеймейера, неорококо и готики, готики и восточного стиля вполне могло и может считаться удачным. Своего апогея эклектика достигает на этапе, когда в архитектуре, мебели и прикладном искусстве одновременно использовались несколько «новых стилей». Интерьер и меблировка выполнялись в разном ключе. Высшей точкой вырождения эклектики стал «стиль Макарта». Ганс Макарт (1840-1884), австрийский художник и законодатель мод ввёл в моду «стилевой плюрализм», т.е. бесконтрольное смешение стилей в рамках одного интерьера [1, с. 188]. Таким образом, можно сделать вывод, что на высшей точке применения эклектики возникли предпосылки возникновения другого стиля, который в настоящее время представляет собой радикальное её проявление – китча.

На современном этапе оба направления сохранили свою сущность, но выглядят несколько иначе. В «палитре» дизайнеров XXI века намного больше исторических и современных стилей, поэтому нынешняя эклектика отличается еще большим разнообразием и контрастностью. Несмотря на кажущуюся случайность, все детали в таком интерьере тщательно продуманы и каждая сама по себе выглядит стильно и необычно. Любое пространство строится на законах композиции и цветовых сочетаниях, и эклектика в этом отношении не является исключением [4]. Несмотря на пограничное сосуществование эклектика и китч имеют ряд отличий и даже противоположностей. Прежде всего, в самом способе воздействия на зрителя: эклектика стремится в первую очередь к гармонии, китч – к эпатажу. Китч – это вызов обществу, противопоставление ему во всех проявлениях. На сегодняшний день он представляет собой самый противоречивый стиль интерьера [5]. При создании интерьера в стиле эклектики всегда существует риск перехода к китчу. Применительно к проводимой аналогии подобного «падения» в китч можно привести одно из крайних проявлений интеграции. ... Человечество во второй половине XX века явилось свидетелем беспрецедентной культурной экспансии США, которая происходила во многих странах мира. После Второй мировой войны она коснулась стран Западной Европы, в 60-е годы – Японии, в 70-е – стран Латинской Америки, в 90-е – России [7]. Не требуется дополнительных доказательств существования так называемой «вестернизации», которую мы сумели пережить и плоды которой «падают нам на головы» по сегодняшний день. Если принять во внимание тот факт, что культура США по своей сути является совокупностью культур народов её основателей, т.е. изначально эклектичное образование (разнодекорированный предмет), то уже просто соединение его с другой целостной самобытной культурой ставит общее равновесие на грань существования. Попытки же поставить данный броский перегруженный элемент во всех углах мировой

культуры – это гарантия всеобщего падения в китч. В основе создания стиля китч в интерьере лежит необходимость шокировать зрителя, создать глубокое неизгладимое впечатление от композиции, цвета, формы, всей атмосферы в целом – это своего рода «визитная карточка» данного стиля. «Шоком» часто называют интеграцию США в наше культурное пространство. ... Можно утверждать, что от культурного шока вестернизации российское общество оправилось быстрее, чем многие другие страны. Причиной служит то обстоятельство, что за многие века Россия успела сформировать мощные пласты самобытной национальной культуры [7]. К сожалению, далеко не все мировые государства обладают столь мощной конструктивной основой как наша страна.

Для сохранения баланса подобным губительным явлениям в мировой культуре можно и нужно противостоять, точно так же, как современные дизайнеры интерьеров используют ряд приёмов гармонизации для предотвращения возникновения хаоса и безвкусицы. Большинство из них советуют не использовать более трёх стилей в одном пространстве, широко применять плановость и общие элементы (часто именно цвет), строить так называемые «мосты» при помощи деталей и текстур [6]. Переход в китч, или своего рода «разрушение эклектики» применительно к приведённой аналогии не зависит от количества элементов (культур), это, прежде всего, разрушение «мостов» и потеря плановости. Плановость в данном случае подразумевает принцип: чем меньше народ, ярче и уникальнее его культура, тем более нужно оберегать её, выставляя на первый план. Китч в мировой культуре – это спор, отказ от мирного сосуществования, силовой выход на первый план, стремление навязать своё видение, установить главенство своей культуры, желание использовать, а затем поглотить какую-либо культуру. В свою очередь эклектику можно рассматривать как способ гармоничного сосуществования, где каждая культура занимает свою нишу и в ней она уникальна, самобытна и неприкосновенна.

Список литературы

1. Барташевич А.А., Аладова Н.И., Романовский А.М., История интерьера и мебели (под общ. ред. А.А. Барташевича). – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 400 с., илл.
2. Соловьев Н.К., История современного интерьера. – М.: «Сворог и К», 2004. – 400 с., илл.
3. Райли Н. Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма. Пер. с англ. – М.: ООО «Магма», 2004. – 544 с., илл.
4. <http://www.yapokupayu.ru/blogs/post/interier-v-stile-eklektika:консультация> Степана Бугаева, арт-директора дизайн - студии «Точка дизайна» [Электронный ресурс].
5. <https://yandex.ru/collections/user/the-owl-news>: публикации сайта, фотоматериалы. [Электронный ресурс].
6. <https://www.inmyroom.ru/posts/4726-smeshenie-stiley-eklektika-v-interiere>: Анастасия Захарова, «8 советов для создания интерьера в стиле эклектика» [Электронный ресурс].
7. https://vuzlit.ru/104132/problema_kulturnoy_ekspansii_kulturnoy_integratsii: публикация сайта [Электронный ресурс].

BARTOSZ HUNGER

dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств
имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)

JAK NAUCZYĆ STUDENTÓW PROJEKTOWAĆ WNĘTRZA?

Pracuję ze studentami różnych kierunków studiów od piętnastu lat, a nauczam w ogóle od dwudziestu, będąc wcześniej również trenerem tenisa ziemnego i instruktorem narciarstwa. Posiadając bogate i różnorodne doświadczenia dydaktyczne mogę zaryzykować stwierdzenie, że projektować wnętrza można nauczyć każdego. Oczywiście, wymagany jest jeden podstawowy warunek, że nauczany ma chęć i determinację do osiągnięcia celu. Podejrzewam, że przeciwników tego stwierdzenia wśród ludzi z tzw. branży jest znacznie więcej niż zwolenników. Głównym powodem jest trudność oceny miejsca, w którym założony cel się znajduje oraz duża względność popularnego pojęcia „dobre wnętrze”. Nakładając na to fakt, że Architektura Wnętrz jest kierunkiem zaliczanym do sztuki użytkowej wprawdzie, ale sztuki, to zaznaczony przeze mnie problem rozmywa się jeszcze bardziej, ponieważ nie można nikomu zagwarantować, że zrobi się z niego artystę. Dlatego bezpieczniejsze jest stwierdzenie, że każdy chętny może się takich studiów z powodzeniem podjąć. Z powodzeniem to znaczy, że zaistnieje po studiach zawodowo na rynku.

Uprawianie zawodu architekta wnętrz wymaga posiadania licznych, różnorodnych umiejętności, od czysto plastycznych, przede wszystkim rysunek odręczny z niezłym opanowaniem zasad perspektywy po typowo techniczne, takie, jak znajomość konstrukcji, instalacji, itp. Niezbędne jest też opanowanie obsługi specjalistycznych programów komputerowych, znajomość ogromnej ilości dostępnych na rynku produktów i technologii oraz wiedza z zakresu historii sztuki. Opanowania tego typu umiejętności nie determinują jednak zdolności i talent. Osoba uzdolniona nauczy się ich szybciej przy mniejszym nakładzie pracy, mniej zdolna przy odpowiednich metodach, determinacji i poświęceniu dużej ilości czasu dojdzie, często w męczarniach, do podobnych efektów. Skutek będzie taki, że niezależnie od stanu wyjściowego (poziom przygotowania na starcie edukacji) i wrodzonych zdolności, każdy student ma szansę po zakończeniu studiów być wyposażony w podobne narzędzia potrzebne do wykonywania zawodu architekta. Zdecydowanie większym problemem jest jak go nauczyć odpowiednio (skutecznie?) tymi narzędziami się posługiwać. To znaczy, jak kształtować wnętrza, żeby np.: odpowiadały emocjonalnym, funkcjonalnym i estetycznym potrzebom użytkowników; wpływały na zwiększenie komfortu życia; poprawiały jego, jakość; kreowały pozytywne relacje społeczne; nie generowały konfliktów; sprawdzały się w dłuższym okresie czasu.

Rozwiązując ten problem w trakcie pracy ze studentami zaobserwowałem, że mimo dużego zróżnicowania ich charakterów, wieku, osobowości, doświadczeń życiowych i początkowych umiejętności, wszyscy wykazują podobne ograniczenia i stosują w miarę ten sam sposób myślenia w trakcie rozwiązywania pierwszych stawianych przed nimi zadań. Pierwszą najbardziej rzucającą się w oczy cechą wykazywaną na początku jest myślenie, podczas którego rozwiązywania wynikają, w decydującym stopniu,

z bezpośrednich odniesień do najbliższego otoczenia. W praktyce wygląda to zazwyczaj tak, że student mając do zaprojektowania przestrzeń mieszkalną bez ograniczania powierzchni i budżetu nie wyobraża sobie skali możliwości rozwiązań i ludzkich (w tym także swoich) potrzeb. Np. mieszkając, na co dzień w mieszkaniu w bloku z ciemną łazienką o minimalnej powierzchni, w projektowanym przez siebie domu przekraczającym zazwyczaj 400 m², również umieszcza podobną łazienkę. Podobnie jest z kuchnią, jadalnią i salonem. Ma świadomość mieszkania w małej i mało komfortowej przestrzeni, ale jego marzenia o poprawie życia ograniczają się do mnożenia ilości pokoi / sypialni. Projektując np. sześć sypialni dodaje do nich tylko jedną (najczęściej małą) łazienkę. Sugestie, że każda sypialnia może mieć własną, niezależną, traktuje najczęściej z dużą podejrzliwością. To zachowanie jeszcze wyraźniej widać, w trakcie rozwiązywania pierwszych zadań na przykładzie pomieszczeń funkcjonalnych, które we własnym mieszkaniu / domu w ogóle nie występują jak np. garderoba, biblioteka, gabinet, pokój multimedialny lub telewizyjny, basen, sauna, pokój muzyczny, pokój gier itp. Jeżeli nie ma w domu garderoby, to student w projekcie sam, bez podpowiedzi prawie nigdy jej nie umieści. W takiej sytuacji pierwszą, najważniejszą do zrobienia rzeczą jest, jak pisał Juliusz Żurawski, potrzeba rozszerzenia pola wewnętrznego ja, czyli rozszerzenie w tym przypadku doznań z zakresu estetycznych i funkcjonalnych rozwiązań architektonicznych.

Im bogatsze w doznania jest pole stanu wewnętrznego jednostki twórczej, tym całe jego działanie w zasięgu architektury może stać się bliższe doskonałości.⁴

U ludzi świadomych każdemu uczuciu bezinteresownego upodobania towarzyszy owo funkcjonalne uczucie wzbogacenia się wewnętrznego.⁵

Im ktoś posiada bogatsze pole stanu wewnętrznego tym więcej piękna znajduje w dziełach rąk innych.⁶

Prosto i skutecznie można ten cel uzyskać pokazując i szczegółowo omawiając istniejące realizacje. Na początku najlepiej sprawdzają się najbardziej szalone, odbiegające od powszechnie przyjętych standardów domy mieszkalne z różnych stron świata, czasami w niezwyklej lokalizacjach. Powstałe najczęściej bardziej z marzeń niż racjonalnych potrzeb. Jest to swego rodzaju terapia szokowa. Po obejrzeniu na przykład takich domów jak: Casa de Retiro Espiritual położonego w górach Sierra Morena w Hiszpanii projektu Emilio Ambasa, rezydencji w Kuala Lumpur zaprojektowanej przez agencję Jouin Manku, Vila Real na północy Portugalii projektu Alvaro Sizy, czy szokujących nas europejczyków rozwiązań japońskich, które bardzo wyraźnie odzwierciedlają dwa wielorodzinne budynki w Tokio, zaprojektowane kolejno przez Junichi Sampei i Kazuyo Sejima studenci zaczynają myśleć inaczej. Te realizacje są w tak dużym stopniu odmienne od codziennego, znanego im otoczenia, że najpierw wprawiają w zdumienie, potem wywołują uśmiech, następnie zainteresowanie i nierzadko uwielbienie. Nie są to gotowe do powielania rozwiązania, ale przykłady, że można tworzyć zupełnie inaczej, że spectrum możliwych rozwiązań projektowych jest nieograniczenie szerokie. Pozostają w głowie na zawsze i wzbudzają potrzebę szukania

⁴ Juliusz Żurawski „O budowie formy architektonicznej” , Arkady, Warszawa 1962

⁵ ibidem

⁶ ibidem

niezwykłych, dalekich od standardów rozwiązań. Idealnie wpisują się w kontrowersyjne stwierdzenie ideologa surrealizmu Andre Bretona, że „Zdumiewające jest zawsze piękne wobec tego wszystko, co dziwne jest piękne”. To jest pierwszy krok podobny do rozbięcia głową ograniczającego możliwości działania muru. Emilio Ambasz Case de Retiro Espiritual zaprojektował będąc bardzo młodym w 1975 roku na konkurs architektoniczny, który wygrał, a zrealizował go dopiero po ponad trzydziestu latach, dla siebie, kiedy było już go na niego stać. To klasyczna realizacja marzeń, które przetrwały próbę czasu. Cała funkcjonalna część domu mieści się pod ziemią, nad terenem na szczycie wzgórza dominują wyłącznie dwie białe ustawiane po kątem prostym kwadratowe tarce. Podtrzymują one schody, które wiodą do zawieszonoego na szczycie punktu obserwacyjnego z obłądnym widokiem na okolice. Skala wysiłku projektanta skierowana w stronę realizacji jego potrzeb duchowych wyzwala u studentów zupełnie nowe myślenie o kształtowaniu przestrzeni mieszkalnej i funkcjach, które maże spełniać.

Rezydencja w Kuala Lumpur to zaprojektowany z ogromnym rozmachem dom o powierzchni ponad 3000 m². Zadziwia formą (przypomina gigantycznego, agresywnego stwora, który siłą opanował za mały dla siebie teren) i skalą rozwiązań funkcjonalnych jednocześnie nie przytłacza bogactwem tylko zachwyca, jakością i oryginalnością wewnątrz. Jest wyposażony absolutnie we wszystko, o czym człowiek może pomyśleć. To skrajne przeciwieństwo mieszkania w bloku. Wzbudza zwykłą ludzką zazdrość, ale studentom ukazuje skalę możliwości rozwiązań dotąd dla nich niewyobrażalną. Vila Real to betonowe dzieło sztuki. Przykład formy skrajnie odmiennej od stereotypu domu. Ma postać spływających swobodnie po zboczu schodów i prostopadłościennych bloków. Minimalistyczne wnętrza wyglądają na zdjęciach jak plastyczne dzieła sztuki. Funkcjonalnie wzbudza wątpliwości, ale tak jak poprzednie przykłady pobudza myślenie i pokazuje jak niezwykłą sztuką może być architektura. Najżywiej studenci reagują na rozwiązania japońskie, jako zetknięcie z zupełnie odmienną kulturą. Domy sprawiają wrażenie zupełnie nie nadających się do zamieszkania, niefunkcjonalnych. Całkowicie przeszklone ściany łazienek otwarte na salon u Junichi Sampei, łazienki umieszczone w otwartej przestrzeni klatki schodowej, przez, którą muszą przejść wszyscy goście u Kazuyo Sejima oraz skrajny minimalizm szokują najbardziej. Są to jednak zrealizowane projekty, które mają swoich odbiorców.

Przykłady te pokazują studentom, na jakie wyzwania muszą być czasami przygotowani i wyrwywają ich z kręgu kulturowych ograniczeń. W poszerzaniu pola wewnętrznego ja na początku pracy ze studentami architektury ryzykowne jest ograniczanie się do pokazywania wyłącznie przykładów współczesnych realizacji. Można narazić się na uwagi, że rozwiązania prezentowane w projektach wynikają głównie z panującej chwilowo mody, która w obecnych czasach zmienia się niezwykle szybko, a nie rzeczywistych potrzeb użytkowników. Sięgnięcie do historii udowadnia, że obecny model rozwiązań wewnątrz mieszkalnych, jak również użyteczności publicznej został w głównym stopniu ukształtowany na przestrzeni ostatnich stu lat pod wpływem ogromnych zmian w kulturze i technice, których doświadczył świat na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Projekty domów mieszkalnych takich architektów jak np.: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Gerrit Rietveld, Rudolf Schindler czy Alvaro Alto nie zestarzały się formalnie, a główne

zarysy ich układów funkcjonalnych wynikających z wolnego planu, uzyskanego dzięki nowym wtedy rozwiązaniom konstrukcyjnym, bardzo często są podstawą dla rozwiązań współczesnych zarówno tych standardowych w domach o tradycyjnej formie, jak i tych uchodzących za awangardowe. Nakładające się i przenikające plany pomieszczeń, otwarte połączenia przestrzenne, bogactwo przestrzeni rekreacyjnych, efektowne łazienki przypisane poszczególnym sypialniom, wielkie przeszklenia, nierzadko wypełniające całe ściany, to tylko niektóre ich cechy, które często fascynują i inspirują do dzisiaj. Oglądając Robie House Wrighta w Chicago (1909), Schroder House Rietvelda w Utrechcie (1923) Lovell Health House Neutra w Los Angeles (1929), Ville Savoye Le Corbusiera w Poissy (1931), Fallingwater Wrighta w Bear Run w Pensylwanii (1937) czy Farnsworth House Miesa van der Rohe w stanie Illinois (1945) można zaryzykować stwierdzenie, że wybudowane obecnie przy użyciu najnowszych technologii i materiałów nadal wyróżniałyby się z otoczenia (szczególnie w Polsce) niezwykle nowoczesnością, mimo że modernizm, jako styl architektoniczny wyczerpał już chyba wszelkie możliwości rozwoju i modyfikacji.

Eksplorowanie historii ma jeszcze jedno zadanie. Pozwala zrozumieć współczesny krajobraz architektoniczny, którego obserwacja nasuwa wniosek, że żyjemy w czasach architektury ekstremów i nie chodzi tu tylko o obiekty. Już sama różnorodność pomysłów, koncepcji i realizacji, wraz z ich wielorakimi mutacjami, jest ekstremalna. Skąd współcześnie bierze się taka ogromna ilość zrealizowanych eksperymentów formalnych? Czy jest to wymóg marketingowy, który każe chcącym zaistnieć na rynku architektom tworzyć budynki i ich wnętrza przede wszystkim efektowne, zauważalne i rozpoznawalne? Znalezienie odpowiedzi na te pytania jest bardzo istotne dla początkującego studenta, ponieważ może określić i naznaczyć jego przyszłą drogę twórczą. Czy eksperymentowanie i poszukiwania będzie uważał za coś negatywnego, za skróconą drogę do kariery i poświęci się głównie sprawdzonemu rzemiosłu? Czy zachwycony oryginalnymi formami zacznie je bezrozumnie kopiować stawiając na zwykłe efekciarstwo? Analizując przeszłość można dojść do wniosku, że potrzeba kreowania architektury niezwyklej, ekstremalnej, skrajnie odmiennej zarówno skalą jak formą od otoczenia, przeważnie absurdalnych pod względem funkcjonalnym i ekonomicznym i często wymagającej absolutnie nowatorskich rozwiązań technicznych, towarzyszyła architektom od zawsze. Obecnie dzięki powszechnemu dostępowi do ogromnych możliwości obliczeniowych komputerów oraz nowym materiałom i technologiom pojawiły się tylko możliwości ich sensownej i opłacalnej realizacji i stąd taka ich mnogość. Sięgając najdalej, do tego typu dzieł można zaliczyć egipskie piramidy i inne obiekty, które powstały w wyniku urojeń totalitarnych władców dysponujących praktycznie nieograniczonymi środkami realizacyjnymi. Najciekawsze pomysły powstawały jednak w głowach twórców wizjonerów, najczęściej takich środków pozbawionych przez to zachowanych do dzisiaj (w niektórych przypadkach na całe szczęście) jedynie w formie projektów. Mimo, że mamy obecnie dwudziesty pierwszy wiek to ogromne, porównywalne do obiektów Franka Gehry'ego czy Zahi Hadid, wrażenie robią do dzisiaj "Cenotaph⁷ dla Isaaca Newtona" zaprojektowany w 1784 roku przez francuskie-

⁷ cenotaph — grobowiec, „pusty grób” lub pomnik wzniesiony ku czci osoby lub grupy osób, których szczątki są gdzie indziej

go architekta Étienne-Louis Boullée w kształcie ogromnej stuściędziesięciometrowej kuli, „La Citta Nuova” wizja miasta przyszłości z 1912 roku włoskiego utopisty Antonio Sant’Elli, projekty z lat dwudziestych minionego wieku radzieckich konstruktywistów jak „Wieża Tatlina” czy „Wygładzacz chmur” El Lisickiego, eksperymenty grup z lat sześćdziesiątych, takich jak Archizoom (Areodynamic City i Echocity) oraz Superstudio (Continuous Monument). W 1923 roku Frank Lloyd Wright zrealizował w Los Angeles Ennis House Wright nawiązuje do architektury Majów w Uxmal, do jego konstrukcji użył identycznych, modularnych, sześciennych bloczków z włókno-betonu, technologii na tamte czasy absolutnie nowatorskiej, przez to niesprawdzonej i sprawiającej ogromne problemy w późniejszej eksploatacji. Ten niezwykły projekt nawiązujący do starożytności po kilkudziesięciu latach stał się scenografią do kultowego filmu science fiction „Blade Runner”, którego akcja rozgrywa się w roku 2019. W 1935 roku inżynier portowy Angelo Invernizzi buduje we Włoszech Ville Girasole ⁸, ogromny, przypominający modernistyczną kamienicę, obrotowy dom, który stale obraca się zgodnie z ruchem słońca przy pomocy zaledwie dwóch elektrycznych silników o łącznej mocy 3 koni mechanicznych.

W 1937 roku w Pensylwanii Wright mimo skrajnych problemów konstrukcyjnych wznosi bezpośrednio nad wodospadem słynny „Fallingwater”. W 1945 roku Mies van der Rohe w raczej chłodnym stanie Illinois tworzy dom wyłącznie przy użyciu stalowej ramy wypełnionej szklanymi płaszczyznami. W 1960 roku John Lautner w Los Angeles umieszcza swój przypominający kosmiczny pojazd dom wysoko, centralnie na pojedynczym słupie. Tego typu przykładów jest w historii architektury znacznie więcej. Wszystkie miały i nadal mają wpływ na współczesny krajobraz architektoniczny. Udowadniają jednocześnie studentom sens oraz potrzebę poszukiwań i eksperymentów, które przy zachowaniu odpowiednich proporcji mogą być motorem ich twórczego rozwoju. Pozwolą także zrozumieć istotę zawodu projektanta, którego główną rolą jest, nawiązując do terminologii ekonomicznej, tworzenie wartości dodanej, czyli znajdowanie nowych rozwiązań, takich które wcześniej w żadnym innym umyśle się nie pojawiły. Rozszerzenie w odpowiednich kierunkach pola wewnętrznego ja przyszłego projektanta to niezbędny warunek jego skutecznej i planowej edukacji ale od samego oglądania architektury, nawet z pełnym zrozumieniem, nikt sprawnym architektem wewnątrz jeszcze nie został. Trzeba go nauczyć rzemiosła, a najlepiej rzemiosła kreatywnego czyli projektowania. Jak to zrobić w obecnych czasach, w których na dobrą sprawę nie obowiązują żadne nadrzędne reguły? Początek XXI wieku, to dla architektury czas trudny, ale niezwykle ciekawy. Napotyamy obecnie na niesamowitą różnorodność form, technik, technologii oraz eksperymentów w bardzo szybko zmieniającym się postindustrialnym świecie pełnym problemów społecznych i ekologicznych. Obecnie kończy się nie tylko XX wieczny modernizm, ale także cała epoka nowożytna, która rozpoczęła się wraz z renesansem. Taka sytuacja generuje bardzo liczne pytania i dyskusje. Co dalej? Co po modernizmie, który mimo, że jest w fazie schyłkowej nadal pozostaje niezwykle popularny? Odpowiedzi szukają architekci, artyści, dziennikarze, socjologowie i filozofowie. Mamy całą gamę licznych artykułów i teorii często całkowicie przeciwstawnych, w których autorzy próbują przewidzieć drogi rozwoju architektury

⁸ girasole — wł.: słonecznik

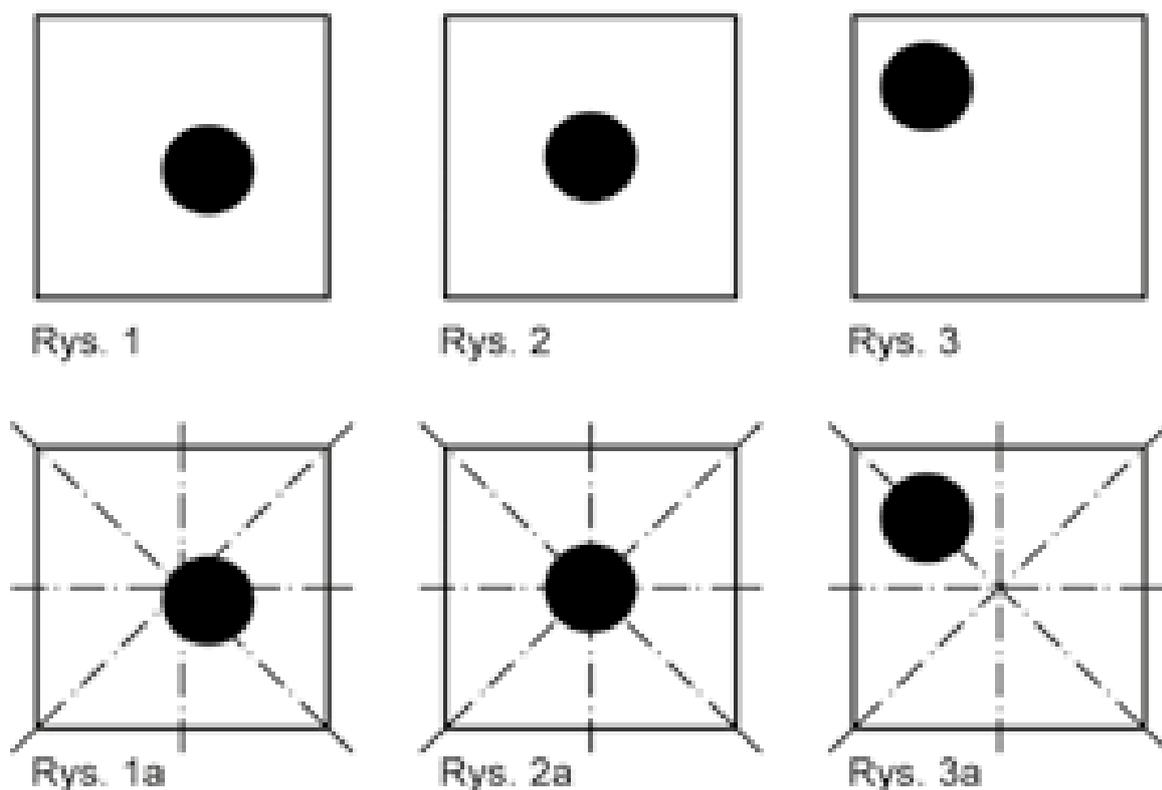
oraz określić jej przyszły charakter i rolę społeczną, analizują współczesne realizacje szukając w nich symptomów nowego „izmu”. Mnogość teorii jest równa braku teorii obowiązującej, żyjemy w czasach post teorii, a więc wszystko wolno, tylko jak w takiej sytuacji uczyć, na czym się oprzeć? Jakże komfortowe wydają się czasy starożytne, gotyku, renesansu kiedy obowiązywały szkoły i kanony projektowania. Wszystko opisane słowami i liczbami, porządki, proporcje, zasady, różne dla poszczególnych epok i kultur ale w danym miejscu i czasie obowiązujące!

Czy obecne są jakiegokolwiek zasady, nie licząc funkcjonalnych i prawnych, na podstawie których można studentowi wytłumaczyć, że dane rozwiązanie jest lepsze lub gorsze, poprawne czy błędne? Myślę, że są i że od wieków są prawie niezmiennie. Wynikają z natury, której człowiek jest niewątpliwie częścią, określają ład bądź chaos, piękno lub brzydotę. To zasady kompozycji. Uzmysłowanie studentom i to na samym początku ich nauki, jak ważną rolę pełnią w projektowaniu, jak ogromny wpływ mogą mieć na jakość rozwiązań projektowych, a przez to na standard życia, uważam za najważniejsze zadanie dydaktyczne. Doświadczenie pokazuje, że nie jest to zadanie proste. Pierwsze praktyczne zadanie projektowe, które zadaje polega na przekształceniu jednego z trzech prostych schematów kompozycyjnych (pierwszy to linie w układzie pion—poziom, w drugim dochodzi linia skośna, w trzecim poza skosem dodatkowo łuk / okrąg) w układ mieszkalny. Studenci mają określony program minimalny, który mogą rozszerzać w miarę rozsądku bez ograniczeń powierzeniowych i finansowych. Pierwsze podejścia pokazują, że dane schematy, które dla dobrego, doświadczonego (świadomego?) architekta byłyby gotowymi pomysłami wymagającymi rozwinięcia dla nich są tylko przeszkodą, którą próbują ominąć, zgubić bądź zmarginalizować. O decyzjach kompozycyjnych początkujących projektantów w głównej mierze decyduje przypadek, a bardzo trudno trafić przez przypadek w fizyczne i psychiczne potrzeby użytkownika oraz w odpowiedni układ funkcjonalny przy jednoczesnym zachowaniu właściwych proporcji i stylu. Projektowanie powinno być procesem maksymalnie świadomym, gdzie podejmowane nawet intuicyjnie decyzje są przez autora możliwe do uzasadnienia.

Dla większości ludzi zagadnienia kompozycyjne w naukowym ujęciu to całkowita abstrakcja, dlatego przekonanie studentów, że są kluczowe dla jakości projektu i mają bezpośrednie przełożenie na jakość życia, nie jest proste. Potrzebny jest prosty przekaz i konkretne, mające umiejscowienie w życiu, przykłady. Bardzo dobre efekty przynosi omówienie przypadku zawieszzonego na ścianie obrazu. Prawdopodobnie, każdy zdrowy psychicznie człowiek widząc krzywo wiszący obraz będzie miał potrzebę go wyprostować i jeżeli będzie miał możliwość to to zrobi, szczególnie jeżeli będzie to jego wnętrze. Wyprostować to znaczy dopasować do nadrzędnych założeń kompozycyjnych wyznaczonych przez pion i poziom ściany.

Dalej można się zastanawiać nad miejscem zawieszenia, o powodach wyznaczenia konkretnego punktu wbicia gwoźdźca. Wagę znaczenia takich decyzji i potrzebę ich podejmowania rozumie prawie każdy, a to tylko obraz na ścianie, czyli w niewielkim stopniu wpływający na życie detal we wnętrzu. Dlaczego naturalne wydaje się umiejscowienie go na środku ściany lub (ale rzadziej) w odpowiednim od tego środka oddaleniu skutecznie wyjaśnia rysunkowy przykład z kwadratem i

czarnym okrągłym punktem pochodzącym z książki Rudolfa Arnheima „Sztuka i percepcja wzrokowa”. Na rys.1 czarny krążek leży w niewielkiej ale zauważalnej odległości od środka kwadratu. Patrzący na niego studenci w większości uświadamiają sobie, że próbują wzrokiem „ściągnąć” krążek do środka ale ponieważ rysunek jest statyczny nie mogą tego faktycznie zrobić co skutkuje nieprzyjemnym, negatywnym odbiorem obrazu. Skąd bierze się potrzeba skorygowania położenia punktu wytrąconego z idealnie centralnego miejsca na płaszczyźnie kwadratu w dużym stopniu wyjaśnia rys.1 a z wrysowanymi liniami (osiami) strukturalnymi, które można uznać za linie psychologicznych sił. (ilustracja 1)



Ilustracja 1. Materiały autora

To co postrzega człowiek lub zwierzę nie jest jedynie układem przedmiotów, barw i kształtów, ruchów i rozmiarów. Jest — być może przede wszystkim — wzajemnym oddziaływaniem kierunkowych napięć. A napięcia te nie są czymś, co odbiorca z siebie tylko wiadomych powodów dodaje do statycznych obrazów. Są tak samo nieodłączne od każdego postrzeżenia, jak rozmiar, kształt, położenie i kolor. Ponieważ mają wielkość i kierunek, można je nazwać psychologicznymi „siłami”.⁹

Wszystkie linie, krzyżując się w środku, tworzą bardzo silne pole oddziaływania i mocno przyciągają krążek, który tak położony (rys. 2 i 2 a) nie budzi żadnych wątpliwości i znajduje się w stanie idealnej równowagi. Na rys. 3 i 3 a krążek nie leży w środ-

⁹ Rudolf Arnheim „Sztuka i percepcja wzrokowa”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004

ku, ale jednocześnie nie wzbudza u studentów odczuć negatywnych i nie prowokuje wzroku do podejmowania prób jego przesunięcia. Dzieje się tak, ponieważ jego odległość od centrum jest na tyle duża, że siły składowe skupione w narożniku i bokach kwadratu potrafią zrównoważyć oddziaływanie środka i odwrotnie. Można to porównać do księżyca, który zawieszony siłami grawitacji planety, jednak na nią nie spada. Zwiększenie odległości od centrum (planeta) może skutkować podobnie negatywnymi odczuciami, jak w przypadku rys. 1 (księżyc urywa się z orbity). Ten prosty i obrazowy przykład zazwyczaj otwiera studentom oczy na rolę kompozycji w projektowaniu i staje się punktem zaczepienia do wprowadzania dalszych zagadnień, które szybko generują u nich własną potrzebę szukania sensu i porządku we własnych rozwiązaniach projektowych. Zwraca również, a może przede wszystkim uwagę na znajdowanie równowagi w swoich pracach. Równowagi, która w architekturze, sztuce powiązanej w stu procentach z potrzebami jej odbiorcy jest niezwykle ważna.



Projekt wnętrza pokoju hotelowego wykonany przez studenta po 4 semestrach nauki.
Praca autorstwa Jarosława Koska wykonana pod opieką dr. hab. Bartosza Hungera

Przy braku równowagi wypowiedź artystyczna staje się niezrozumiała. Wieloznaczny wzór nie pozwala rozstrzygnąć, o którą z możliwych konfiguracji chodzi. Odnosimy wrażenie, że proces twórczy został w którymś miejscu przypadkowo zamrożony. Ponieważ konfiguracja domaga się zmiany, zaczyna nam przeszkadzać nieruchomość dzieła. Ponadczasowość ustępuje miejsca dręczącemu poczuciu zatrzymania czasu. Artysta rzadko zmierza do takiego efektu; na ogół dąży do równowagi i unika niestabilności.¹⁰

Podany przeze mnie „przepis” jak skutecznie przygotować dowolnego, chętnego studenta do niezwykle trudnego zawodu architekta wnętrz, nie jest sposobem na sukces dydaktyczny ale pokazuje jak zacząć, żeby ten sukces osiągnąć. Rozszerzenie

¹⁰ Rudolf Arnheim „Sztuka i percepcja wzrokowa”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004

poła wewnętrznego „ja” oraz uzmysłowienie wagi zagadnień kompozycyjnych w procesie projektowym powinno się dokonać jak najszybciej i najlepiej równolegle, na pierwszym i drugim semestrze studiów w czasie kształtowania się pierwszych nawyków. Trzeba również pamiętać, że każdego, niezależnie od dziedziny można nauczyć zdecydowanie więcej i skuteczniej używając prostego, zrozumiałego przekazu w bezpośredniej i kulturalnej formie.

Bibliografia

1. Juliusz Żurawski „O budowie formy architektonicznej”, Arkady, Warszawa 1962.
2. Rudolf Arnheim „Sztuka i percepcja wzrokowa”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
3. Władysław Tatarkiewicz „Historia estetyki” tom 1, Arkady, Warszawa 1985.
4. Wasyl Kandyński „Punkt, linia a płaszczyzna”, PIW, Warszawa 1986.
5. Colin Davis „Key Houses of the Twentieth Century”, Laurence King Publishing Ltd, London, 2006.
6. Paweł Taranczewski „O płaszczyźnie obrazu”, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, Warszawa, Kraków 1992.
7. John Pile „Historia wnętrz”, Arkady, 2006
8. P. Gosel, G. Leuthauser „Architektura XX wieku”, Taschen, b. r.
9. Charles Jencks „Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury”, Warszawa 1982.
10. Przemysław Trzeciak „Historia, psychika i architektura”, PIW, Warszawa 1988.
11. Charles Jencks „Ruch nowoczesny w architekturze”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

ŁUKASZ NAWROT

dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств
имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)

PROJEKTOWANIE ŚWIATŁEM

Czym jest światło? Światło to zjawisko fizyczne, promieniowanie optyczne, elektromagnetyczne wykrywane przez ludzkie oko. W oddziaływaniu światła z materialnym widocznymi są jego właściwości falowe (obserwujemy je w czasie odbijania i załamania światła, powierzchnie szorstkie odbijają światło rozpraszając je, a płaszczyzny gładkie odbijają fale pod określonym kątem, który jest równy kątowi padania promieni) i korpuskularne (promieniowanie będące strumieniem cząstek). Te pierwsze przejawiają się w takich zjawiskach jak odbicie¹¹, załamanie¹², interferencja¹³, polaryzacja¹⁴. Właściwości korpuskularne natomiast, widocznymi są w absorpcji światła doprowadzającej do luminescencji¹⁵ i fotoefektu¹⁶. Najsilniejszym

¹¹ odbicie — zmiana kierunku promieniowania przez powierzchnię, bez zmiany jego częstotliwości

¹² załamanie — zmiana kierunku promienia świetlnego podczas jego przejścia z jednego ośrodka do drugiego

¹³ interferencja — zachodzi tylko w przypadku wiązek światła pochodzących z jednego źródła punktowego i rozdzielonych przez odbicie, załamanie lub ugięcie

¹⁴ polaryzacja — całkowite lub częściowe uporządkowanie fali świetlnej

¹⁵ luminescencja — zjawisko świecenia gazu lub ciał stałych bez podnoszenia ich temperatury (w przeciwieństwie do świecenia termicznego, którego przykładem są włókna żarówki)

¹⁶ fotoefekt — zjawisko fotoelektryczne polegające na emisji elektronów z powierzchni przedmiotu

naturalnym źródłem światła jest Słońce. Jest ono czynnikiem niezbędnym do życia, podobnie jak woda i powietrze. Jednak wraz z rozwojem nauki i techniki, na przestrzeni wieków, wynaleziono i zaczęto powszechnie stosować inne źródła światła, będące efektem odpowiednich reakcji termicznych czy też elektrycznych. Od momentu wynalezienia żarówki elektrycznej przez Thomasa Edisona w 1879 r., źródła światła ulegają ciągłemu rozwojowi, który w ostatnich latach jest bardzo dynamiczny. Ponadto, możliwość stosowania sztucznego źródła światła diametralnie wpłynęła na kształtowanie przestrzeni w architekturze, zarówno we wnętrzu, jak i poprzez akcentowanie zewnętrznej formy bryły.

Właściwie zaprojektowane oświetlenie nie tylko pokazuje przestrzenie czy obiekty, ale także tworzy aury emocjonalne, kreuje świat wirtualny. Światło jest równorzędnym czynnikiem składowym architektury, podobnie jak jej kształt, faktura czy skala. Bez niego nie jesteśmy w stanie zobaczyć czegokolwiek, zarówno w dzień jak i w nocy. W dzień światło słoneczne sprawia, że możemy zanalizować kształt i rodzaj użytego materiału. W nocy światło księżyca w ograniczonym stopniu pozwala nam rozpoznać zapamiętane za dnia kształty. Chcąc prawidłowo funkcjonować po zmierzchu, musimy wspierać się światłem sztucznym, które ma do spełnienia dwie podstawowe funkcje: powinno pozwalać na prawidłowe odczytanie przestrzeni oraz wzbudzać poczucie bezpieczeństwa podczas jej użytkowania. Ostatnimi laty, oświetlenie stało się jednym z najważniejszych elementów we współczesnym projektowaniu architektonicznym. Możliwości technologiczne pozwalają na stosowanie wielu wariantów efektów świetlnych, które w znaczący sposób wpływają na kreację twórczą, pozwalając tym samym na stworzenie zamierzonych efektów wydobywających konkretne cechy i wartości w projektowanym wnętrzu, a jednocześnie podkreślających estetykę i funkcjonalność.

Oświetlenie to element w bardzo ważny sposób wpływający na charakter wnętrza. Jest ono istotnym czynnikiem, który dobrze zaplanowany może pozytywnie wpłynąć na jakość przestrzeni. Powinno ono wzmacniać styl architektury pomieszczenia poprzez wytworzenie specyficznego nastroju. Podstawową kwestią w jego rozplanowaniu jest precyzyjna koncepcja dotycząca przeznaczenia pomieszczenia, jego wielkości i kształtu. Projektując oświetlenie we wnętrzu należy pamiętać, aby stwarzało możliwość różnych aranżacji i swobodnego przestrzennego wykorzystania. Dobrze zaprojektowane oświetlenie jest uniwersalne, charakteryzuje się różnorodnością poziomów światła, jego kierunków, natężenia i właściwą funkcjonalnością. Wyróżniające się „światło miejsca” dodatkowo zaspokaja psychiczną potrzebę „tajemnicy miejsca”, tworząc motywację do jego eksploracji.

Trzy podstawowe rodzaje oświetlenia. Przystępując do projektowania oświetlenia we wnętrzu należy przyjąć trzy podstawowe jego warianty:

– oświetlenie ogólne, którego zadaniem jest zapewnienie dobrego równomiernego światła. Najczęściej stosuje się centralne lub równomiernie rozmieszczone oświetlenie sufitowe. Może ono być uzupełnione oświetleniem ściennym (kinkietowym) lub stojącym, podłogowym, które nada odpowiednią atmosferę wnętrzu.

(tzw. efekt zewnętrzny) lub na przeniesieniu nośników ładunku elektrycznego pomiędzy pasmami energetycznymi (tzw. efekt wewnętrzny)

Należy pamiętać, że zastosowane światło, powinno w odpowiedni sposób dostosować swoje natężenie, zasięg i barwę, aby we właściwy, zamierzony przez projektanta sposób współgrało z kolorystyką wnętrza.

– oświetlenie robocze, potrzebne jest do wykonywania konkretnych zadań i czynności. Generalna zasada mówi, że tego typu oświetlenie powinno być jaśniejsze od pozostałych. Ma ono na celu stworzenie optymalnych warunków do pracy. Jaśniejsze światło jest potrzebne do wydajniejszej i bezpieczniejszej pracy oraz, aby dobrze widzieć istotne detale. Ponadto jest stymulujące, dodaje energii, minimalizuje wysiłek oka.

– oświetlenie punktowe odgrywa kluczową rolę w wydobyciu i zaakcentowaniu pewnych fragmentów, detali wnętrza. Podobnie jak podczas pracy malarza, który komponuje poszczególne strefy światła, plamy barw i waloru, a na koniec drobnymi blikami akcentuje detale. Podstawowa zasada światła punktowego mówi, że powinno ono przyciągać uwagę wybranych partii wnętrza, przedmiotu, a nie pozwalać na skupienie się na kształcie lampy — źródle światła.

Opierając się na powyższych założeniach, nie tylko skupiamy się na roli światła we wnętrzu pod względem jego rozmieszczenia, ale również na jego przeznaczeniu. To właśnie te aspekty mogą prowokować do zaprojektowania, czy też zaaranżowania przestrzeni z uwagi na jej rozświetlenie. Innymi słowy, znajdując się w konkretnej strukturze architektonicznej możemy zmienić, czy też narzucić jej układ funkcjonalny, kierując się kompozycją światła w tym wnętrzu. Największą swobodę w projektowaniu daje używanie światła sztucznego, ponieważ pozwala na wykorzystanie jego szerokiego wachlarza możliwości pod względem natężenia, skupienia czy rozproszenia oraz barwy. Sztuczne światło tworzy nastrój i przyjemną atmosferę oraz ma działanie stymulujące, jak i pobudzające. Dodatkowo, pozwala ono na bycie niezależnym od światła dziennego i pozwala na ciągle korzystanie z obiektu. Światło staje się centrum nocnego życia i dostarcza wielu wizualnych doznań nocą. Poza tym tworzy i kształtuje architekturę bardziej spektakularnie niż światło dzienne i jest niezastąpionym elementem architektury nocą. W zależności od barwy oświetlenia, te same kolory mogą być odbierane jako ciepłe, np. w delikatnym blasku żarówki lub przy oświetleniu wykorzystującym źródła światła o charakterystycznym, zimnym tonie, (podbijającym odcienie niebieskie i zielone) przestrzeń może nabrać innego, najczęściej surowego charakteru. W efekcie klimat wnętrza może ulec zasadniczej zmianie. Światło ciepłe wpływa uspokajająco i relaksująco, to przy nim właśnie dobrze odpoczywamy. Im cieplejsze światło, tym większe wrażenie ciepła i spokoju. Światło białe, czy też chłodno-białe jest bardziej stymulujące i daje lepsze warunki do intensywnej pracy. O wrażeniu kolorystycznym oglądanego otoczenia decyduje między innymi rodzaj bieli, jaki wysyłany jest ze źródła światła. Parametr ten określany jest mianem temperatury barwowej T_b .

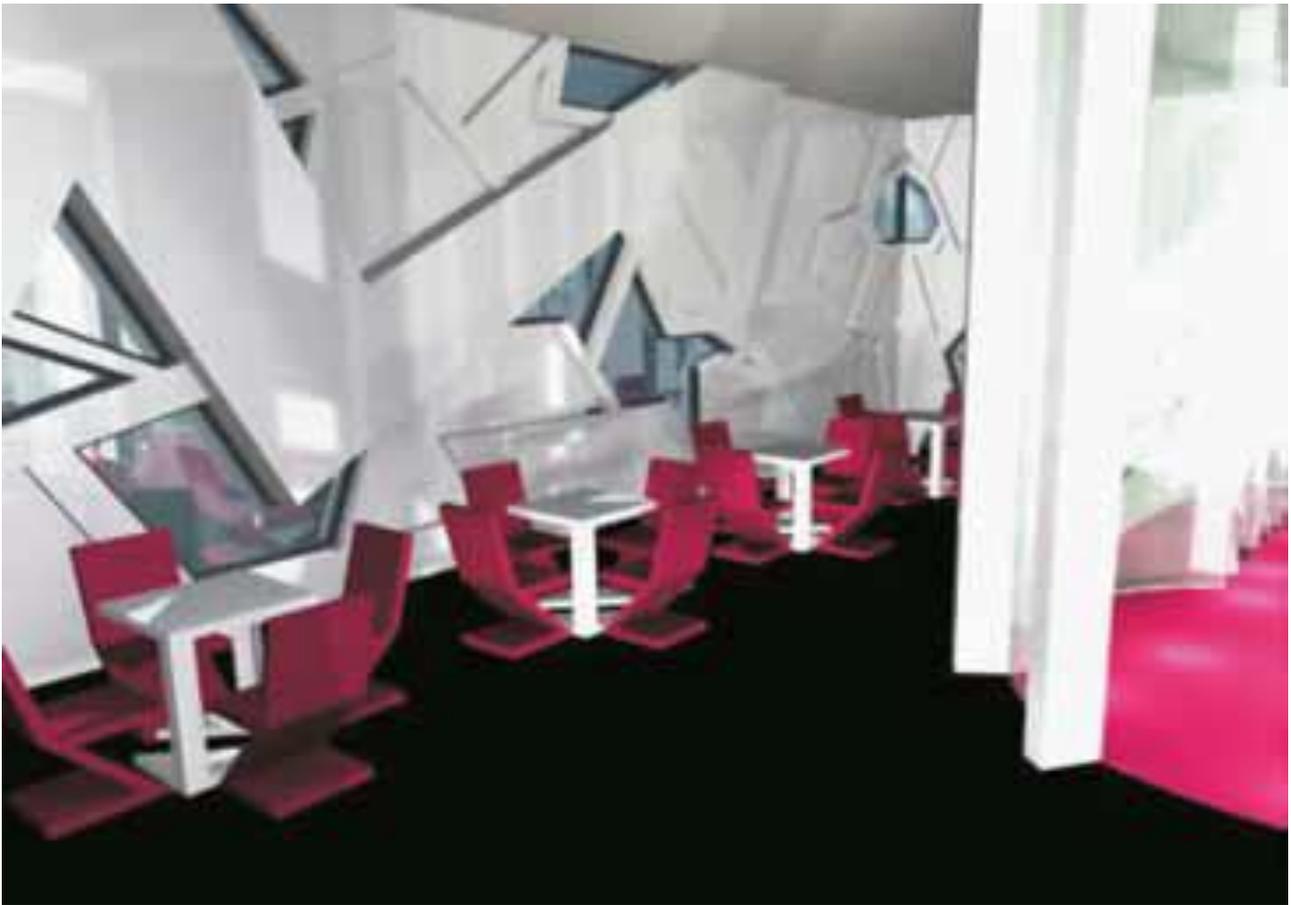
Różne źródła światła emitują światło o różnej temperaturze barwowej. Światło naturalne, które dociera do nas, w zależności od położenia Słońca i stopnia zachmurzenia posiada różną barwę. Zaczynając od niebieskawego, przy całkowitym zachmurzeniu, do pomarańczowego, przy zachodzie słońca.



Wrażenia wizualne, w zależności od barwy światła. Materiały autora

Projektowanie światłem Światło jest niezbędnym czynnikiem potrzebnym do funkcjonowania człowieka, dlatego też warto skupić się na wykorzystaniu we wnętrzu światła naturalnego. Odpowiednie rozmieszczenie i ukształtowanie otworów okiennych lub uzupełnienie dodatkowymi szczelinami, czy otworami o cechach światła dekoracyjnego pozwoli na uzyskanie odpowiednich efektów również w dzień. Nawiązując do powyższych spostrzeżeń, wprowadziłem do podstawowego programu ćwiczeń z dziedziny oświetlenia zadanie pozwalające na osiągnięcie najróżniejszych możliwości penetracji wnętrza światłem naturalnym. Ideą tego zadania było wychwycenie i wykorzystanie najrozmaitszych efektów świetlnych niezbędnych do stworzenia, określonego przez studenta, charakteru i nastroju wnętrza. Jedynym ograniczeniem była bryła wnętrza, jako granica pewnej przestrzeni funkcjonalnej. Student samodzielnie nadaje jej przeznaczenie, tworząc we wstępnym etapie projektu układ funkcjonalny.

Schemat ten staje się wyznacznikiem do zastosowania różnych możliwości rozświetlenia, doświetlenia poszczególnych przestrzeni pomieszczeń. Na jego podstawie analizuje rangę poszczególnych stref i przystępuje do zaprojektowania dla nich oświetlenia niezbędnego do prawidłowego funkcjonowania. Należy jednak zwrócić uwagę na podstawową problematykę zadania, a mianowicie operowanie tylko światłem naturalnym, zewnętrznym. Światło naturalne nie jest stałe. Zależy od pory dnia i zmienia się przez cały czas od wschodu do zachodu słońca. Intensywne złote promienie oraz zmieniające się cienie, późnym popołudniem znacząco wpływają na kolory ścian i ogólny klimat wnętrza. Rozważając wybór idealnego rodzaju oświetlenia, należy pamiętać, że naturalne światło słoneczne zapewnia najlepszy balans pomiędzy ciepłym (żółtym), a zimnym zakresem (niebieskim) widma świetlnego. Światło padające z kierunku północnego wywołuje wrażenie najzimniejszego, podczas gdy światło południowe jest znacznie bardziej intensywne i nieco cieplejsze w odcieniu. Bezpośrednie światło słoneczne najwierniej oddaje kolory.



Praca studencka Autor: Albert Szewczyk

Zastosowanie światła dziennego w przestrzeni architektonicznej bez względu na to, czy jest to rozproszone światło, czy też bezpośrednio światło słoneczne jest zależne od kształtu budynku, oszklenia i świetlików. Mogą być również zastosowane specjalne systemy do kierowania strumienia światła lub jego przesyłu. Oznacza to, że do uzyskania pożądaných efektów stosowane są szczeliny i otwory w płaszczyznach ścian, podłóg i sufitów, którymi światło dostaje się do wnętrza. Pozwala na to abstrakcyjne zlokalizowanie tej struktury architektonicznej, w której projektowane jest wnętrze. Nie posiada ona żadnych zewnętrznych ograniczeń w postaci dodatkowych brył architektonicznych ani nie jest osadzona „na sztywno” na podłożu.

Konkretem jest tu obrys bryły i przestrzeń wewnętrzna. W ćwiczeniu chodzi bowiem o pobudzenie wyobraźni studenta w celu zaprojektowania najbardziej interesującego, a zarazem funkcjonalnego układu oświetlenia dla tej przestrzeni. Jednocześnie próbując zaniechać rozwiązania problemu kategoriami lampy — żarówki, a wzbudzić postrzeganie przestrzeni za pomocą plamy światła i cienia, wykorzystując wszystkie możliwe pośrednie wartości walorowe i kolorystyczne.

W związku z faktem, iż określenie funkcji wnętrza było czynnikiem dowolnego wyboru, to większość studentów skupiła się na wnętrzach klubowo-barowych. Podyktowane to było wprowadzeniem różnorodnych rodzajów oświetlenia, w zależności od potrzeb oraz pozwalało na swobodne działania nad kolorem światła w celu stworzenia odpowiedniego „klimatu” i charakteru wnętrza. Do rzadkości

należały wnętrza mieszkalne, które niestety w świadomości studentów raczej nie pozwalają na nadmierne „wariacje” z oświetleniem.

Po określeniu przeznaczenia wnętrza, kolejnym krokiem było stworzenie układu funkcjonalnego, który w przypadku wnętrz klubowo-barowych, ograniczał się do przestrzeni sali konsumpcyjnej wraz ze strefą baru. Te przestrzenie są najbardziej charakterystyczne i reprezentacyjne dla wnętrza, stąd też skupienie się nad stworzeniem odpowiedniego klimatu wspartego komfortowym układem funkcjonalnym. Powierzchnie zapleczy i prac przygotowawczych — produkcyjnych zostały odrzucone ze względu na bardzo precyzyjne i konkretne wymogi oświetleniowe. Te wytyczne, na etapie wstępnego projektowania, na pewno nie zachęciłyby i nie rozwinęły kreatywnej pracy nad plastyką wnętrza. Powracając do przestrzeni przeznaczonych do rozrywki i zabawy, uwzględniono trzy podstawowe założenia oświetlenia:

- oświetlenie ogólne,
- oświetlenie robocze,
- oświetlenie punktowo-dekoracyjne.

Te trzy formy oświetlenia były niezbędnymi kryteriami do pracy nad wnętrzem. Przede wszystkim wprowadzenie oświetlenia ogólnego poprzez wywołanie w stropie i ścianach zewnętrznych otworów, przez które dostawało się światło pozwalające na ogólny odbiór wnętrza. W wielu projektach zostały przyjęte regularne, geometryczne kształty będące w większości przypadków rozwiązaniem neutralnym dla ogólnej ekspresji wnętrza. Poprzez te otwory dostawało się światło ogólne, w większości rozproszone, tworzące spokojny, stonowany klimat optyczny przestrzeni. Wydobyć większej ekspresji podyktowane było zastosowaniem bardziej śmiałych, odważnych kształtów, które w pewnych przypadkach wzbogacone były w zmatowienia lub zakolorowania powierzchni wypełniających otwory. Zabiegi te miały na celu rozproszenie silnego strumienia światła, wywołujące bardziej płynne, mało agresywne przejścia w partiach światłocieniowych.

Jednocześnie tego typu matowe dyfuzory redukowały efekt olśnienia i zbyt natrączywego, kontrastowego oświetlenia wnętrza. Z kolei zabarwienie powierzchni dawało doskonały przykład na wprowadzenie koloru światła do wnętrza. Ponadto, oświetlenie „ogólne” tradycyjnie stosuje się na suficie, tworzy ono tym samym dosyć płaski efekt światła i cienia, nie wydobywa przestrzeni wnętrza. Dlatego też, w pracach w dużym stopniu zastosowane były otwory w ścianach bocznych na różnych wysokościach, również przy posadzkach oraz w podłogach, celem zaakcentowania i wydobywania pewnych partii wnętrza.

Kolejnym aspektem było wprowadzenie światła do stref roboczych, zarówno przestrzeni baru, jak i powierzchni konsumpcyjnych. Światło do pracy powinno spełniać konkretne zadanie, mianowicie być jasne, silne i skierowane na wyznaczoną płaszczyznę roboczą. W tym wypadku, w zadaniu problem rozwiązano stosując geometryczne rytmy otworów w stropie nad powierzchniami roboczymi. Aby uniknąć zbytniego rozproszenia światła na pozostałą część pomieszczenia, zastosowane zostały blendy okalające te otwory. Miały one za zadanie skierować wpadające światło na strefę roboczą, wywołać tym samym komfortowe warunki do pracy, nie zakłócając jednocześnie ekspresji plastycznej wnętrza.



Praca studencka Autor: Magdalena Mazur

Przesłony te, w większości przypadków, przyjmowały kształt tub o różnej długości, które to regulowały kąt padania światła do wnętrza. Im krótsze tuby, tym kąt był większy i światło w formie bardziej rozproszonej rozświetlało strefę. Natomiast, im blenda była dłuższa, tym niżej w przestrzeni i w sposób bardziej skupiony wprowadzała strumień światła. Ponadto, zastosowane zostały również powierzchnie odbłaskowe na wewnętrznych ścianach wspomnianych przesłon, celem zwiększenia natężenia strumienia światła. Tego typu zabiegi stosowane były nad stolikami konsumpcyjnymi. Czasami rozwiązanie to wzbogacone było także wprowadzeniem kolorowego dyfuzora, który zabarwiał dodatkowo strumień światła. Nad strefami barów raczej stosowano przesłony w kształcie dłuższych elementów — belek, poprowadzonych po obrysie otworów sufitowych.

Otwory te swym kształtem zbliżone były do formy baru w celu równomiernego wprowadzenia światła do strefy roboczej. Wysokości tych blend, również były zróżnicowane, aby skupić światło tylko nad strefą blatu barmańskiego lub delikatnie dodatkowo je rozproszyć nad blaty konsumpcyjne baru. W niektórych projektach wprowadzony był kolor przesłony, aby wzbogacić wpadające światło, wywołać hierarchię rozświetlenia baru. Celem takiego rozwiązania było wydobycie silnego, skierowanego światła na powierzchnie przeznaczone do pracy. Natomiast ogólną przestrzeń baru zaakcentowano słabszym, rozproszonym i zabarwionym strumieniem światła.

Do pełnego świetlnego efektu wnętrza niezbędne jest oświetlenie punktowe — dekoracyjne. Służy ono do zaakcentowania architektonicznych walorów wnętrza lub do podkreślenia wybranych elementów wystroju. Nie powinno być zbyt mocne, gdyż nie spełni swojej roli, a na dodatek może spowodować zakłócenia równowagi świetlnej w pomieszczeniu. Stosując te zasady, w powierzonym zadaniu, udało się wydobyć większą iluzję przestrzeni. Zamierzony cel był uzyskany poprzez zastosowanie szczelin i otworów o różnych kształtach, zarówno w postaci form geometrycznych, jak i bionicznych o różnorodnej gradacji oraz swobodnym lub rytmicznym rozmieszczeniu. Układy te miały na celu zaakcentowanie wybranych fragmentów powierzchni wykończeniowych, jak faktury, reliefy, drobne elementy dekoracyjne. W tego typu oświetleniu zastosowano różnego rodzaju rastry, w niektórych przypadkach pełniące rolę projektorów z naniesionym ornamentem graficznym. Wywoływało to efekty plastyczne we wnętrzu, które wzbogacały jego kompozycje barwną. Należy zwrócić uwagę, że przyścienne oświetlenie szczelinowe nierównomiernie rozświetla powierzchnię ściany, osiągając w ten sposób ciekawe efekty walorowe, a wprowadzony kolor na przesłonach wzbogaca o dodatkowe akcenty kolorystyczne. Tego typu światło usytuowane blisko powierzchni oświetlanej i na tej samej osi, bardzo ekspresyjnie uwypukla wartości faktury danego materiału.

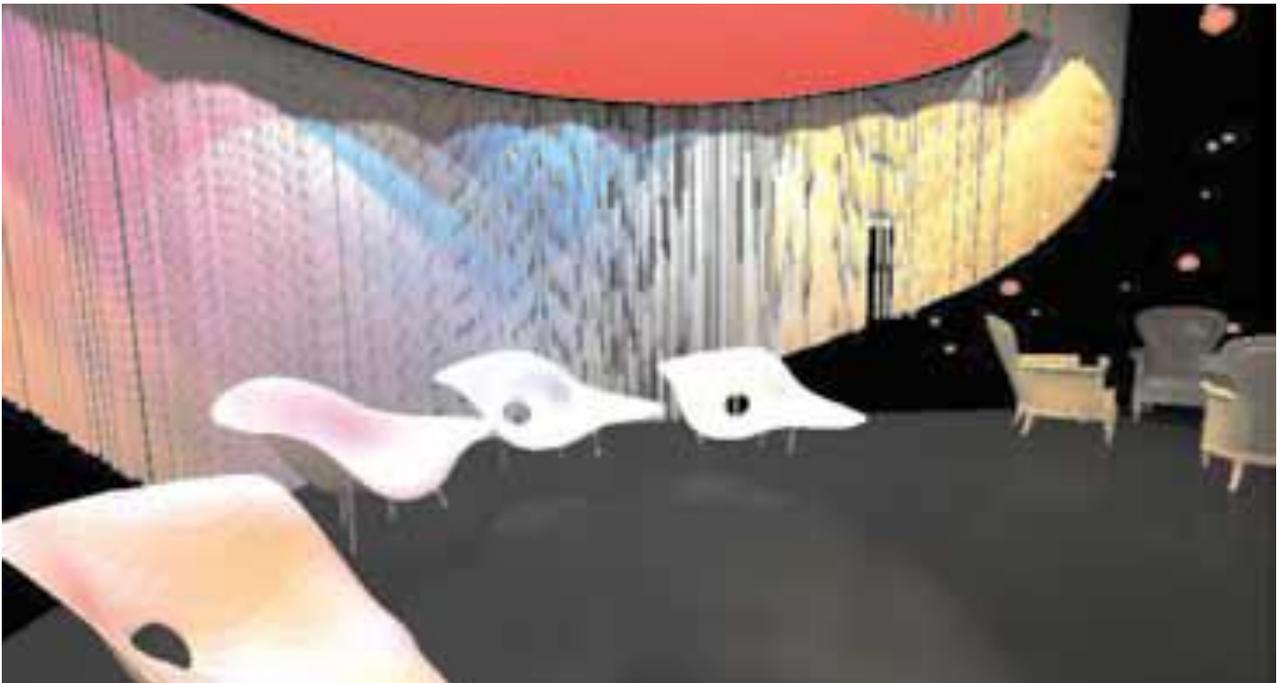
Kąt padania światła odgrywa dużą rolę w oświetleniu powierzchni porowatych. Światło prostopadłe do powierzchni będzie „ukrywało” fakturę powierzchni, a światło padające pod małym kątem będzie ją uwypuklało. Określając kąt padania światła mamy wpływ na stopień pokazania „nierówności” powierzchni, akcentując silniej strukturę reliefową, tworzymy wyraźne różnice światłocieniowe, które budują efekty plastyczne wpływające na różnorodność kompozycji wnętrza. Ponadto, stosowane układy oświetlenia punktowego i wprowadzony w nich kolor, pozwoliły na wywołanie odpowiednich emocji u odbiorcy, będących efektem akceptacji projektu.

Podsumowanie

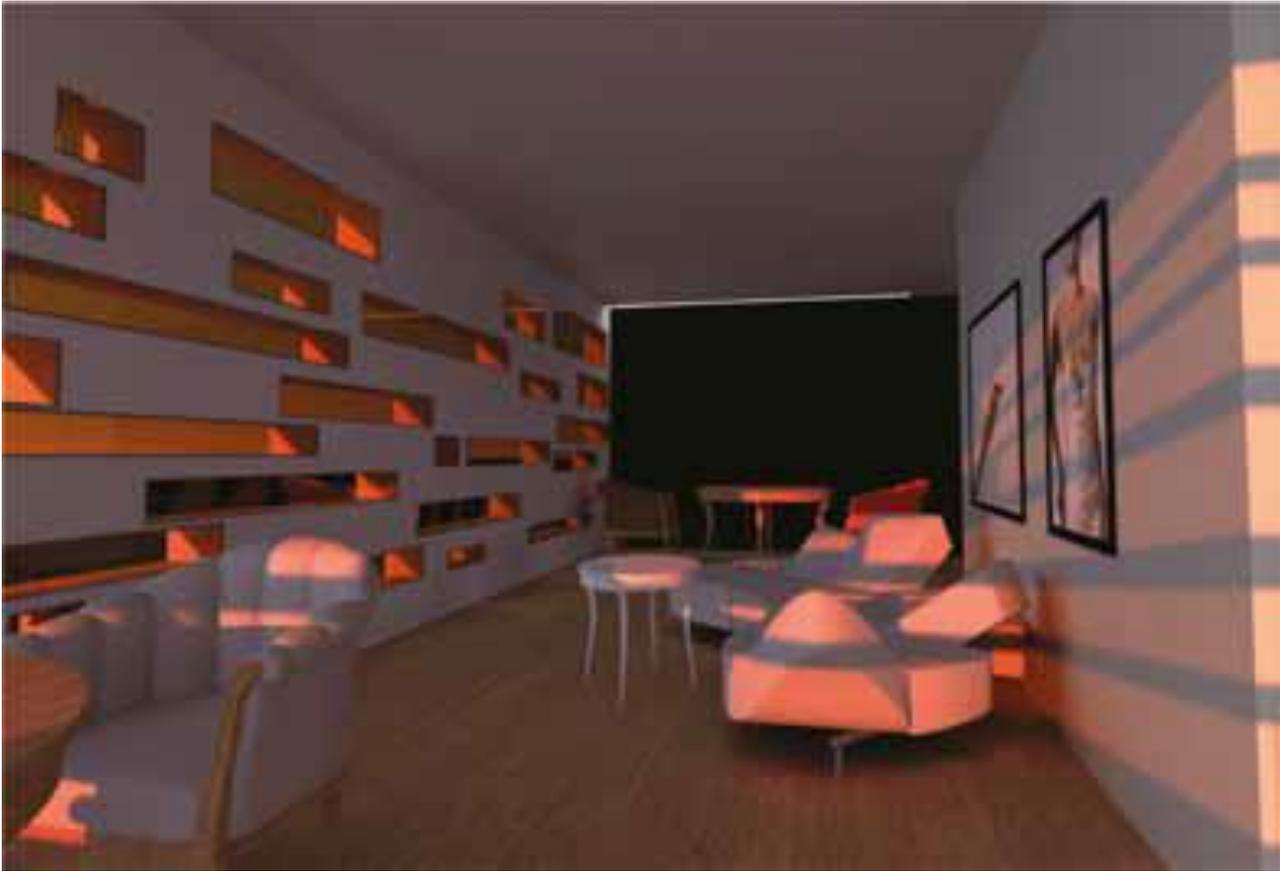
Na podstawie tego zadania projektowego można dostrzec wiele aspektów związanych z oświetleniem we wnętrzu, które w wyraźny sposób podlega układowi funkcjonalnemu. Rozplanowanie punktów świetlnych uwzględnia hierarchię natężenia światła, dotyczącą przeznaczenia i lokalizacji. Rozwiązane zostały elementy oświetlenia dekoracyjnego, które w istotny sposób tworzy klimat wnętrza, akcentując jego poszczególne fragmenty lub detale, wyróżniając w ten sposób z ogólnego przestrzennego układu kompozycyjnego. Kreując wartości plastyczne w całym układzie w znaczący sposób wpływamy na charakter i funkcjonalność wnętrza. Odbywa się to nie tylko przy pomocy wprowadzonego światła, ale również jego reakcji na znajdujące się tam elementy składowe przestrzeni. Światło tworzy relacje z materiałami, powierzchniami, kolorami.



Praca studencka
Autor: Sylwia Jagiełło



Praca studencka
Autor: Monika Siwińska



Praca studencka
Autor: Urszula Marciniak

Wydobywa odbłaski i refleksy, które w istotny sposób podkreślają walory plastyczne. Odbijając się od powierzchni błyszczących, wywołuje bliki, poświaty na otaczających je elementach. Natomiast gładkie jasne powierzchnie odbijają światło tworząc jego miękką i subtelną poświatę. Ciemne, głęboko matowe powierzchnie pochłaniają światło, nie pozwalając mu na dalszą penetrację przestrzeni. Otwory o ostrych, geometrycznych kształtach, umieszczone w zaprojektowanych układach, w adekwatny sposób ukazują poprzez grę światłocieniową rytmiczne układy na powierzchniach wnętrza, wywołując tym samym odpowiednią ekspresję. Wprowadzenie koloru światła może również wywołać iluzje plastyczne w projektowanej przestrzeni, niezależnie od kolorów i materiałów w niej stosowanych. W celu przedstawienia koloru oświetlenia, w pomieszczeniach stosowane były powierzchnie o jasnych barwach, które wydobywały soczystość wprowadzonego koloru światła. Kąt padania światła i jego rozproszenie w przestrzeni regulowany był za pomocą przesłon i odbłyśników. Dłuższe elementy tubowe zdecydowanie wpływały na skupienie promieni padającego światła, natomiast krótkie, delikatne przesłony, czy odbłyśniki, pozwalały na ich rozproszenie we wnętrzu.

Takie ćwiczenie ma za zadanie skierować wyobraźnię projektanta na zjawisko światła we wnętrzu. Wyrobić w nim zdolność świadomego wyboru i zastosowania odpowiedniego rodzaju oświetlenia. Światło powinno być traktowane nie jako efekt emitowanych promieni poprzez odpowiednią żarówkę, ale jako proces jego

skupienia, rozproszenia, czy absorpcji poprzez tworzywa i materiały stosowane we wnętrzu. Właściwie zaprojektowane oświetlenie powinno stworzyć kompozycję świetlną, podkreślającą estetyczne i funkcjonalne aspekty wnętrza. Odpowiednie rozplanowanie źródeł światła, to także budowanie nastroju we wnętrzach, co ma istotny wpływ na komfort jego użytkowników.

Literatura

1. „Encyklopedia Nowoczesnych Wnętrz — porady najlepszych projektantów”, Arkady, 2003.
2. Conran T. „Nowoczesne Wnętrza”, Arkady 2002.
3. Fischer J. „Light”, Tandem Verlag Ullmann 2008.
4. Oziemblewski P. „Technika świetlna od podstaw” [@:] www.swiatlotak.pl
5. Turner J. „Design with Light”, Roto Vision 1998.
6. Prace studenckie zrealizowane podczas kursu oświetlenia prowadzonego przez mgr. Łukasza Nawrota, na Wydziale Wzornictwa i Architektury Wnętrz, na kierunku architektura wnętrz, w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

GRZEGORZ SOWIŃSKI

dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств
имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)

ŚWIADOMOŚĆ TECHNICZNA W PROJEKTOWANIU WZORNICZYM

Wprowadzenie

Design (choć raczej dizajn) stało się słowem-wytrychem współczesnych czasów. Słyszymy i widzimy je niemal na każdym kroku. Spotykamy na ulicy, w sklepie, na reklamie. Temat projektowania przestaje być obcy nawet przeciętnemu człowiekowi, nie mającemu związku z tym zawodem. Coraz więcej mamy designerskich (choć raczej dizajnerskich) produktów, opakowań, usług. Należałoby się tutaj zastanowić jaką realną wartość dla użytkownika posiada większość projektowanych i wprowadzanych na rynek produktów. Czy są one przedmiotami odpowiadającymi na potrzeby klienta, innowacyjnymi i ułatwiającymi życie? Coraz więcej także twórców. Zdaje się, że projektantem może być każdy z nas. Nie miejsce tutaj na odpowiedź czy każdy może być dobrym projektantem.

Z całą pewnością możemy też stwierdzić, że design to bardzo pojemny termin. Obejmuje wiele specjalizacji, wiele dziedzin, ma wpływ na wiele sfer naszego życia. Nie ma też wątpliwości, że na projektowanie składa się wiele czynników. Forma, funkcja, ekonomia, innowacyjność, technologia, itp. Czy któryś z tych elementów jest ważniejszy? Na pewno różni projektanci mają swoje priorytety. Każdy z nich może zajmować się nieco innym rodzajem projektowania. Ktoś stawia na technologię, ktoś na ekonomię, a jeszcze inny na czystą formę. Jednakże żaden z tych elementów nie występuje sam, i każdy twórca powinien mieć tego świadomość.

Można natomiast stwierdzić, że to innowacyjność jest, lub powinna być, cechą każdego dobrego projektu. Co wiedzie do innowacji? Jaki zakres wiedzy,

umiejętności i świadomości potrzebny jest by skutecznie rozwiązywać problemy projektowe? Czy to świadomość techniczna jest punktem wyjścia w każdym innowacyjnym projektowaniu?

To trudne pytania, lecz odpowiedź wcale nie musi być zaskakująca i problematyczna. Droga do innowacji wiedzie przez świadomość techniczną, która jest fundamentem działania projektowego. Poniższy artykuł ma na celu wyjaśnienie roli świadomości technicznej w projektowaniu i jej związku z innowacyjnością. Pierwsza część pracy poświęcona będzie przykładom projektów wynikających z posiadania przez projektanta wysokiej świadomości technicznej. Następna zaś będzie opisywać działania dydaktyczne, które zmierzają do tego by każdy wykształcony projektant zyskał taką świadomość, a co za tym idzie był dobrze przygotowany do roli odpowiedzialnego designera w przyszłości.

Świadomość techniczna a design Wielu współczesnych projektantów za cel swoich działań z designem obrało sobie innowacyjność, co wydaje się oczywiste. Innowacje te są traktowane bardzo różnie. Są projektanci skupiający się tylko na rozwiązaniach technicznych, są tacy którzy jedynie posilkują się wynalazczością, i Ci którzy są bardziej wynalazcami niż designerami (swoją drogą każdy projektant winien być po trosze wynalazcą). Związek designu z innowacyjnością jest niepodważalny tak jak związek innowacyjności z techniką i wiedzą na jej temat. Co możemy zyskać projektując w ten sposób i jakie są w tej dziedzinie doświadczenia projektantów na świecie? Najlepszym przykładem działania inwentycznego jest na pewno cała kariera Jamesa Dysona. Jej początki były trudne, projektant miał bardzo duże problemy z opatentowaniem i wprowadzeniem produktu na rynek, jednak trudności te na szczęście zostały pokonane. Dyson twierdzi, że „Design dotyczy głównie działania, a nie wyglądu. Wnętrze liczy się najbardziej.

Najlepsze projekty są rezultatem kwestionowania wszystkiego co nas otacza”¹⁷. Jego najbardziej znanym produktem jest bezworkowy odkurzacz wykorzystujący technologię „cyclone” (technologia odsysania z wykorzystaniem siły odśrodkowej). Inne jego projekty to unikalna suszarka do rąk (odpowiednio skoncentrowany strumień powietrza „ściąga” wodę z rąk tak jak wycieraczka z szyby), oraz bezwiatrakowy wentylator (emitujący specjalnie wzmocniony i ukierunkowany strumień powietrza).

Są to wynalazki opierające się na wiedzy technicznej, jednakże będące wspaniałymi przykładami designu od strony funkcjonalnej, oraz formalnej. Przede wszystkim są odpowiedzią na istniejące potrzeby użytkowników i niejednokrotnie działają lepiej niż obecne na rynku produkty tego typu. Sam Dyson stawiał już od początku na innowacyjność, a teraz zatrudnia zespół ponad trzystu inżynierów, oraz edukuje przyszłych projektantów. Jego działania projektowe są wspaniałym przykładem wnikliwej obserwacji otoczenia, oraz zastosowania wiedzy technicznej z różnych dziedzin w rozwiązywaniu problemów projektowych wszelkiego rodzaju.

Firmą posiadającą ogromne zaplecze techniczne (wiedza oraz infrastruktura) jest, znany wszystkim projektantom producent sprzętu elektronicznego wysokiej jakości, „Bang & Olufsen.” Duńska firma stała się pionierem w tworzeniu zintegro-

¹⁷ Charlotte and Peter Fiell „Designing the 21st Century”, Taschen 2003 (tłum. własne)

wanych systemów audio począwszy od lat 60-tych ubiegłego wieku¹⁸. Projektanci nadając produktom ekskluzywny charakter bazują na bardzo specjalistycznej wiedzy z zakresu elektroniki, audiotechniki, mechaniki, fizyki i wielu innych. Przeprowadzają szereg własnych badań niezbędnych do np. poprawienia jakości emisji dźwięku w sprzęcie RTV. Umiejętnie balansują formą i technologią by stworzyć wysokiej jakości produkt. Efektem ich pracy jest wiele nowatorskich projektów takich jak słynny „BeoSound 9000” (pierwsza wersja w 1996 roku), czy też inteligentne głośniki z serii „BeoLab” potrafiące m.in. skanować akustykę wnętrza i dostosowywać do niej ustawienia sprzętu.

Design może wynikać z technologii i być skutkiem analizy i eksperymentów z procesem technologicznym produkcji, czego przykładem są także działania polskich projektantów. Oskar Zięta ze wspaniałym skutkiem wykorzystał w krześle „Plopp” zupełnie nową technologię. Polega ona na rozdmuchiwaniu dwóch zespawanych arkuszy blachy. Technikę tę znamy przede wszystkim z produkcji dmuchanych zabawek, materaców, itp. (oczywiście w innym materiale, lecz zasada pozostała ta sama). Wykorzystywana była w podobnej postaci wcześniej m.in. w lotnictwie, jednak on po raz pierwszy zastosował ją w produkcji mebli. Tą samą metodą, zaczerpniętą bezpośrednio z technologii produkcji dmuchanych zabawek, wytwarza także rodzima firma Puff-Buffer. Tworzą oni z nadmuchanego tworzywa sztucznego głównie lampy, a także inne przedmioty wyposażenia wnętrz. Mało kto wie, że w tym samym celu techniki tej już znacznie wcześniej (od ok. 1993 roku) używała firma „Inflate.” Angielscy designerzy tworzyli wiele produktów codziennego użytku metodą zgrzewanego i dmuchanego PCW, obecnie są twórcami także obiektów architektonicznych w tej technologii¹⁹.

Można by było wymieniać jeszcze wielu projektantów, oraz wiele projektów, których jakość, funkcjonalność, a także forma jest wynikiem posiadania wysokiej świadomości technicznej. Wielu twórców bawi się i eksperymentuje z materiałami i technologią. Można do nich zaliczyć współczesnych: Wernera Aisslingera z jego meblami z serii Soft z 2000 roku (krzesła z użyciem „żelowego” tworzywa sztucznego, dla większej wygody); studio Bibi-Gutjahr i ich przekorny fotel z 1999 roku, z nietypowym wykorzystaniem pianki poliuretanowej a także m.in. znanego wszystkim z historii wzornictwa Carlo Mollino tworzącego niesamowite meble z giętej sklejk, okrzykniętego geniuszem inżynierii w latach 50-tych ubiegłego wieku (Mollino był przypadkiem projektanta bardzo dobrze wykształconego, a jego wiedza techniczna wynikała m.in. z doświadczeń w lotnictwie, sam też był pilotem). Nie sposób też nie wymienić tutaj Gaetano Pesce, który eksperymentował z formowaniem tworzywa sztucznego tak aby uzyskać za każdym razem nieco inny egzemplarz wyrobu i zerwać tym samym z monotonią formy (biblioteczka Carenza, Gaetano Pesce, Carenza stół Sansone I, z lat 80-tych ubiegłego wieku)²⁰.

Każdy z wymienionych projektów jest nowatorski, co zwiększa jego jakość, wartość dodaną. Z pewnością też, żaden z powyższych projektów nie powstałby bez posiadania pewnych podstaw wiedzy i świadomości technicznej. Oczywiście nie

¹⁸ Charlotte and Peter Fiell „Scandinavian design”, Taschen 2002

¹⁹ <http://www.inflate.co.uk>

²⁰ Raymond Guidot, „Design 1940–1990 Wzornictwo i Projektowanie”, Arkady 1998

piszemy tutaj o wiedzy specjalistycznej i o tym, że miałby ją posiadać każdy projektant, zwłaszcza w dobie ścisłych specjalizacji, oraz nierzadko wieloosobowych zespołów profesjonalistów z różnych dziedzin pracujących przy jednym projekcie. Chodzi raczej o ogólną świadomość i pewne podstawy, które zawsze są punktem wyjścia dla twórczych poszukiwań. Wymieniona tutaj ogólna świadomość techniczna ma także na celu, prócz dawania bazy wiedzy podstawowej, zwiększenie percepcji projektanta. Poszerzenie horyzontów, oraz otwartości w działaniach projektowych. Pomaga ona w analizie i syntezie otoczenia, pozwala dostrzec w nim pewne relacje i mechanizmy, które mogą mieć zastosowanie w budowaniu projektu, w rozwiązywaniu problemu projektowego.

Dydaktyka a rozwój świadomości technicznej W szkolnictwie wyższym podczas nauczania projektowania produktu w obecnych czasach, zwłaszcza w przypadku nauczania podstaw, nie trudno zauważyć wyraźne braki w ogólnej świadomości technicznej przyszłych projektantów. Braki te zapewne mają swoje źródło w nieodpowiednim kształceniu i zdobywaniu doświadczeń na etapach podstawowych, gimnazjalnych i licealnych. Pewnie przyjdzie nam długo czekać (mam nadzieję że jednak może nie tak długo) na odpowiednie rozwiązania programowe kształcenia podstawowego, jakie mamy chociażby w Wielkiej Brytanii, gdzie przedmiot Design & Technology pojawia się podczas pierwszych stopni edukacji ²¹. Program zawiera objaśnienia podstawowych zależności w konstruowaniu codziennych przedmiotów, kwestie materiałów i ich cech.

W dalszym badaniu tego tematu należałoby się pewnie posunąć do sprawdzenia czy uczniowie zdobywają obecnie w szkołach wiedzę praktyczną z zakresu budowania czegokolwiek w oparciu o stworzoną dokumentację i założenia. Tematy prowadzące do uzyskania doświadczeń mogłyby być (bo przecież bywały na tym etapie) prozaiczne: stworzenie karmnika, lampki z bateryjki i żarówki, uszycia szmacianej lalki, itp. Jednak to my, jako nauczyciele akademicy musimy dostosować się do naszych „klientów”. Problem w tym jak to zrobić nie obniżając poziomu kształcenia. Oczywiście dostępnych jest wiele publikacji na temat techniki i technologii w projektowaniu. Kiedy otworzymy dowolną dotyczącą projektowania, dowiemy się że posiadanie ogólnej świadomości technicznej jest elementarną cechą każdego projektanta. „Projektant, specjalizując się w określonej dziedzinie, powinien dążyć do nabycia umiejętności eliminowania błędnego myślenia jeszcze przed fazą projektowania czy samodzielnego podejmowania decyzji konstrukcyjnych przynajmniej w najprostszyc, a typowych przypadkach” ²² — jak pisze Krzysztof Błaszowski i Cezary Nawrot, dalej posuwając się nawet do określenia że „projektant wzornictwa pełni rolę zbliżoną do roli konstruktora” ²³.Warto uwzględnić jeszcze serię dobrze przygotowanych lektur o technologii dla projektantów wzornictwa autorstwa Roba Thompsona. Przejrzyście i zadowolająco tłumaczą zarówno najpopularniejsze jak i te

²¹ Gwyneth Owen-Jackson „Aspects of teaching secondary design and technology: perspectives on practice”, The Open University 2002.

²² Krzysztof Błaszowski, Cezary Nawrot „Technologie przemysłowe w projektowaniu wzorniczym — wybrane zagadnienia konstrukcyjne”, ASP Warszawa 1993.

²³ ibidem

rzadziej spotykane technologie używane w produkcji seryjnej ²⁴1. Publikacje te dotyczą głównie samego aspektu technologii związanego z wytwarzaniem produktu i stanowią wspaniałe źródło wiedzy na ten temat.

Jednak przypominam, że chodzi tu niekoniecznie tylko o wiedzę konstrukcyjną odnoszącą się do technologii, a raczej bardziej o pewien rodzaj obycia technicznego, które będzie punktem wyjścia logicznego myślenia, analizowania przyczyn i skutków działań, i co za tym idzie — sprawnego, twórczego projektowania. Tego samego uczy nas doświadczenie zawodowe i z pewnością każdy praktykujący projektant to potwierdzi. Jedną z ważniejszych zdolności projektanta wzornictwa jest obserwacja i analiza otoczenia. Pozwala ona na wykorzystywanie rozwiązań z różnych dziedzin i środowisk do projektowania nowego produktu. Te rozwiązania mogą dotyczyć sfery funkcjonalności, estetyki, techniki, mechaniki, technologii, i wielu innych. Umiejętność skutecznego wykorzystywania zaobserwowanych zjawisk, jest nieoceniona przy projektowaniu wzorniczym oraz sprzyja innowacyjnemu charakterowi projektu.



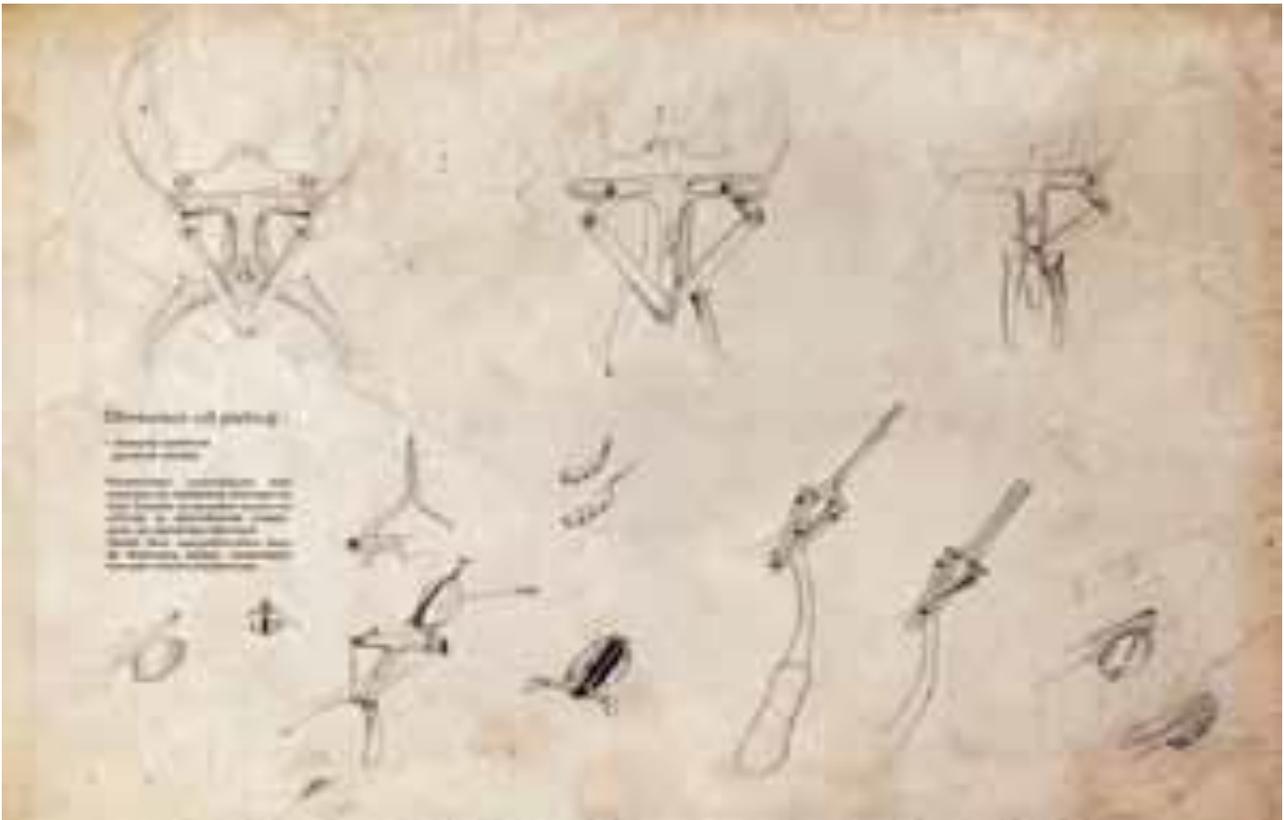
Grzegorz Sowiński, Stairwalker

Jako projektant ja także staram się być otwarty na różne rozwiązania otaczającego świata, i świadomie korzystać z wiedzy technicznej. Dokonywać trafnej, wnikliwej obserwacji, analizy i syntezy informacji i w oparciu o te elementy rozwiązywać problem projektowy. Dlatego też wiem dobrze, że zdolności o których

²⁴ Rob Thompson „The Manufacturing Guides Product and Furniture Design”, Thames & Hudson 2011

mowa (szeroko pojmowana świadomość techniczna) to fundament pracy każdego projektanta wzornictwa. Za przykład efektu takich działań niech posłuży chociażby autorski projekt urządzenia wspomagającego chodzenie — Stairwalker. Prezentowany ostatnio w Genewie na wystawie „Design in Poland — Transition to Modernity”, organizowanej przez Urząd Patentowy RP. Będąc dydaktykiem, asystentem w Pracowni Podstaw Projektowania Prof. Małgorzaty Wyszogrodzkiej-Trzcinki uczę podstaw projektowania na Wydziale Wzornictwa i Architektury Wnętrz ASP w Łodzi. Pragnę zachęcić studentów do analitycznego myślenia i docenienia roli techniki w projektowaniu. Celem jest rozwinięcie świadomości technicznej, o której mowa w niniejszej pracy. Środkiem jest odpowiednio przemyślany i dopracowany program ćwiczeń. Jednym z nich jest mające nauczyć analizy i syntezy ćwiczenie, w którym, w oparciu o istniejący przedmiot — narzędzie, należało zaprojektować nowy produkt wykorzystujący jego zasadę działania. Ćwiczenie polegało na dokonaniu wnikliwej analizy istniejącego produktu, ze szczególnym naciskiem na jego sposób działania (głównie mechanika). Wyseparowaniu z niego zasady działania (mechanizm lub jego element) i zastosowaniu jej w zupełnie nowej produkcie. Nowy produkt powinien mieć inną funkcję od pierwotnego. Celem zadania jest rozwinięcie zmysłu obserwacji, analizy i syntezy. Poznanie cech fizycznych i mechanicznych analizowanego przedmiotu. Poznanie działania prostych mechanizmów i zależności między ich elementami. Nabranie umiejętności zastosowania zdobytej wiedzy do budowania nowego produktu, oraz zdolności do implementowania rozwiązań z jednego produktu w innym, nowym, niejednokrotnie posiadającym inną funkcję i występującym w innym środowisku. Powyższe zdolności są kluczowym elementem warsztatu projektanta wzornictwa. Kryteriami oceny były natomiast kolejno: skuteczna analiza przedmiotu, trafne wykorzystanie zasady działania, czytelność koncepcji, pomysłowość, klarowność prezentacji, oraz atrakcyjna forma. Należy zwrócić uwagę, że ćwiczenie zostało przeprowadzone wśród studentów pierwszego semestru, pierwszego roku studiów stacjonarnych pierwszego stopnia. Poniżej przedstawione zostaną wybrane realizacje studentów, wraz z ich krótkim komentarzem. Prace te pokazują trafne spostrzeżenia studentów.

W dwóch pierwszych przypadkach mamy do czynienia z narzędziem wyjściowym, którym jest urządzenie do zdejmowania i zakładania pierścieni tłokowych. Odpowiedni mechanizm powoduje rozwarcie szczęk narzędzia podczas zaciskania ramion. Ten główny mechanizm należało odpowiednio zastosować i ewentualnie przekształcić w celu stworzenia nowego produktu. Przykłady pokazują trafne zastosowanie mechanizmu. Stworzono dwa nowe produkty — szczypce do otwierania skorup orzeszków pistacjowych, oraz szczypce z szerokim ostrzem do przecinania cytrusów



Szczypce do skorup orzeszków.
 Autor: Michał Wyszyński



Szczypce do przecinania cytrusów.
 Autor: Mateusz Pawlak

Można zastanawiać się nad celowością generowania tego typu produktów, lecz należy mieć na względzie cele dydaktyczne, o których była mowa. Warto zauważyć, e w przypadku narzędzia do cytrusów, jego autor pokusił się o bardzo dogłębną analizę mechanizmu i, w rezultacie, uzyskał zamykanie się szczęk wraz z zaciskaniem ramion (odwrotnie niż w pierwowzorze). Kolejna praca prezentuje mechanizm przysłony używanej w sprzęcie RTG (współcześnie powszechnie stosowany m.in. w migawkach sektorowych lub przysłonach aparatów fotograficznych). Tutaj autor pracy przetworzył kształt tak, aby dopasować ją do prostego sprzętu domowego użytku. Stała się nim miarka do spaghetti. Zwróćmy uwagę na kontekst oraz character samego urządzenia, które zyskało atrakcyjną, lekko zabawkową formę. Rekompensuje to w tym przypadku niepełną obserwację zasady działania. Obserwacja przebiegła pomyślnie podczas powstawania następnego, z wymienionych w niniejszej pracy, projektu. Student wykonał szereg dokładnych szkiców analizowanego przedmiotu, którym był element mechaniczny urządzenia ogrodniczego do przycinania wysoko, trudno dostępnych gałęzi. Rezultatem jest całkowicie nowy produkt, posiadający odmienną funkcję i formę. Powstał plecak-zbiornik na wodę, przeznaczony do celów np. turystycznych i umożliwiający użytkowanie jako prysznic. Zasada działania urządzenia wyjściowego znalazła zastosowanie w zaworze, blokadzie wody. Jak widać sam pomysł jest dalece innowacyjny, co zasługuje na uznanie. Natomiast zabrakło jedynie nieco czytelniejszego przedstawienia samego mechanizmu – kluczowego dla tej pracy.



Miarka do spaghetti.
Autor: Dominika Rajska

Podsumowanie

Podsumowując można stwierdzić z całą odpowiedzialnością, że w każdym z wymienionych projektów cel dydaktyczny został osiągnięty. Proces pracy studentów przebiegał etapami. Pierwszym z nich był wybór przedmiotu. Później następowała jego analiza, której efektem były przekształcone fotografie, szkice, oraz niekiedy makiety robocze samego mechanizmu. Pozwoliło to na poznanie zasady działania urządzenia i sprawdzenie relacji wszystkich jego elementów. Taka baza wiedzy była punktem wyjścia dla zastanowienia się nad mechanizmem i znalezienia odpowiedzi na pytanie gdzie mógłby być zastosowany. Dodatkowym wyzwaniem było wygenerowanie pomysłu mającego jakiś sens. Produktu o nowej, niebanalnej funkcji, odpowiadającego na potrzeby użytkowników.



Plecak-zbiornik na wodę.
Autor: Adrian Dutkowski

Korzyści przychodzących z przebiegu tego typu ćwiczeń chyba nie trzeba nikomu reklamować. Wynikiem jest poznanie ciekawych przedmiotów, urządzeń i prostych mechanizmów. Lecz najważniejszym jest zdobycie doświadczenia w zakresie wnikliwej obserwacji otoczenia, analizowania informacji oraz nabycie świadomości technicznej, która nie bez powodu jest w niniejszej pracy wymieniana tak często. Jak mieliśmy okazję się przekonać, jest ona kluczowym elementem warsztatu projektowego i fundamentem pracy każdego projektanta wzornictwa. Zdobycie takiego warsztatu pozwala na innowacyjne traktowanie tematu jakim jest projektowanie nowego produktu. Pozwala to na dostrzeżenie istniejących potrzeb i trafnej odpowiedzi na nie. Dowodem na to są także projekty doświadczonych designerów, o

których była mowa wcześniej. Co więcej, można by pokusić się o stwierdzenie że świadomość techniczna oraz umiejętność obserwacji i analizy otoczenia umożliwia nam twórczą egzystencję, niezależnie od tego czym w życiu się zajmujemy. Możemy świadomie obserwować rzeczywistość, konstruktywnie myśleć i rozwiązywać problemy. Nie jest to przepis na życie, jednak może warto czasem przyjrzeć się otoczeniu, kto wie czy wszyscy nie zostaniemy projektantami.

Literatura

1. Charlotte and Peter Fiell „Designing the 21st Century”, Taschen 2003
2. Charlotte and Peter Fiell „Scandinavian design”, Taschen 2002
3. Raymond Guidot „Design 1940–1990 Wzornictwo i Projektowanie”, Arkady 1998
4. Gwyneth Owen-Jackson „Aspects of teaching secondary design and technology: perspectives on practice”, The Open University 2002
5. Krzysztof Błaszowski, Cezary Nawrot „Technologie przemysłowe w projektowaniu wzorniczym. Wybrane zagadnienia konstrukcyjne”, ASP Warszawa 1993
6. Rob Thompson „The Manufacturing Guides Product and Furniture Design”, Thames & Hudson 2011
7. Eskild Tjalve „Projektowanie form wyrobów przemysłowych”, Arkady 1984
8. Praca zbiorowa „Nerwowa drzemka. O poszerzeniu pola w projektowaniu”, Fundacja Bęc Zmiana 2009
9. Prace studenckie zrealizowane w semestrze zimowym, w roku akademickim 2010/2011 w Pracowni Podstaw Projektowania pod kierunkiem prof. Małgorzaty Wyszogrodzkiej-Trzcinki i mgr. Grzegorza Sowińskiego, na Wydziale Wzornictwa i Architektury Wnętrz, na kierunku wzornictwo, w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.
10. <http://www.dyson.co.uk>
11. <http://www.bang-olufsen.com>
12. <http://www.zieta.pl>
13. <http://www.puff-buff.com>
14. <http://www.aisslinger.de>
15. <http://www.designboom.com>

ЗАВОЗИН ВАЛЕРИЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ

магистрант кафедры дизайна,
E-mail: valera211294@gmail.com

НАДЫРШИН НАИЛЬ МАРАТОВИЧ

кандидат архитектуры, доцент,
Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, г. Казань, ул.Ершова, 31б
E-mail: neil.nadyrshine@yandex.ru

**Трёхмерное моделирование интерактивных поверхностей
в архитектурном дизайне методом алгоритмического визуального
программирования в программе Rhinoceros**

Статья посвящена теме трёхмерного моделирования интерактивных поверхностей в архитектурном дизайне методом алгоритмического визуального программирования в программе Rhinoceros с использованием редактора графических алгоритмов Grasshopper и специального плагина к нему – Firefly.

Ключевые слова: алгоритмическое визуальное программирование, Rhinoceros, Grasshopper, Firefly.

В настоящее время тенденция развития архитектурного дизайна заключается в большей интерактивности с человеком и архитектурой. При этом традиционные методики проектирования в дизайне уделяют не достаточно внимания взаимодействию человека с окружающей средой. В связи с этим возникает потребность в разработке методики формообразования интерактивных поверхностей в архитектурном дизайне, которая бы в большей степени была ориентирована на взаимодействие человека с окружающей средой. Одной из таких методик является алгоритмическое визуальное программирование. Визуальное программирование – это парадигма компьютерного программирования, внутри которой пользователь управляет логическими элементами графически, а не текстом [1]. Слово «алгоритмическое» в этом словосочетании добавляется с целью сделать акцент на алгоритмическом характере связи между элементами визуального программирования. Это означает, что проектирование осуществляется путём создания особого алгоритма, набора команд, на основе которых программа формирует тот или иной результат [2].

Существенным отличием алгоритмического визуального программирования от традиционного программирования в том, что нет необходимости в написании кода с использованием специального языкового синтаксиса, требуется лишь соединить функциональные блоки в алгоритм действий, где единственное требование «синтаксиса» - наличие на входах блоков подходящих по типу данных, и в идеале, чтобы эти данные были организованы в соответствии с требуемым результатом [1]. Для проектирования методами алгоритмического визуального про-

граммирования используют специальные программы и расширения, одним из которых является Grasshopper – редактор графических алгоритмов, который интегрирован с 3D моделирующими инструментами программы Rhinoceros.

В качестве примера интерактивной поверхности нами было создано изображение геометрического орнамента, который реагирует на звуки, в результате чего геометрия изображения меняется. Рассмотрим подробнее, как можно создать данную интерактивную поверхность в программе Rhinoceros с использованием плагина Grasshopper. Перед тем, как приступить к работе в Grasshopper, лучше предварительно сделать нужную модель при помощи стандартных методов Rhinoceros, потому что это будет быстрее. Для этого выберем инструмент «Polygon. Center. Radius» на панели инструментов. Зададим необходимое количество сторон – 8 – и чертим восьмиугольник. Далее при помощи этого же инструмента рисуем квадрат на крайней левой стороне восьмиугольника, задав предварительно 4 стороны и выбрав функцию Edge, что позволит нам привязать объект к краю восьмиугольника. По этому принципу рисуем квадраты на ещё одной крайней нижней стороне восьмиугольника. Скопируем ещё один восьмиугольник к правой диагонали первого восьмиугольника. Далее поместим восьмиугольники и квадраты на разные слои, чтобы потом было удобнее с ними работать. Далее создадим орнамент при помощи команды «Array» (её можно вызвать через командную строку Rhino), предварительно выделив все объекты и указав количество копий по осям $X=5$, $Y=5$ и $Z=1$, нажимаем Enter и перетаскиваем полученные копии.

Когда готов орнамент, переходим к части алгоритмического визуального программирования в Grasshopper. Чтобы начать работать в Grasshopper, необходимо скачать и установить этот плагин с сайта Grasshopper3D.com. Открыть плагин в программе можно, напечатав «Grasshopper» в командной строке Rhino. Для начала необходимо привязать орнамент к Grasshopper. Для добавления компонентов в Grasshopper, т.н. нодов (англ.«node»=узел), можно использовать контекстное меню, щёлкнув два раза по пустому полю на «холсте» плагина и написать название необходимого нода, либо использовать рабочую панель, т.н. палитру компонентов. Создадим два нода «Curve» и привяжем к одному восьмиугольнику, а ко второму квадраты. Выделим восьмиугольники в окне Rhinoceros, затем, в окне Grasshopper щёлкаем ПКМ по ноду и привязываем объекты к слайдеру при помощи команды «Set multiple curves». То же самое повторяем с квадратами.

Далее продолжим работу с восьмиугольниками. Для того, чтобы начертить орнамент, необходимо для начала создать точки, т.н. аттракторы, которые будут повторять геометрию и будут своеобразными якорями для программы. Для этого нужно для начала объединить точки, ограничить геометрию при помощи нода «Bounding box» и с помощью ПКМ выбираем функцию "Union box", затем соединяем этот нод с нодом "Curve", который связан с восьмиугольниками. Далее добавляем нод «Area», чтобы определить область выделения, и через ПКМ выбираем функцию «Graft». Добавляем нод «Explode», чтобы добавить точки по краям восьмиугольников. С помощью нода «Line» чертим линии, проходящие через се-

редины восьмиугольников, подсоединив выход «A» к выходу «Vertices» в «Explode», а другой выход «B» – к выходу «Centroid» в «Area». Далее выражаем данную кривую в цифрах с помощью нода «Evaluate curve» и соединяем его вход «Curve» с выходом нода «Line».

Далее нужно объединить получившиеся точки, как бы «сплести» их между собой. Для этого добавляем нод «Weave» и подсоединяем его вход со значением «0» к выходу «Point» нода «Evaluate curve», а вход со значением «1» – к ноду «Point on curve». Соединяем данные точки с помощью нода «Polyline», подсоединив его вход «Vertices» к ноду «Weave».

Продельваем такие же действия относительно квадратных орнаментов, привязанных к ноду «Curve», который был создан вначале.

После создания орнамента переходим к созданию интерактивности. Для создания интерактивности в Grasshopper используется специальный плагин Firefly. Он предлагает набор комплексных программных инструментов, предназначенных для оптимизации Grasshopper (бесплатным плагином для Rhino) с различными устройствами, такими как веб-камеры, мобильные телефоны, игровые контроллеры и т.д. и в частности с Arduino, семейством программируемых микроконтроллеров для легкого создания средств автоматизации и робототехники [3, 41]. Добавляем нод «Sound capture» и подсоединяем выход «Wave pressure samples from left channel (L) as list» к входу «Parameter» нода «Evaluate curve», а второй выход, «Wave pressure samples from right channel (R) as list» – к тому выходу того же нода, только у второй поверхности (рис.1 и 2). В результате получается интерактивное изображение, которое меняется под воздействием звука. Данное изображение преобразуется в поверхность, постоянно меняющуюся в виде динамического изображения под воздействием генератора случайных чисел. При возможности данная геометрия может быть спроецирована на реальные поверхности, искажая их реальные характеристики.

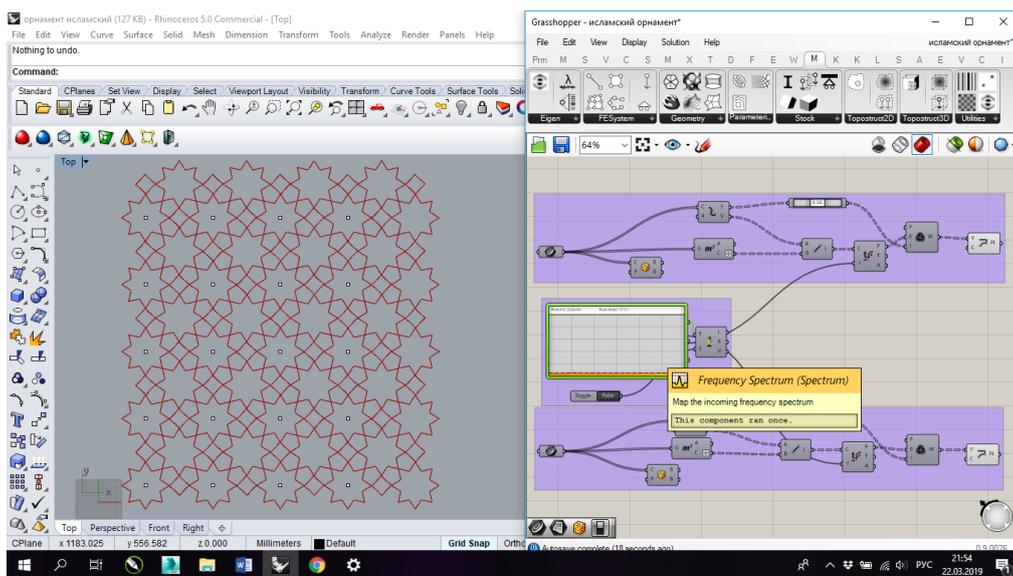


Рис. 1.

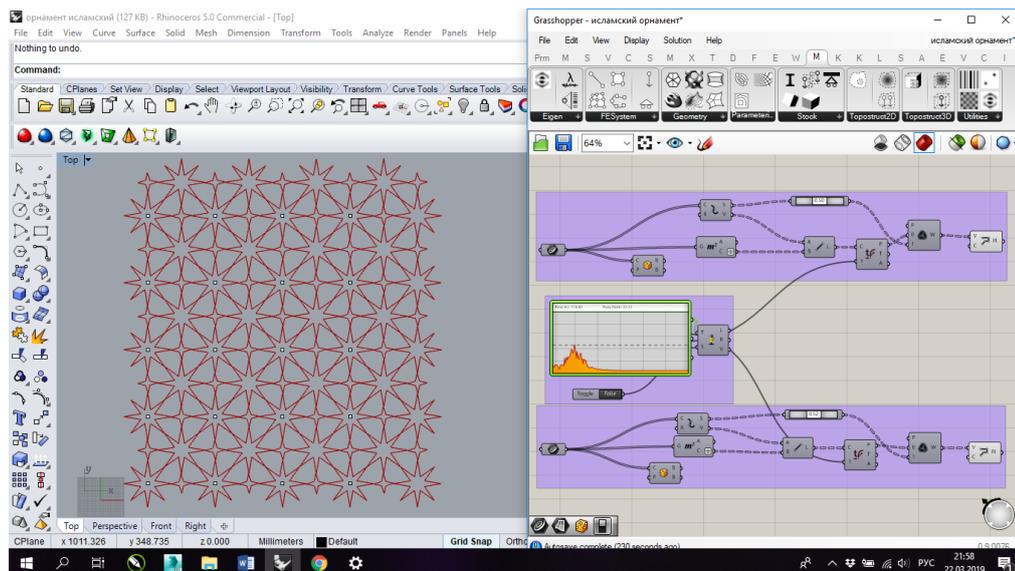


Рис.2.

Список литературы

1. Grasshopper, обзор [Официальный сайт GitHub]. – URL: <https://github.com/modelab/grasshopper-primer/blob/master/ru/0-about/1-grasshopper-an-overview.md> (дата обращения 18.03.2019)
2. Introduction to computational design [Официальный сайт Medium]. – URL: <https://medium.com/generative-design/introduction-to-computational-design-6c0fdb3f1> (дата обращения 20.03.2019)
3. Andrew Payne, Rajaa Issa. Interactive prototyping. An introduction to physical computing using arduino, grasshopper, and firefly, 2009. С. 51

**Раздел 5.
Современные тенденции
в организации городской среды
и проблемы сохранения
архитектурного наследия**

АФАНАСЬЕВА АЛЕКСАНДРА АРКАДЬЕВНА

Уральский государственный архитектурно-художественный университет, (Ур-ГАХУ), факультет архитектуры,
Россия, 6200075 Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта 23
afalara512@gmail.com

**АРХИТЕКТУРА «МЫСЛИТ»:
ИНТЕРАКТИВНЫЕ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
В СОВРЕМЕННОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ**

Рассмотрены интерактивные и интеллектуальные составляющие в архитектурной среде будущего, проводится оценка их целесообразности и значимости с точки зрения архитекторов и прямых пользователей, высказывается суждение о возможности смещения общественных приоритетов и стандартов ввиду множества положительных аспектов адаптивной архитектуры.

Ключевые слова: адаптивная архитектура, интеллектуальные системы, диалог со средой, динамично изменяющийся мир, пространственно-отзывчивые механизмы.

Термин «интерактивная архитектура» впервые был предложен и введен в профессиональную лексику американским информатиком греческого происхождения Николасом Негропonte в 1995 году. Вычислительные технологии, по мнению ученого, должны были формировать основу и выступать составляющими единого целого в построении пространственных структур. В современном мире, где компьютерная и цифровая техника становится все более доступной, восприятие и развитие архитектурной среды также требует серьезного обращения к машинным и информационным составляющим. Вследствие этого, изменяется сама идея коммуникации: архитектура становится своеобразным посредником между людьми и новейшими технологиями, символизирует господство искусственного интеллекта над человеческим [1].

Диалог между собой, людьми и пространством

Все мы привыкли считать, что составляющими любого многофункционального целого являются простые и не способные действовать независимо структуры, будь то организм с его нервами, кровеносной, дыхательной, пищеварительной и другими системами, или дом с обслуживающими его сетями механизмов и устройств. Как оказалось, настало время свои представления менять. Сегодня все приходит в движение: открытия современной науки и инновационные разработки в области инфокоммуникации позволили, казалось бы, застывшим в развитии объектам обрести интеллект и эволюционировать автономно. Количество и качество интеллектуальных систем, располагаемых внутри и снаружи здания, неминуемо растет. В настоящий момент человечеству доступно целое множество: системы отопления, освещения, вентиляции, акустического контроля, безопасности и многое другое. Такая высокоинтеллектуальная система как «умный дом» (рис.1) давно известна общественности и широко используется в ряде стран.



Рис.1. Система умный дом

Компоненты подобных систем используют данные, полученные при «сканировании» окружающей среды. Устройства с легкостью воспринимают колебания воздуха, изменение освещения, шума и температуры. Со многими из них человек может контактировать посредством своего голоса или присутствия. Многие из них также начнут общаться с нами в будущем. Таким образом пространственно-отзывчивые механизмы провоцируют циклически повторяющийся диалог со средой [2]. Ошибочно полагать, что архитектура и интерактивные интеллектуальные системы работают порознь. Результатом из взаимодействия станут(и уже становятся) многофункциональные комплексы, значительно облегчающие жизнь человека, изменяющие свои характеристики в зависимости от его состояний и потребностей. Интерактивная архитектура, как вид искусства и науки все также сохраняет визуальность взгляда и функциональность присутствия, не уходя далеко от своих базовых постулатов. Самым главным отличием такой «умной» и «мыслящей» архитектуры является наличие технологических и интеллектуальных механизмов, позволяющих корректировать параметры своей формальной физической структуры. Как правило, интерактивная архитектура проводит реорганизацию частных и публичных пространств, изменяет их конфигурацию, оптимизирует использование ресурсов. В настоящее время адаптивная архитектура развивается как продолжение экспериментов кибернетического искусства, подталкиваемая двигательным импульсом эпохи конструктивизма [1].

В основе системы – живой организм

За основу всякой самостоятельно реагирующей системы берется человеческий организм. С помощью множества сенсоров организм человека способен улавливать и перерабатывать бесчисленное количество поступающей извне информации. Головной мозг – центральный блок по обработке информации распределяет задачи и отдает команды по нервам – к мускулам. Подобным образом работают и самореагирующие системы, ярким и самым ранним примером которых можно считать поршневой редуктор паровой машины. Силой центрифуги два соединенных вращающихся поршня запускали движение системы. Вращение поршней управлялось паровым клапаном, регулирующим подачу пара в зависимости от скорости. Сейчас многообразие реагирующих механизмов

велико. Многие из них мы используем в своей повседневной жизни [2]. Простейшие самореагирующие системы функционировали на основе того, что цели, условия и вариации действий уже были заранее заданы и определены. Современная интерактивная интеллектуальная архитектура выходит значительно дальше: одной из главных ее целей и задач является способность системы управлять своим автономным существованием, вследствие этого – самостоятельно учиться и развиваться.[3]

Новая архитектурная среда

Интерактивная архитектура исследует динамику среды, в которой находится (рис.2). На основе полученной информации интеллектуальная система создает свое, полностью удовлетворяющую индивидуальным и социальным запросам, находящегося в ней человека, пространство. Но каково же место архитектора в этом процессе? Способные самостоятельно мыслить сооружения, даже если они спроектированы человеком, нередко ставят вопрос о роли архитектора, поскольку подобные объекты позволяют потребителям занимать немаловажную позицию в проектировании самого пространства. Когда своими действиями человек будет задавать окружающую его среду, он сам будет выступать в роли ее архитектора.

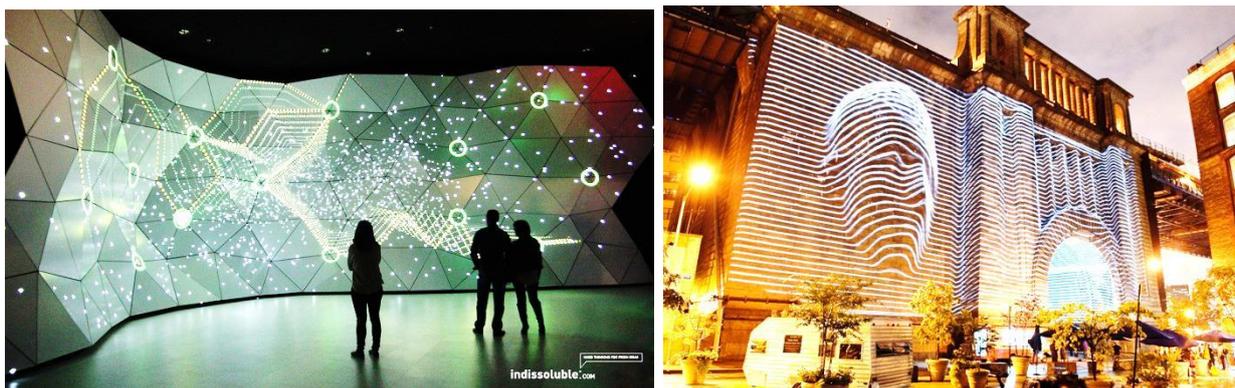


Рис.2. Интерактивная среда Фестиваля искусств Дамбо район Дамбо США

Здесь мнение специалистов разделяется. Одни считают, что архитекторы будущего потеряют приоритеты и всякую возможность определять пределы человеческих передвижений, другие же убеждают в том, что никакая, даже самая отзывчивая к изменениям структура, не сможет быть кардинально изменена простым пользователем, поскольку основополагающие моменты заданы ее первоначальным создателем – архитектором.[3][2]Сторонники этой точки зрения считают, что участие архитектора в таких быстро развивающихся интеллектуальных системах нужно всецело стимулировать [2]. Таким образом, интерактивная архитектура будущего заставит людей отказаться от статичных объемов городских пейзажей и обратить внимание на адаптивно изменяющиеся объекты, перспективы использования которых значительно выше. Перераспределяя акценты значимости и восприятия, интеллектуально контролируемые группы интерактивных архитектурных объектов будут не только реагировать на изменения окружающей среды, но и сами создавать динамично изменяющийся мир,

основанный на знаниях, полученных из диалога с населяющими, воспринимающими, взаимодействующими с ней людьми.

Список литературы:

1. Галкин Д.В. От взгляда к присутствию: интерактивная архитектура в современной цифровой культуре [cyberleninka.ru] URL:<https://cyberleninka.ru/article/v/ot-vzglyada-k-prisutstviyu-interaktivnaya-arhitektura-v-sovremennoy-tsifrovoy-kulture> (13.03.2019)
2. Гейдж С. Интеллектуальная интерактивная архитектура[i-home.ru] URL: <http://www.i-home.ru/site.xp/049055048050124051056049053124.html>(13.03.2019)
3. Керешун А. И. Возможности «интерактивной» архитектуры. [book.uraic.ru] URL:http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz14_pril/22/template_article-ar=K21-40-k28.htm(13.03.2019)

УДК 72.01

КОРОЛЁВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

E-mail: webmaster@usaaa.ru

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Тема экологии во все времена была и остается актуальной по сей день. Поэтому в данной статье мы рассмотрим: одно из ставших популярным направлений в архитектуре — а именно, архитектуру из вторсырья или природных составляющих; а также несколько типов экоддома: «Пассивный» и Саманный.

Ключевые слова: экология, вторсырье, экоддома, саман, пассивный дом.

По официальным данным ежегодно происходит обезлесивание около 200 тыс. км² насаждений. Это приводит к гибели 100 тыс. животных и растений. По данным статистики вырубки леса по годам, в России, ежегодно ущерб от уничтожения деревьев превышает 10 млрд. руб. А это значит, что для восстановления своих ресурсов, нам понадобится около 100 лет, с учетом того, что уничтожать деревья прекратят вовсе. Существуют способы, благодаря которым вполне можно построить уютный и комфортный для жизни дом, при этом, не принося вред лесам и окружающей среде в целом. Например, возведение домов с помощью таких природных ресурсов как камень, глина, песок, солома, солнечная энергия, кирпичная крошка. Всё это можно отнести к новому термину "Экодом". Рассмотрим технологию «Пассивный» дом. Пассивный дом не нуждается в отоплении привычными способами, используются альтернативные: солнечная энергия (за счет установки на крыше дома солнечных панелей), энергия воды (преобразование во-

ды в электроэнергию с помощью гидроэлектростанций), биотопливо (получается из отходов древесины, бытовых отходов и др.). Экодом представляет собой индивидуальную или многоквартирную постройку, которая является максимально ресурсосберегающей, малоотходной, здоровой и неагрессивной по отношению к природной среде. Всеми этими качествами он обладает не только как отдельно взятая постройка, но и как система – со всеми коммуникациями.

Вся концепция экодома базируется на принципах: компактность, качество и эффективное утепление, полное отсутствие мостиков холода в материалах и узлах примыкания, правильной геометрии здания, зонирования и ориентации по сторонам света. Следует внимательно относиться к компактности плана, так как меньшая площадь внешней поверхности позволяет сохранять большее количество тепла. Следовательно, это требует рациональных планировочных методов: правильное и удобное зонирование помещения (создание объединенных кухонь-столовых или же вовсе их объединение с гостиной, появление второго света в гостиных и другие подобные вариации). При большой площади остекления в доме, ради увеличения освещения и визуального расширения пространства, также появляются проблемы с теплопроводностью. Тем самым приходится искать решения данной проблемы. Придется использовать либо тройное остекление с вакуумными стеклопакетами, пластиковыми, металлопластиковыми и деревянными переплетами, или же прибегнуть к варианту использования уплотнителей. Существует интересный, в плане конструкции, способ с устройством мансарды, которая создаст преграду потере теплого воздуха через кровлю и будет отлично защищать дом от влаги. Отсюда можно сделать вывод, что архитектура данных домов будет выглядеть следующим образом: это могут быть небольшие одноэтажные, максимум трехэтажные (так как большее число уровней нежелательно) конструкции в виде прямоугольных параллелепипедов. Для регионов с более суровыми климатическими условиями будет логичнее строить такие дома с двускатными (и более) крышами.

Саманный дом также относится к технологии экодома. Саман или адоб – один из старейших строительных материалов. Саман делается из глинистого грунта, который смешивается с соломой или другими волокнами, песком и водой для упрочнения. Смесь формируется необходимым образом и высушивается на солнце. Чаще всего адоб имеет форму кирпичей, которые затем укладываются с использованием той же смеси, из которой они изготавливаются. Это дешевый и огнестойкий экологичный строительный материал. Такие постройки встречаются в странах Азии. В России подобные дома можно встретить только в сельской местности на Северном Кавказе и в степях Алтайского края.

Также к еще одному способу, упомянутому выше, постройки домов можно отнести переработку мусора. В современном мире такой метод становится всё более и более актуальным. В Швеции перерабатывается около 80% отходов, в Швейцарии 75%, но, к сожалению, есть страны, где переработка вторсырья ещё не вышла на нужный уровень. К их группе относится и Россия. В среднем на планете перерабатывается 15% мусора, но представьте, что было бы, если перерабатывалась бы 1/2. Основателем полноценного дома из бутылок является

Андреас Фроес, который также является создателем технологии ЕСО-ТЕС. Благодаря ему было создано более 50 экологических проектов в Гондурасе, Боливии и Колумбии. Данная технология послужила началом проектов по возведению жилых кварталов из мусора. За реализацию такого проекта взялась некоммерческая организация по развитию возобновляемых источников энергии при содействии лондонской NGO Africa Community Trust. Вместе они планируют решить сразу два острых вопроса: помощи бездомным и защиты окружающей среды. Каждый вновь построенный дом оборудуется солнечными панелями в качестве индивидуального источника энергии. Стены из бутылок хорошо поддерживают оптимальный температурный режим, они не горят, не боятся землетрясений, прочны и устойчивы к нагрузкам. Стены обычно плотно укладывают круглой формой. Строители утверждают, что именно такой метод укладки создает отличную прочность и дает таким образом возможность возводить, при качественном фундаменте, дом из бутылок высотой до трех этажей. Помимо круглой формы можно встретить и традиционную. Примером является дом нашего соотечественника Павла Васильева из г. Челябинск (Рис.1.).



Рис.1. Дом Павла Васильева г. Челябинск [1]



Рис.2. Интерьер из стеклянных бутылок [2]

Также из-за большого цветового разнообразия стекла появляется невероятная возможность создавать яркие и красочные постройки. Вполне возможно, что через несколько десятков лет в архитектуре произойдет «бутылочная» революция, которая превратит серые фасады каменных джунглей и абсолютно перевернет представление об архитектуре будущего (Рис.2,3.).

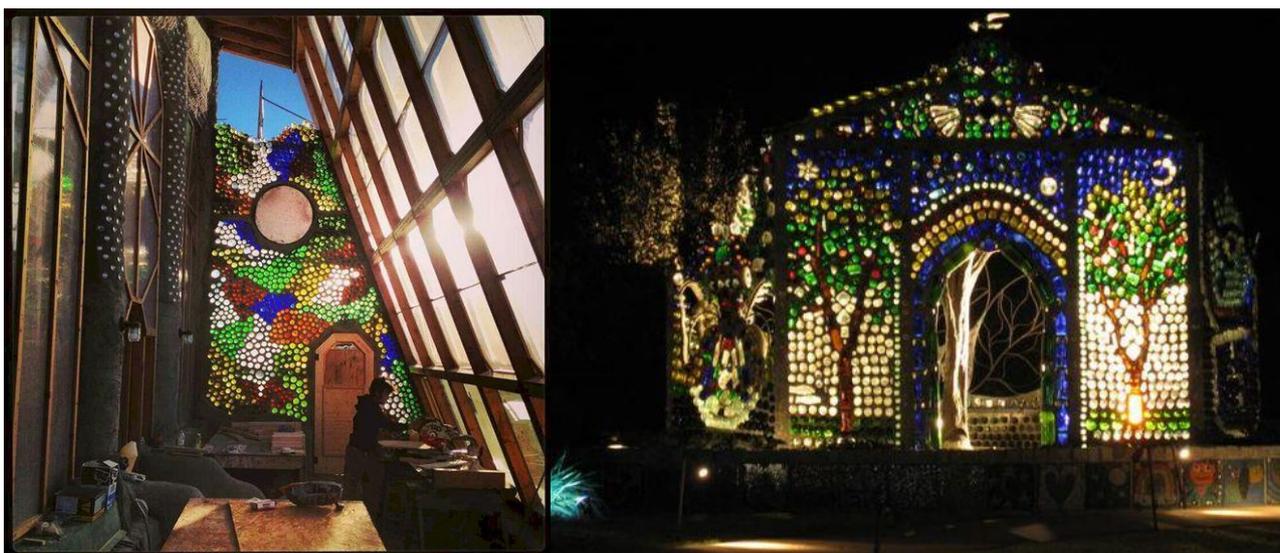


Рис.3.Интерьер мансарды с применением стеклянных бутылок, беседка из бутылочного стекла [4]

Также появляются дома из картона. Картон складывается в несколько десятков слоев и образуется в блоки, которые в дальнейшем собираются в стены. Сверху дом покрывается водоотталкивающей пленкой. Гофрокартон очень прочный хорошо сохраняет тепло, поэтому такой дом спокойно может выдержать суровые погодные условия Урала. Преимуществами данного дома является также скорость сборки и особая устойчивость и прочность. Разработчики говорят, что дом спроектирован на срок службы минимум 50 лет. Сейчас такие экоддома пользуются огромным спросом Германии, Великобритании, Дании, Бельгии. С каждым днем человек развивается всё больше и больше в различных направлениях. Так создаются новые методы постройки архитектурных объектов, совершенствуются прошлые. Человек учится минимизировать ущерб, наносимый окружающей среде, уменьшая зависимость от невозобновляемых ресурсов. Остается надеяться, что мы сможем и дальше эволюционировать в направлении архитектуры, создавая настоящие шедевры, решая экономические проблемы при застройках, при этом сохраняя и оберегая окружающую среду.

Список литературы:

1. Как построить эко-дом из мусора и грязи [Электронный ресурс] // Fishki.net. URL:<https://fishki.net/1833236-nigerijcy-strojat-ogneupornye-puleneprobivaemye-i-jekologicheskie-doma-iz-plastikovyh-butylok-i-grjazi.html> (дата обращения: 12.03.2019)
2. Статистика вырубки лесов по разным странам [Электронный ресурс] // vawilon. URL:<https://vawilon.ru/statistika-vyrubki-lesov/> URL:<http://fb.ru/article/326862/vtorsyire---eto-chto-takoe> (дата обращения: 13.03.2019)
3. Общее описание экоддома, история создания и развития. [Электронный ресурс] // CyberPedia. URL:<https://cyberpedia.su/9x13809.html> (дата обращения: 12.03.2019.)
4. Южноуралец возвел дом из бутылок от шампанского. [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. KP.RU . URL:<https://www.chel.kp.ru/economics/> (дата обращения: 14.03.2019)

Фотографии:

- №1: Валерий Звонарев. <https://www.chel.kp.ru/daily/26356.4/3237990/>
№2. <https://i.pinimg.com/736x/89/04/c0/8904c06fda60a81015a733bd1093d4e6--eco-deco-recycled-bottles.jpg>
№3 <https://www.pinterest.ru/pin/413627547019242479/?d=t&mt=signup>

УМОРИНА ЖАННА ЭДУАРДОВНА,
старший преподаватель кафедры основ архитектурного проектирования;

ГРОМАДА ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ,
доцент кафедры архитектуры,
Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.
E-mail: umorina87@yandex.ru; gromadavv@mail.ru

ТЕХНОЛОГИИ БИОНИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ

Бионическая архитектура – современное направление, основанное на экологическом подходе и включающее в себя новейшие разработки в области строительства и проектирования, способствующие воплощению смелых идей архитекторов по созданию живой архитектуры, способной реагировать на изменение в окружающей среде, не наносящей вреда природе и гармонично вписывающейся в ландшафт. Были изучены методы данного направления и выявлены принципы и критерии бионической архитектуры.

Ключевые слова: бионика в архитектуре, экологизация архитектуры, экологический подход, методы бионической архитектуры

Бионическая архитектура, это новое направление на возникновение которого повлияла всеобщая экологизация архитектуры, глобализация природных проблем, а также появившиеся новые возможности благодаря разработкам в области инженерного оборудования и синтетической биологии, которые применимы в строительстве. Для изучения феномена этого направления было проведено структурирование уже существующих объектов архитектуры и выявлены методы создания бионической архитектуры, изучая которые можно определить принципы и критерии этого направления [1].

Методы бионической архитектуры:

- прямое копирование (1 этап становления бионической архитектуры);
- метод ассоциаций (2 этап становления бионической архитектуры);
- аналоговый метод «природных технологий» (3 этап становления бионической архитектуры);
- метод концептуальной прогрессии;
- метод воспроизведения живых форм.

Прямое копирование – это метод бионической архитектуры, в основу которого заложены принципы воспроизведения внешнего вида природных объектов без значительных изменений для применения их в архитектуре, т.е. сохраняются пропорции, членения и композиционная структура заимствованная у объектов природы. Таким образом создавались многие реликтовые здания, например, Китайские Пагоды, Африканские мечети, рельефы Древнегреческих храмов, колонны храмов Древнего Египта и Месопотамии и др. В современной архитектуре это можно наблюдать в зданиях копирующих животных, например, дом ракушка или здание океанариума в Индонезии – Giant Tortoise в виде гигантской черепахи (Рис.1.).



Рис1. Океанариум черепаха в Индонезии – Giant Tortoise Дом-ракушка [8]

Метод ассоциаций – это метод бионической архитектуры, применяя который архитектор использует идеализированное специфическое представление форм в архитектуре. Усиливает свойства и характеристики, за счет которых объект приобретает улучшенные качества, а также эффективнее используются его пространства, площади, но отсутствует специфическое ощущение от восприятия здания его психосоматика.

Применяя этот метод архитектор „заимствует,, у природных объектов специфические функциональные особенности, признаки, которые делают лучше природный объект, которые могут помочь обеспечить композиционную выразительность образа, или улучшить качественные характеристики архитектурных объектов. Например, несущую способность конструкций или другие критерии, для решения архитектурных задач. Не прямое срисовывание, а адаптация особенностей природных объектов для архитектуры, происходит изменение изначального образа. Таким образом, могут формироваться части архитектурного объекта или весь его объем. Так сформированы конструкции гиперboloидов башни Шухова, повторяющие строение стеблей злаковых; здание Бурдж-Халифа в ОАЭ, модели описанные Лебедевым Ю.С.: мезоформы, спиральные и винтовые кривые, ассиметричные структуры и др.(Рис.2).



Рис.2. здание Бурдж-Халифа в ОАЭ, модели описанные Лебедевым Ю.С.: мезоформы [9]

Аналоговый метод – это метод, воспроизведения форм природных объектов, который усиливает идеализированное специфическое представление, воздействие на человеческое восприятие, через зрительные образы и тектонику объекта архитектуры. Мы переходим от первого представления природного объекта к архитектуре посредством переноса его функциональных свойств, ра-

ционализации форм, конструкций и внутренних процессов. Это помогает достичь усиления впечатления и добиться идеализированного представления объекта архитектуры.

Метод концептуальной прогрессии – это метод бионической архитектуры, который учитывает свойства объектов живой природы и для усиления эффекта применяя эти свойства в архитектуре усиливает их либо дублируя в упрощенном варианте, либо формирует геометрическую модель при помощи цифровых технологий с применением расчетов на основе данных свойств природных объектов. Форма, конструкции и процессы природного объекта обрабатывается при помощи специфических цифровых технологий таких как Grasshopper, Geco, Galapagos [2]. [<https://archi.place/program/grasshopper/>]

Метод воспроизведения живых форм – это метод бионической архитектуры, основанный на изучении главных эстетических черт природных объектов, их внешнего вида, функциональных взаимосвязей, и перенесения этих свойств в объект архитектуры при помощи новейших технологий. Таким образом можно сказать что создается "живая" архитектура, которая может мыслить посредством интеллектуального управления, дышать как живой организм при помощи управления системой вентиляции и очистки воздуха, менять температуру в помещении в зависимости от необходимости, и даже передвигаться. Применение природных материалов, живых организмов в строительстве помогают создавать "живую" – бионическую архитектуру.

При формировании всех методов были выявлены следующие принципы, послужившие основой «бионической архитектуры» [3]: существование причинно-следственных связей между процессами жизнедеятельности, формой и структурой живых существ; принцип «разумной достаточности» при формировании жилища у живых организмов; принцип непрерывности конструкции при изменении ее свойств; применение естественного, легко возобновляемого строительного материала.

Разработанная в результате проведенного исследования методика проектирования архитектурных объектов позволяет применять комплекс методов, возникших под влиянием экологического подхода и адаптированных к проектно-творческой деятельности в рамках «бионической архитектуры», при создании зданий и сооружений с целью максимальной реализации идеи экологизации и повышения уровня комфорта городской среды (Табл.1.). Такой подход позволяет добиться синергетического эффекта, т.е. усиления положительного результата от использования комплекса критериев. Рационально применять различные сочетания критериев для получения наилучшего результата в достижении цели экологизации и гуманизации городской среды. В группе критериев один из них может доминировать над остальными, т.е. его свойства, воздействие, эффект им оказанный будет наиболее заметен, ощутим. Остальные критерии будут его дополнять. На основании критериев могут быть разработаны корреляционные модели, сочетающие в себе определенный набор критериев и принципов. При математическом расчете по формуле вероятностного сочетания (комбинаторике) количество таких моделей при количестве сочетаемых ха-

рактических, равно девяти, может достигать 362 880 вариантов. При проведении исследования были рассмотрены только основные модели, наиболее часто встречающиеся в архитектурной практике, с выявлением их характеристик и ранжирования по степени эффективности реализации идеи экологизации городской среды [4]. Влияние равнозначных критериев на форму и план архитектурного объекта, а также изменения в типологическом ряду еще не изучалось как комплексный метод, поэтому может быть интегрировано в теорию архитектуры и применяться на практике. Рассмотрим несколько примеров.

Люди нуждаются в визуально сложной среде, складывающейся из многообразия стилей зданий и функций [5, 6]. Такое пространство создает условия для ориентации в пространстве, его восприятия. Восприятие дает отображение объекта реального мира в совокупности всех его свойств, целостное отображение предмета. Это происходит за счет синтеза ощущений одной или нескольких модальностей, включения предыдущего опыта субъекта, процесса осмысления того, что воспринимается, т.е. в процессе восприятия задействованы память и мышление [7]. Архитектурные образы воспринимаются как совокупность ассоциативных моделей и натурального осмысления объекта в целом. Таким образом, формы, созданные методами бионической архитектуры, сравниваются с природными объектами и воспринимаются как гармоничные в окружающей среде.

Список литературы:

1. Беловешкин, А.Е. Психология плавных линий в дизайне [Электронный ресурс] // URL:- <https://www.beloveshkin.com/2015/06/psikhologiya-plavnykh-linij-v-dizajne.html>
2. Витюк Е.Ю., Ябуров И.А. Синергетические основы экоархитектуры [Электронный ресурс] // Архитектон-известия вузов. – №2 (30). – 2010. // URL:- <https://elibrary.ru/item.asp?id=15112448>
3. Уморина Ж.Э. Peculiarities of natural technology application in architecture // International Conference on Construction, Architecture and Technosphere Safety (ICCATS 2017). Chelyabinsk, Russian Federation, 2017. – Volume 262 – 012125 (scopus)
4. Уморина Ж.Э. Бионическая архитектура как уникальное явление XX-XXI вв. [текст] / Ж.Э. Уморина // Приволжский научный журнал. – Декабрь, 2017. – №4. – С.36-43.
5. Сибгатулина И.Ф. Психологическая безопасность, культура и качество жизни в мегаполисе. 2-е издание. – Казань: Новая школа, 2011. – 160 с.
6. Шалин В.В. Архитектура и психология. – Н.Новгород: ННГАСУ, 2011. – 66 с.
7. Батъкаева А.Р., Есенов Х.И. Особенности эмоционального и психологического восприятия архитектурно-пространственной среды // Научный форум: Технические и физико-математические науки. – № 5(15). – М.: Изд. «МЦНО», 2018. – С. 38-42.
8. Архитектура похожая на животных [электронный ресурс] // bkn.ru // [режим доступа]:- https://www.bkn.ru/Arkhirv/BKN_Daily/3605-Arkhitiekturnyi_zvieriniets.html
9. Ответ IMGSMAIL [электронный ресурс] // otvet.imgsmai.ru // [режим доступа]:- https://otvet.imgsmai.ru/download/u_a6fba3d729d185e84bcae8bcf39be002_800.jpg

КОШКИН ДМИТРИЙ ФРИДОВИЧ,

кандидат архитектуры, доцент, член Союза дизайнеров РФ,
Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, г. Казань, ул. Зеленая, д. 1
E-mail: koshkin_df@mail.ru

САМСОНОВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСЕЕВНА,

Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, г. Казань, ул. Зеленая, д. 1
E-mail: stesha0120@gmail.com

**ОТРАЖАЮЩИЕ ПОВЕРХНОСТИ В СИСТЕМЕ СРЕДСТВ
ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ**

В статье рассматриваются отражающие поверхности как средство трансформации городской среды в системе «человек-объект-среда». Основным результатом исследования является, выявление основных средств трансформации на основе отражающих поверхностей влияющих на восприятие человеком среды. Значимость полученных результатов для архитектурного проектирования состоит в определении характерных черт и современных направлений при формировании архитектуры и предметно-пространственной среды.

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, городское пространство, архитектурно-пространственная среда города, отражающие поверхности, интеграция отражающих поверхностей, визуальная трансформация.

Отражающие поверхности в предметно-пространственной среде города это один из ряда проектных инструментов визуальной трансформации, их интеграция происходит в определенной системе, которая учитывает проектное формирование городской среды. Такая система строится на взаимодействие трех основных составляющих: человека – его психологических и эмоциональных аспектов восприятия предметно-пространственной среды; объекта, предметного окружения – являющегося составной частью средового комплекса; среды – предметно-пространственный комплекс формирующий пространство для жизни и деятельности человека. При построении системы «человек-объект-среда» учитывается индуктивный подход в проектировании «от частного к общему» – от человека, его предметного окружения к его пространственному окружению. Где среда для человека предстает как ряд оболочек, обеспечивающих ему комфортные условия для самых различных функциональных процессов жизнедеятельности. При таком подходе дизайн, сохраняет за собой миссию очеловечивания, гуманизации жизни через придание среде опережающих функциональных, эстетических и экологических качеств.

Отражающие поверхности и человек

Облик архитектурно-пространственной среды города собирается из ряда воспринимаемых человеком отраженных в его мозгу представлений - картин, рассказывающих об объектах, ограничивающих и «создающих» видимое глазу пространство [1]. Все бесконечное многообразие этих «картин» в конечном счете,

сводится к изображению двух основных геометрических элементов – объема и плоскости, которые в их совместном построении приобретают третье измерение – глубину. Отражающие поверхности являются структурным элементом предметно-пространственной среды, способным к качественному изменению, а в некоторых случаях и деформации данных параметров. Отражающие поверхности в городском пространстве, как правило, вызывают у человека различную реакцию, влияющую на его настроение, чувства, эмоциональные выражения. Возникновение ряда различных эмоций напрямую зависит от субъекта – человека, они связаны с силой его восприятия, логикой поведения, и т.п. Психологи, социологи различают 6 основных эмоций (радость, удивление, печаль, гнев, страх, отвращение - этот набор назвал более двух тысяч лет назад Аристотель). Эмоции подразделяются на стенические (они побуждают к активной деятельности – радость, энтузиазм и пр.) и астенические – тоска, грусть, которые расслабляют его сознание, положительные, отрицательные и нейтральные. И все они собираются в смысловые оппозиции, позволяющие четче оценить содержание и настроение впечатления, поступка, зрительного образа [8].

В процессе работы над таким проектным инструментом как отражающие поверхности учитывается:

- понятие геометрических параметров отражающих поверхностей (прямое, выпуклое, кривое, сферическое и т.д.);

- понятие большое – малое (создание различных ощущений от пространств общественное – личное, монументальное – камерное);

- понятие покой – движение (динамичное – статичное состояние среды);

- понятие активное – пассивное (включение и выключение человека из средовых процессов);

- понятие иерархии элементов в среде (втягивающие элементы, доминанты, вспомогательные части средовой композиции);

- пространство, в которое они интегрируются (степень открытости – закрытости пространства – это носители психологических смыслов экстраверсия – интроверсия).

Таким образом, отражающие поверхности могут быть процессуальной основой восприятия городской среды. Порождая идеи ее эмоционально-эстетической организации, складывается система разного рода впечатлений вызывающего у человека различные эмоциональные ощущения. Такие контрастные чувства как: печаль и радость, движение и покой, а также однонаправленные ощущения (возвышенного, парадного, праздничного). Образуется идейно-эмоциональная конструкция – образная суть городской среды. Эмоция в данном случае, с одной стороны, это произвольная чувственная оценка средовой ситуации и ее компонентов, а с другой стороны побуждение человека к выполнению процессов, ради которых формируется среда [9]. Особенности восприятия отражающих поверхностей в предметно-пространственной среде экстерьера города во многом отличается от их восприятия в пространстве интерьера. Архитектурная среда – это специфичное, предметно-пространственное единство архитектурных и дизайнерских наработок, сформированное средовыми локальными

объектами, их системами и территориальными образованиями. Жилой интерьер – это среда, облик которой формируют конструкции здания, произведения монументально-декоративного искусства, система вещей и оборудования, создающих условия реализации насыщающих интерьер процессов [6]. Главное отличие архитектурной среды от интерьерной это ее изменчивость, подвижность, которая в ряде случаев не зависит от человека, пространство интерьера это полностью рукотворное творение человека архитектурная среда это квинтэссенция труда человека и природы. Архитектурная среда воспринимается как фон для жизни деятельности человека, который воздействует на человека независимо от его желаний. В связи с этим возникают особенности, восприятия архитектурной среды связаны с такими факторами, как преднамеренность и непреднамеренность восприятия. В непреднамеренном восприятии нет заранее поставленной цели. Однако при восприятии архитектуры, человек обращает внимание на отдельные объекты и сооружения, которые по своим художественным качествам привлекают его внимание и делают восприятие преднамеренным. Так отражающие поверхности, воздействуя на человека, обращают его внимания на тот или иной архитектурный объект.

Отражающие поверхности, как правило, носят относительный характер воздействия. Это означает, что только по отношению к человеку отражающие поверхности будут создавать визуальные трансформации без его участия, такие поверхности не будут нести смысловой нагрузки в средовом окружении. Отсюда исходит очень важный вывод о связи отражающих поверхностей, человека, объекта и среды. Для понимания того как именно отражающие поверхности влияют на человека, рассмотрим человека как центр средового проектирования, а предметные группы и архитектурные объемы представим в виде «аранжировочных слоев средовой ткани» (рис. 1).

Отражающие поверхности и среда

Каждый слой содержит определенный состав средовых элементов. Отличие состоит в соотношении масштаба наполнения элементов по отношению к архитектурному объекту и человеку, их расположение в пространстве города, функциональной роли и значимости в средовой структуре (временные и постоянные объекты). Движение слоев происходит от архитектуры к человеку.

Первый слой – архитектурные детали составляют элементы архитектурного декора. К ним относятся такие элементы как: лепнина, балконные решетки, двери, навесы, витражи, флюгера, окна, структурные фасады и т.п. Степень участия отражающих поверхностей здесь минимальна. Другое дело, если отражающая поверхность находится напротив архитектурного сооружения и отражает в себе архитектурные элементы, тогда отраженные элементы могут иметь степень значительной деформации. Человек в деформированной форме уже по-другому будет воспринимать отраженные элементы. Примером является зеркальный фасад дома в Граце реализованный архитектурным бюро Hope of Glory (HoG Architektur), 2013 г, данный пример демонстрирует искажение архитектурных деталей в отражении зеркального фасада здания.

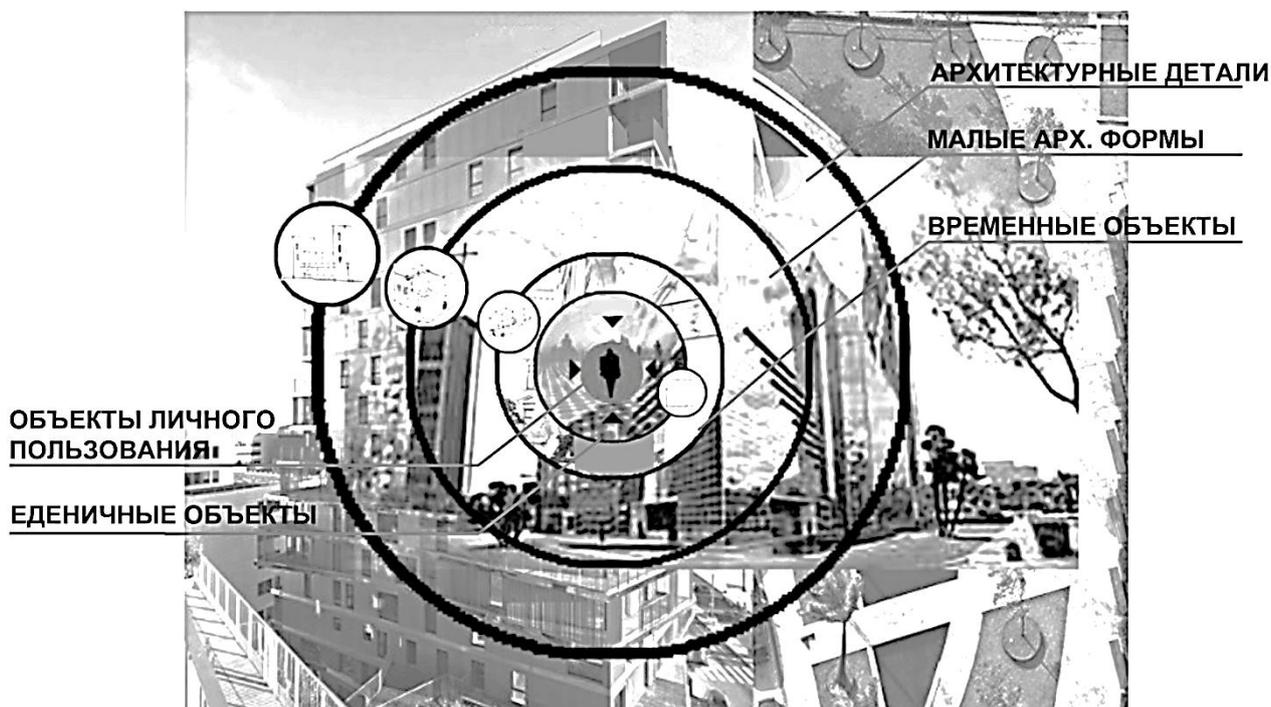


Рис. 1. Графическое представление «аранжировочных» слоев средовой ткани»

Второй слой городской среды – малые архитектурные формы составляют декоративные элементы, близко примыкающие к архитектурным объектам, но уже не являющиеся их непосредственными деталями, — это фонари, фонтаны, ограды, скульптуры, арт-объекты и пр. Отражающие поверхности в таком случае являются инструментом, создающим уникальные визуальные образы объекта. Это выражается в том, что сама поверхность может являться не только частью элементом, но и быть непосредственно объемно пространственным объектом среды. Пример скульптура «Большое дерево» Аниша Капура состоящая из 80 зеркальных стальных шаров. Скульптура расположена в испанском городе Бильбао рядом с Музеем Гуггенхайма, в зеркальных, стальных шарах отражение среды трансформируется, зритель наблюдает иллюзию многократного повторения средовых объектов.

Третий слой – временные объекты «средовой ткани» включает в себя элементы, еще не прилежащие непосредственно к человеку, но уже утратившие тесную связь с архитектурными сооружениями. Это, прежде всего, те элементы среды, в природе которых зрелищность и нестабильность. К ним может отнести праздничное оформление города, витрины, рекламу, временное ярмарочное или сезонное торговое оборудование и т. п. Здесь, отражающие поверхности могут применяться в свободной форме образного решения такого рода объектов, поданных в авторской интерпретации, в произвольном их сочетании, не исключая иронии и театрализованные приемы. Пример художественная инсталляция в Лондоне под названием «Далстон Хаус», автор аргентинский художник Леандро Эрлих, 2013 г, поставив зеркальное полотно под определенным углом к объекту создал «визуальный обман невесомости».

Четвертый слой – единичные объекты «средовой ткани» составляют относительно стационарные объекты. Этот слой уже значительно приближен к человеку, но не предназначен для созерцания, а непосредственно включен в его средовое поведение. Отличительной чертой таких объектов от составляющих предыдущий слой выступает то, что облик их должен быть органичен и незаметен с первого взгляда для потребителя. Безусловно, периферийное зрение и периферийное сознание улавливают исходящую от них эстетическую информацию, и она входит составной частью в формирование целостного образа среды, влияет на «средовое самочувствие» человека. Но в еще большей степени самочувствие это обусловлено уместностью данных объектов и их безотказным функционированием. При этом сами объекты, подобно безупречным слугам, должны оставаться минимально заметными, их существование в среде отвечает «этическому принципу незаметности» (Г. З. Каганов). Пример интерактивная зеркальная витрина. Человек видит свое отражение и городское окружение, но когда он приближается к отметке критического подхода к объекту, то витрина реагирует на движение и в зеркальной поверхности всплывает интерфейс. Данный пример показывает визуальное скрытие технически оснащенного объекта за зеркальным полотном (рис. 2).



Рис. 2. Интерактивная зеркальная витрина

Такой профессиональный прием базируется на современных представлениях об общественном поведении в городской среде, он опирается на новейшие

технологии и уже никак не соотносится со стилистикой архитектурного контекста, но проявляет по отношению к нему предельную деликатность.

Пятый слой – объекты личного пользования объединяют те элементы среды, которые вносятся в нее вместе с человеком. С какими бы намерениями ни пришел человек в историческую городскую зону, он появился здесь в своем костюме, со свойственными ему сегодня манерами поведения, приехал на автомобиле или автобусе. Вместе с этим человеком в заповедную зону ворвались звуки и образы широкого культурного контекста современности. В таком контексте отражающие поверхности присутствуют везде: в дизайне одежды (куртка из светоотражающей ткани фирмы «Nike»), в дизайне современных гаджетов (телефона фирмы «Apple» с металлическим зеркальным корпусом), в элементах дизайна корпуса личного транспорта – машины и другие объекты. Все элементы такого рода — представители образного мира сегодняшнего человека, они трансформируют среду, привнося свою стилистику. Это — «вещи-посредники» во взаимодействии человека с его окружением.

Рассмотрев систему послойного разделения среды, которая начинается с человека и его особенностей визуального восприятия. Можно сделать вывод о том, что отражающие поверхности оцениваются человеком с учетом зрительного восприятия. Отражающие поверхности интегрируются в среду и представляются в виде воображаемых стихий. Некоторые решения применения отражающих поверхностей в среде базируются исключительно для того, чтобы придать среде искомые образные характеристики. Но в любом случае эти поверхности на различных слоях «средовой ткани» в наибольшей степени эмансипированы как от архитектурного контекста, так и от сугубо утилитарных требований со стороны человека. В какой-то мере эти элементы — творческий полигон художника-оформителя, декоратора и дизайнера. Рассмотренные отражающие поверхности в системе человек-объект-среда демонстрирует прямое их взаимодействие с человеком и средой. Отражающие поверхности являются образным слоем, связанным с бесконечно богатым миром средового творчества. Для современной проектной культуры такое взаимодействие является важным аспектом в осознании того, что границы между различными слоями средовой ткани имеют пересечение, и взаимосвязь где ядром является человек и его чувственная и визуальная оценка среды и ее компонентов.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 391 с.
2. Бархин М.Г. Архитектура и человек. – М.: Наука, 1979. – 238 с.
3. Беляева Е. Л. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. – М.: Стройиздат, 1977. – 127 с.
4. Беккер А.Ю., Щенков А.С. Современная городская среда и архитектурное наследие: эстетический аспект/ А.Ю.Беккер, А.С.Щенков/ЦНИИ теории и истории архитектуры. – М.: Стройиздат, 1986. – 204 с.
5. Величковский Б.М., Зинченко В.П., Лурия А.Р. Психология восприятия. – М.: МГУ, 1973.
6. Высоковский А.А. Введение к сб.: Средовой подход в архитектуре и градостроительстве. – М.: ВНГШТАГ Госкомархитектуры, 1989. – С. 7-12.

7. Ефимов А.В., Лазарева М.В., Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Специальное оборудование интерьера. – М.: Архитектура-С, 2008. – 136 с.
8. Сикл Э. Оптические иллюзии. – М.: АСТ, 2004. – 165 с.
9. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология. – М.: Стройиздат, 1993. – 295 с.
10. Шимко В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование. – М.: Архитектура-С, 2004. – 412 с.
11. Шимко В.Т., Гаврилина А.А., Гагарина Е.С. и др. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Генерирование проектной идеи. – М.: Архитектура-С, 2016. – 248 с.

УДК 72

ПЕСТРИКОВ ДМИТРИЙ ПАВЛОВИЧ,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.

E-mail: dim.pestrikov@yandex.ru

**АЙПСАЙКЛИНГ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ
СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

В статье раскрываются современный подход в строительстве зданий и сооружений из вторичного сырья, проводится исторический анализ этого явления, его причины, последствия, потенциальные возможности. Автор рассматривает айпсайклинг как один из перспективных подходов к повторному использованию материалов в строительстве. В качестве примеров этого направления в статье представлены проекты архитектурных бюро Lendager Arkitekter и Andrew Hinman Architecture.

Ключевые слова: художественное образование, архитектура из вторсырья, upcycling, экодом, творческое переосмысление, повторное использование.

Архитектура из вторичного сырья – это не просто недорогой и экологичный способ строительства, а это целая многогранная отрасль со своими особенностями, плюсами и минусами. Люди начали создавать свои дома с первобытных времен, сначала это были шалаши и пещеры, строящиеся из подручных материалов, но потом в Древнем Египте изобрели кирпич, тогда и стали появляться зачатки строительства зданий из повторного использования материалов. Обуславливалось это разными факторами: нехваткой ресурсов и рабочей силы, отсутствием технологий и т.д. Прошли времена и наступила античность – период расцвета Древнегреческой культуры. Эта эпоха запомнилась сильнейшим развитием архитектуры – создавались новые технологии и методы строительства, стали применять новые материалы, полностью изменился подход к строительству. Вплоть до новейшей истории применение вторичного сырья в строительстве основывалось из соображений экономии, но после переосмысления традиционной архитектуры, появления модерна, а вскоре и постмодерна, человек стал применять вторсырье в архитектуре по другим причинам.



Рис.1.



Рис.2

Например, связи с тяжелой экологической ситуацией в мире в Европе появился тренд *Ucycling* (айпсайклинг) – это креативное использование старого, сломанного предмета в совсем другом его функционале. Эта идея зародилась и стала популярной в Европе, основываясь на принципах рационализма и самовыражения, она получила свое распространение прежде всего в архитектуре и дизайне. С таким подходом в строительстве можно использовать практически все, старые крыши, поддоны, морские контейнеры, стеклянные бутылки, списанный самолет и т.д. но ведь главная цель – это творческое переосмысление уже отработанного материала, а значит и проект должен быть концептуальный или по крайней мере иметь хорошее архитектурное решение.

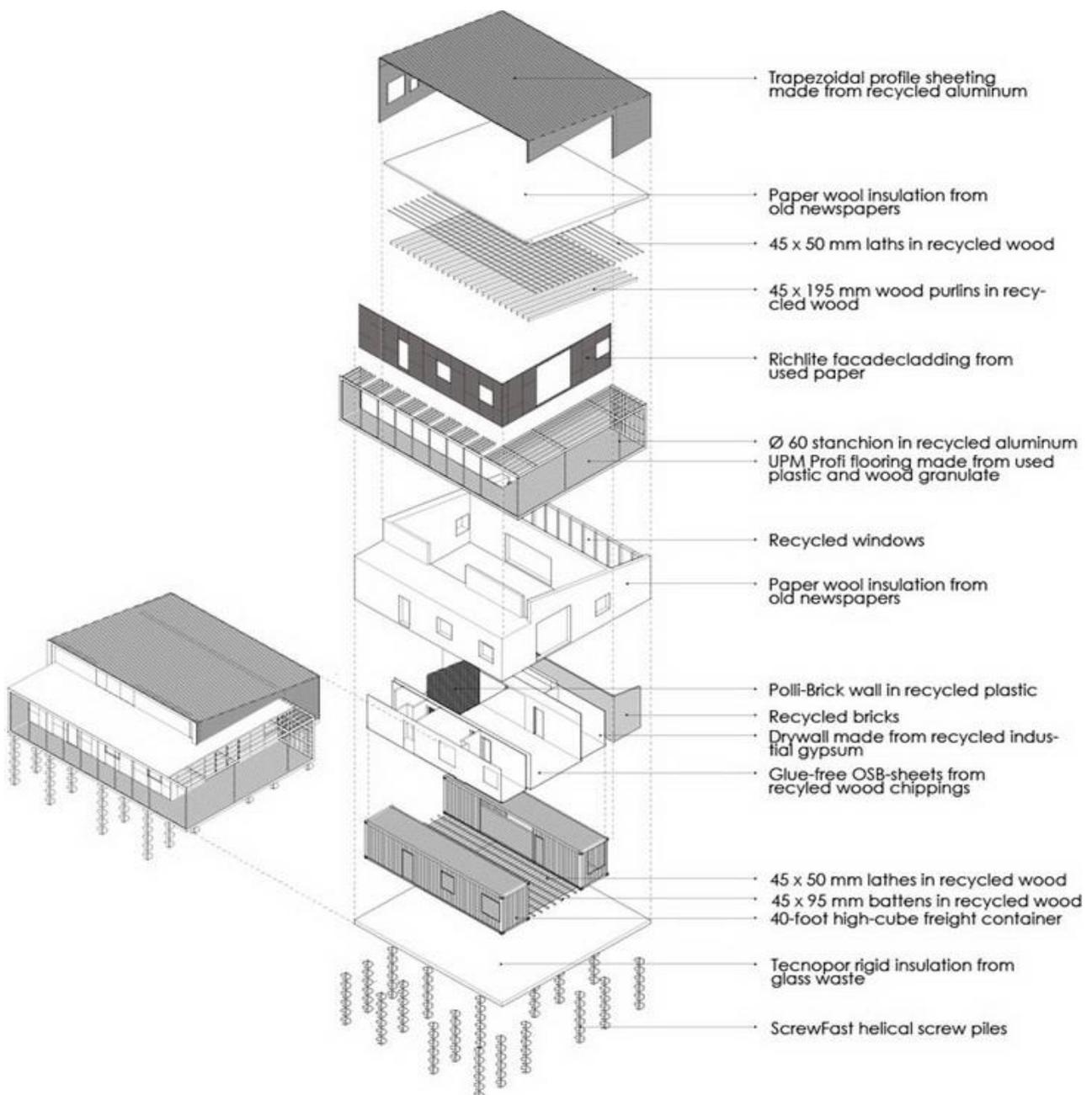


Рис.3

В качестве примера можно привести проект архитектурного бюро Lendager Arkitekter и фонда Realdania Byg «UpCycle House». Строение площадью в 130 квадратных метров, расположенное в Нюборге (Дания), было возведено целиком и полностью из переработанных материалов (Рис.1, Рис.2). Целью его создатели была оценка возможностей сокращения углеродного следа возведения и эксплуатации объектов недвижимости при переходе на стройматериалы из вторсырья.

Строительные материалы для UpCycle House были получены из огромного количества различных источников. Основой экодому выступают два списанных транспортных контейнера (Рис.3). Крыша и наружная облицовка изготовлены из трапециевидных профилированных листов, для производства которых использовались переработанные алюминиевые банки из-под газировки. Фасадные панели сделаны из переработанной гранулированной бумаги, которая была спрессована и подверглась тепловой обработке.

Кухонный пол сделан из отходов производства пробок для шампанского, а плитка для ванной была изготовлена из переработанного стекла. Стены и полы UpCycle House покрыты ОСП-панелями из спрессованной древесной стружки. Тем не менее, конечный результат представляет собой отличный образчик стильного современного дизайна: датский экодому выглядит так, как будто он было сделан из обычных **стройматериалов** премиум-класса, а не из вторсырья. Расчеты показали, что использование вторсырья позволило сократить связанные со строительством выбросы CO₂ на целых 86% по сравнению с эталонным домом с аналогичными характеристиками.

Ещё один ярким примером творческого применение вторсырья станет проект Locomotive Ranch Trailer американского архитектурного бюро Andrew Hinman Architecture. В этом проекте была задумка: из старого фургона сделать летний дом (Рис.4, 5).

Внутри дома-прицепа оборудованы кухня, гостиная и спальня, а все дополнительные помещения и узлы управления коммуникациями размещены в кирпичной башне-пристройке. С широкой остекленной веранды, связывающей два объема, открывается великолепная речная панорама. Все эти элементы накрыты единой стальной крышей и установлены на подиуме из металла и дерева. Очень простые сборные конструкции защищают дом-прицеп от осадков и придают легкость этому оригинальному архитектурному решению.

Айпсайклинг внес в архитектуру новый тип сооружений – экодому. Стало возможным строить временные или одноразовые сооружения, не тратя много ресурсов, например, можно взять множество каких старых досок и поддонов и сделать из них летний театр, как это сделали в Лондоне в 2010 году. Люди теперь смотря на большие груды мусора начинают задумываться «а ведь из этого можно сделать дом или разнообразить этим свой интерьер?!». Айпсайклинг стал целым направлением в искусстве. Оно решило сразу несколько проблем, во-первых, создание новых идей в архитектуре и дизайне, во-вторых, улучшение экологической ситуации в мире и в-третьих переосмысление эстетического стереотипа.



Рис.4



Рис.5

Список литературы:

1. Церковь Санта-Мария-Ин-Арачели // <https://www.liveinternet.ru/users/5153342/post417374525>
2. Upcycle House by Lendager Architectst // <https://www.archiscene.net/housing/upcycle-house-lendager-architects/>
3. UpCycle House сделан целиком и полностью из вторсырья // <http://greendom.info/зодчество/upcycle-house-sdelan-celikom-i-polnostyu-iz-vtorsyrya/>
4. Upcycle House // <https://lendager.com/en/architecture/upcycle-house-en/>
5. Andrew hinman architecture // <https://www.houzz.com/projects/109132/locomotive-ranch-trailer>
6. Laura Tallarida. Что такое Upcycling в архитектуре и зачем строят удивительные дома? // <https://www.houzz.ru/magazine/что-такое-upcycling-v-arhitekture-i-zachem-stroyat-udivitelnye-doma-stsetivw-vs~73708211>

РЕПИНА АЛЕНА АНДРЕЕВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
E-mail: rector@usaaa.ru

ДИНАМИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА: ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ НОВОГО СТИЛЯ

Автор рассматривает новое направление кинетической архитектуры, излагает историю возникновения теории динамической архитектуры и возможности ее применения на примерах современного градостроительства. На основе анализа достоинств и недостатков использования динамической архитектуры автор размышляет о перспективах развития строительства в России.

Ключевые слова: кинетическая архитектура, динамический фасад, живые здания, здания-трансформеры.

Кинетическая архитектура – направление архитектуры, в которой конструкция здания имеет подвижные части,двигающиеся относительно друг друга, не нарушая при этом общую структуру постройки. Здание должно давать реакцию на условия воздействия окружающей среды и индивидуальные требования пользователей, для поддержания комфортных условий внутри помещений современного здания. Инженерная составляющая кинетического фасада представляет облицовку здания, которая под действием внешних факторов среды или с помощью механики находится в постоянном движении [1].

В начале XX века среди архитекторов появилось обсуждение возможности движения значительной части здания. Но в это время кинетическая архитектура почти полностью была теоретической. Были написаны различные статьи и труды, одной из них является инженера-архитектора Уильяма Зука книга «Кинетическая архитектура» [2] и созданы проекты динамической архитектуры. В России архитектор Владимир Евграфович Татлин создал макет Башни III интернационала (рис.1), которая должна стать символом будущего благодаря своим материалам (железо, стекло, металл, сталь), формам и функциям [1].

Важным шагом вперед в будущей архитектуре стал «Вращающийся небоскреб» Дэвида Фишера [3]. Вращающаяся башня показывает три основных футуристические аспекты.

Первый революционный аспект связан с формой здания, находящаяся в постоянном изменении. Здание приспосабливается к солнцу и ветру и к индивидуальным требованиям жильцов на данный момент. Форма здания меняется каждую секунду, благодаря возможности вращения каждого этажа отдельно. Никогда не проявляясь одинаково в любой момент, вращающийся небоскреб принимает формы, наложенные временем и жизнью.

Вторая революция, которую приносит кинетическое здание, является способ его возведения. Вся постройка, кроме бетонного стержня, состоит из сборных блоков, которые транспортируют на стройплощадку полностью за-

вершенными с полом, водопроводом, кондиционером и всеми видами отделки. Эта конструкция, изготовленная из стали, алюминия, углеродного волокна и других высококачественных современных материалов. Возведение здания происходит «механически» на застраиваемой территории в короткий промежуток времени со снижением средств на строительство.

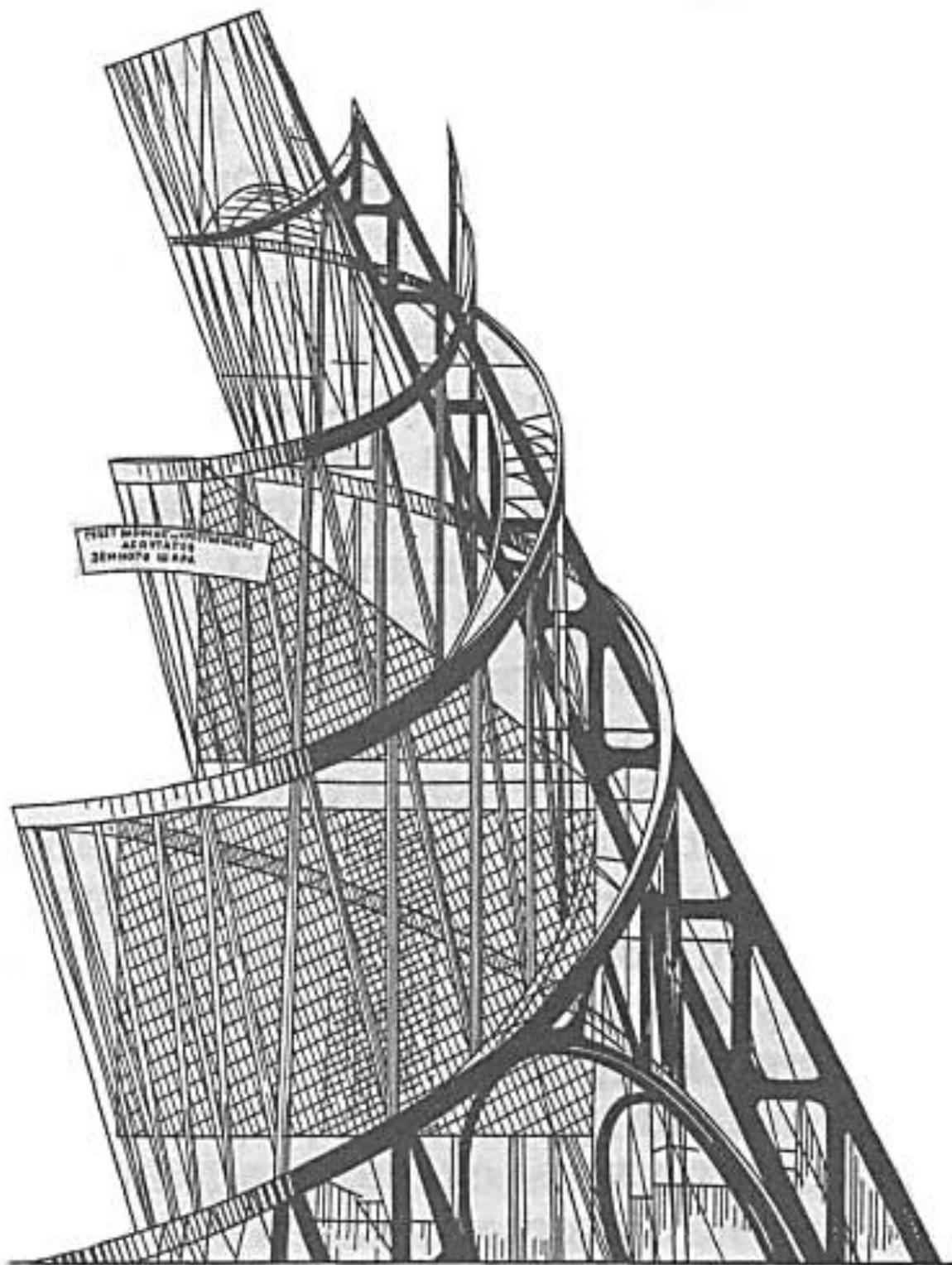


Рис.1. Проект памятника III Интернационалу, 1919 г. В. Татлин [8]

Третья революция рождается из сочетания технологий и взаимодействия с окружающей средой. Ветрогенераторы небоскреба, расположенные горизонтально между этажами, и солнечные батареи на его многочисленных крышах будут производить энергию, дающие возможность башне стать первым зданием с автономным питанием. «Вращающаяся башня» (рис.2) становится уникальным архитектурным решением, являющимся «зданием-электростанцией», производящее зеленую энергию для города.



Рис.2. Dynamic Architecture - David Fisher [9]

Архитекторы неоднократно обращаются к природным формам в поиске гармонии с окружающей средой. Одним из примеров является «дом-орхидея» архитектора Сары Физерстоун [4], для образа была выбрана гиганская орхидея, которая растет в заповеднике графства Глостер. Кинетическая конструкция позволяет легко менять свою конфигурацию внутреннего пространства дома за счет энергии земли и воды. Все это делает «дом-орхидею» экосистемой. Открывшийся в Атланте в 2017 году Mercedes-Benz Stadium имеет уникальную крышу [5]. Вдохновленная римским Пантеоном крыша, как объектив фотокамеры, способна открываться и закрываться. Под ней находится самое большое в мире 360 градусное табло. Рекордом среди спортивных сооружений является индекс LEED Mercedes-Benz Stadium составляющий 88 баллов из 100. Здание помогает бороться с наводнениями в регионе по утверждениям авторов проекта из архитектурного бюро НОК. В России перспектива развития кинетической архитектуры есть, но это происходит медленнее. Так, например, Павильон MegaFace, созданный специально для проведения сочинской олимпиады 2014 года, представляет уникальный пример кинетической архитектуры, направленной на прямую коммуникацию с человеком. Главный фасад здания является одновременно гигантским экраном, на котором демонстрировались 3-D селфи тысяч жителей российских городов, гостей страны и олимпиады. Автором кон-

цепции павильона является английский архитектор Асиф Хан, проект выполнен инженерами компании IART AG. В концепте просматривается явная параллель с игольчатым экраном Алексева (патент № 387554 от 11 июля 1935 года), - игрушкой, известной почти каждому [6].

Одной из задач построек кинетической архитектуры является решение климатических проблем. Использование в строительстве экологичного подхода к решению проблемы вентиляции в Арабских Эмиратах приобретает особое значение, в связи с актуальными вопросами развития экономики. Одними из примеров являются башни Аль-Даби в столице Объединенных Арабских Эмиратов [10]. Основной задачей инженеров являлось создание условий для поддержания климата внутри комплекса помещений, без использования большого количества кондиционеров. Для решения задачи были созданы подвижные решетки, работа которых основывается на солнечной энергии, а движение управляется программой. В зависимости от времени суток и движения солнца кинетические элементы меняют своё положение.

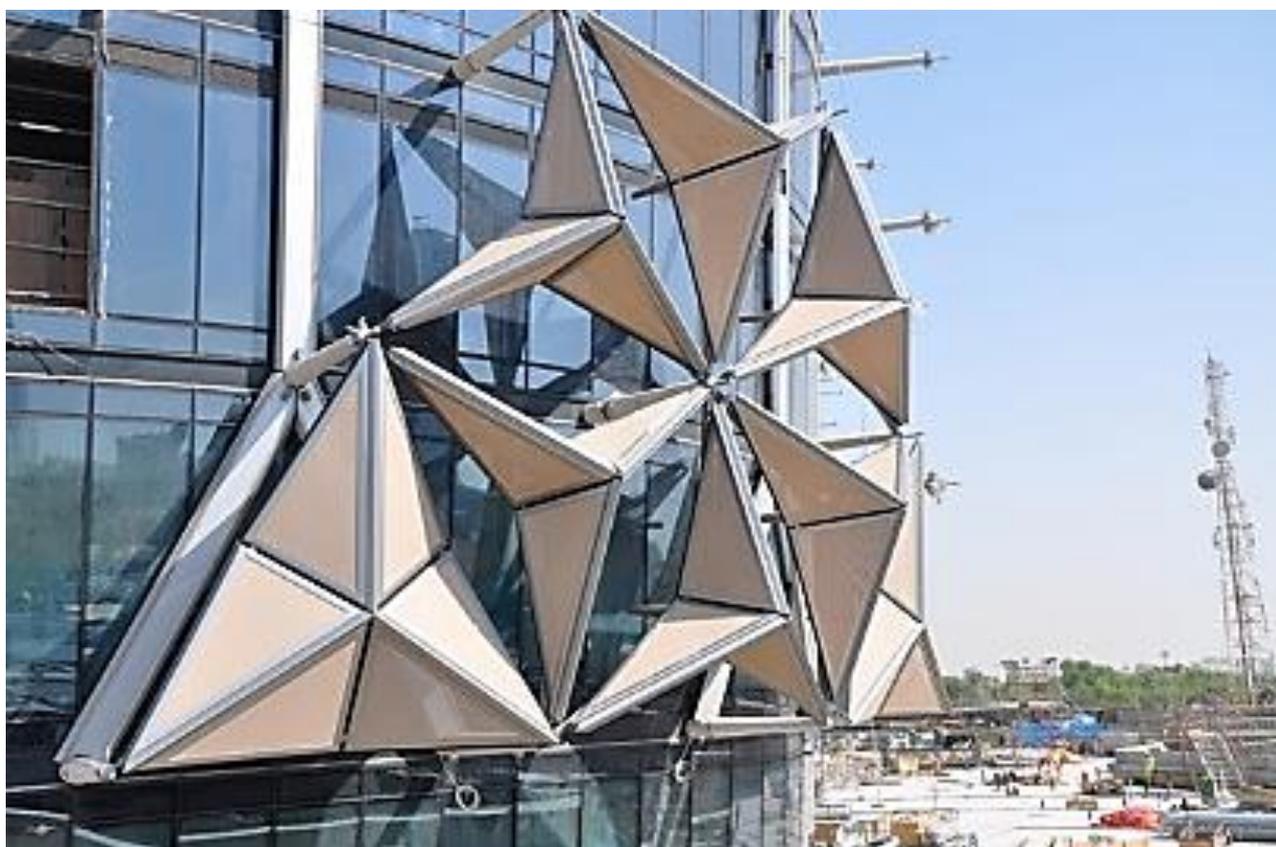


Рис.3. Башни Аль Бахар [10]

Створы подвижных панелей не только регулируют климат офисных помещений, но и образуют геометрические фигуры, которые придают зданию дополнительную художественную выразительность. Не позволяя сильно нагреваться воздуху внутри помещения были использованы в качестве прототипа орнамента конструкции традиционные арабские ажурные решетки машрабия, пропускающие свет.

Сейчас легко представить, что в будущем архитектурные сооружения будут в движении, не только отдельные детали, но и все целиком. Экономия исчерпаемых и дорогостоящих ресурсов возможна с использованием современных технологических материалов. Дэвид Фишер отмечает, что динамические здания станут новой ступенью в развитии мировой архитектуры. Это особая философия, которая меняет взгляд на рутинный внешний вид большинства городов. Живой дом, здание в движении - это вызов привычной всем архитектуре, которая изначально базировалась только на силе тяжести[7].

Список литературы:

1. Кинетический фасад - живая архитектура. База Фасада [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://bazafasada.ru/fasad-zdaniy/kineticheskij-fasad.html> (дата обращения 12.03.19).
2. Кинетическая архитектура / Вильям Зук // Reinhold – 1970.
3. DYNAMIC REVOLUTIONS [Электронный ресурс].- Режим доступа: https://www.dynamicarchitecture.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37&Itemid=10&lang=eng (дата обращения 12.03.19).
4. Orchid House - самостоятельная экосистема в заповеднике графства Глостер [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.architime.ru/specarch/sarah_featherstone/orchid_house.htm (дата обращения 13.03.19).
5. Mercedes-Benz Stadium с уникальной кинетической крышей - устойчивая архитектура, спасающая от наводнений [Электронный ресурс].- Режим доступа: HTTP://WWW.ARCHITIME.RU/SPECARCH/HOK/MERCEDES_BENZ_STADIUM.HTM#1.JPG (дата обращения 13.03.19).
6. Павильон MegaFace - пример прямой коммуникации с человеком [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.architime.ru/specarch/asifkhan/megaface_pavilion.htm#3.jpg (дата обращения 13.03.19).
7. Кинетическая архитектура: типы, основные элементы, примеры, архитекторы [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://fb.ru/article/452419/kineticheskaya-arhitektura-tipyi-osnovnyie-elementyi-primeryi-arhitektoryi> (дата обращения 13.03.19).
8. Проект памятника III Интернационалу, 1919 г. В. Татлин [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://arx.novosibdom.ru/node/2409> (дата обращения 21.03.19).
9. Dynamic Architecture - David Fisher [Электронный ресурс].- Режим доступа: <https://archinect.com/news/article/147271957/taking-your-pad-for-a-spin-dubai-s-rotating-tower-proposal-is-back> (дата обращения 21.03.19).
10. Башни Аль Бахар в Абу-Даби с кинетическими энергоэффективными фасадами - сочетание традиций и современных технологий [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.architime.ru/specarch/aedas_architects/al_bakhar.htm#1.jpg (дата обращения 21.03.19).

СТАХЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.

E-mail: stakheeva1284@mail.ru

АДДИТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В АРХИТЕКТУРЕ

В статье продемонстрированы положительные и отрицательные стороны использования аддитивных технологий. Выявлены главные аспекты использования 3D принтеров, а также представлены перспективы использования аддитивных технологий. В качестве примера рассмотрены проекты «Офисный комплекс в Дубае» и «Сельский дом в виде бесконечной ленты».

Ключевые слова: архитектура, градостроительство, аддитивные технологии, технологии послойного синтеза, конфигурация.

С изобретением в 1986 году первого 3D принтера стало возможно создание трехмерных объектов любой формы и сложности. Устройство принтера, изобретенного американским инженером Чарльзом Халлом, позволило послойно «выращивать» смоделированный на компьютере 3D-объект. На сегодняшний день подобные принтеры используются преимущественно для изготовления прототипов, макетов и архитектурных компонентов повышенной точности с высоким уровнем детализации. Аддитивные технологии (AF, Additive Fabrication), или технологии послойного синтеза – сегодня одно из наиболее динамично развивающихся направлений "цифрового" производства. Они позволяют быстро решить задачи по подготовке к строительству. С помощью 3D печати могут быть изготовлены строительные конструкции, бетонные и гипсовые изделия любой геометрии. При этом время цикла от проектирования до производства сокращается в 8-12 раз. В строительстве происходит экономия средств и времени за счет отсутствия опалубки, которую обычно изготавливают заранее под каждую конкретную строительную конструкцию. Теперь в связи с использованием 3D печати архитекторы могут воплощать в жизнь любые крайне сложные для строительства проекты. Благодаря этому образ архитектуры становится неординарным и крайне необычным по сравнению с прошлыми монолитными постройками. Появляется все большее количество проектов с своенравной конфигурацией фасадов и планов.

В городском пространстве проекты, выполненные с использованием аддитивных технологий всегда узнаваемы, они заметны на фоне уже привычных по форме зданий. Так, аддитивная архитектура способна впечатлять не только творчески развитых людей, ценителей искусства архитектурной формы, но жителей городов, не придающих никакого значения архитектуре в целом. Преимущества применения аддитивных технологий в строительстве:

- Экономия. При использовании аддитивных технологий происходит уменьшение человеческих трудозатрат, сроков строительства и расхода материалов.

- Экологичность. Количество вредных отходов от строительства в данном случае минимизируется.
- Качество. Заложённая в 3D-принтер программа уменьшает количество просчетов, а также исключает человеческий фактор.
- Возможности. С помощью 3D-печати можно воплотить в жизнь любое геометрическое решение.

Недостатки применения 3D печати:

- Большие энергозатраты и необходимость обслуживания оборудования.
- Размеры постройки ограничены платформой принтера, печать крупных сооружений пока недопустима.
- Слоистая структура напечатанной архитектурной формы говорит о непрочности объекта.
- Высокая цена 3D принтеров.

Примеры использования аддитивных технологий в строительстве
 Офисный комплекс в Дубае (рис.1). Комплекс был построен в 2016 году с помощью порталного 3D-принтера за 17 дней и использовался для временного размещения Фонда будущего Дубая. Интерьер был изготовлен также с помощью аддитивных технологий. В настоящее время «Офис будущего» эксплуатируется фондом Future Foundation и используется для проведения выставок, конференций и других мероприятий.



Рис 1. «Офис будущего»

Сельский дом в виде бесконечной ленты (рис.2). Проект показывает, как можно реализовать фантазии архитектора с помощью 3D технологий. Работа принтера основана на послойном отверждении рабочего порошка, который насыпается в ванну, разравнивается и отвердевает в нужных. Инструментом является прямоугольная матрица с соплами, через которые подается отвердевающий раствор. Результаты обзора аддитивных технологий показывают быстрые темпы развития 3D печати. Материалы остаются прежними, как при монолитном строительстве при этом технология строительства становится автоматизированной. Благодаря данным факторам микроклимат внутри помещения практически не меняется, остается таким же как при постройке привычных нам сооружений. Из-за автоматизации всего процесса возникает экономия времени и

средств для возведения объекта (на коробке здания теперь можно сэкономить около 30-40% средств). Аддитивные технологии позволяют строить, как авторские сооружения, так и массовые постройки – сложные многокамерные стены с большим количеством полостей под коммуникации.



Рис.2 Лента Мебиуса

Внедрение моделирования в рабочий процесс помогает производствам выявлять потенциальные ошибки построения еще до начала печати архитектурного сооружения. В результате чего сокращаются производственные затраты, снижается уровень брака и повышается общая рентабельность.

Несмотря на ряд положительных качеств аддитивных технологий существует множество ограничений. В печати можно использовать далеко не все материалы. Привычной стала печать из пластика, силикона и бетона, но утепление, прокладка коммуникаций, установка окон и полная отделка помещений еще неподвластны 3D принтерам. Кроме того, вопросы, связанные с вертикальным армированием не решены - печать многоэтажных зданий пока недопустима.

С развитием технологий 3D печати возрастает спектр архитектурных и строительных возможностей. Это ведет к появлению новых материалов для строительства. При этом проблема стандартизации материалов и улучшение управления оборудованием остается актуальной.

Список литературы:

- 1.Аддитивные технологии: Аддитивные технологии в строительстве. М.: «Ника-Рус», 2018. URL: <https://additiv-tech.ru/publications/additivnye-tehnologii-v-stroitelstve-oborudovanie-i-materialy.html> 19.03.19
- 2.Аддитивные технологии ускорят процесс: запчасти пустят в печать. М., 2017. URL: <https://rg.ru/2015/07/08/3d-printery.html> 19.03.19
- 3.IQBtechnologies:блог/5 трендов развития 3Dпечати в 2019:медленная революция продолжается. С.Попадюк. URL: <http://blog.iqb-tech.ru/3d-printing-trends-2019> 19.03.19
- 4.3Dpulse: Аддитивные технологии в строительстве: оборудование и материалы. // URL: <http://www.3dpulse.ru/news/zhurnal-additivnye-tehnologii/additivnye-tehnologii-v-stroitelstve-oborudovanie-i-materialy-chast-1/> 19.03.19

ТЕТЮЦКАЯ ЕВГЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

E-mail: rector@usaaa.ru

**ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ КИНЕТИЧЕСКИХ ФАСАДОВ
В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ**

В данной статье описаны принципы формирования кинетических фасадов, их целесообразное применение в современной архитектуре. Исследована история возникновения данного архитектурного решения. Раскрыты характерные признаки данных фасадов, продемонстрированы преимущества использования на прототипах. Проанализирован будущий прогресс строительства кинетического фасада в России.

Ключевые слова: кинетический фасад, популяризация, новизна, современная архитектура, строительство.

Декоративная роль фасадов давно известна, помимо этого архитекторы стремятся придать фасадам утилитарное назначение, а это говорит о том, что наружная отделка будет препятствовать внешним воздействиям. В настоящее время известно большое количество разновидностей фасадов, делящихся на группы по способам отделки зданий: традиционные и с использованием современных технологических и экологических материалов. Кинетические фасады являются опережающим направлением в архитектуре. Фасад представляет собой облицовку здания, которая находится в непрерывном движении под действием естественных сил или с помощью механики. Здание с использованием современных материалов всегда будет выглядеть модно и актуально, устремленным в будущее, но перед началом проектирования подобных сооружений необходимо учитывать облик города, где будет происходить строительство, поскольку подобная архитектура не всегда уместна. Проанализируем принципы формирования кинетических фасадов зданий на основе существующих проектов, рассмотрим возможности и перспективы данного строительства.

Первые, кто попробовал себя в кинетической архитектуре были русские архитекторы: Владимир Евграфович Татлин, который создает модель Башни III Интернационала в 1920 году (рис.1) и Константин Степанович Мельников в 1924 году представляет на конкурс модель здания газеты «Ленинградская правда» (рис.2). Во время разработки проекты содержали концепцию вращающихся элементов. Но модели так и остались не воплощёнными [1]. Но именно эти проекты стали точкой отсчёта для создания кинетических фасадов и кинетической архитектуры в целом. А по причине развития современных технологий к концу XX века начинают строить здания-трансформеры.

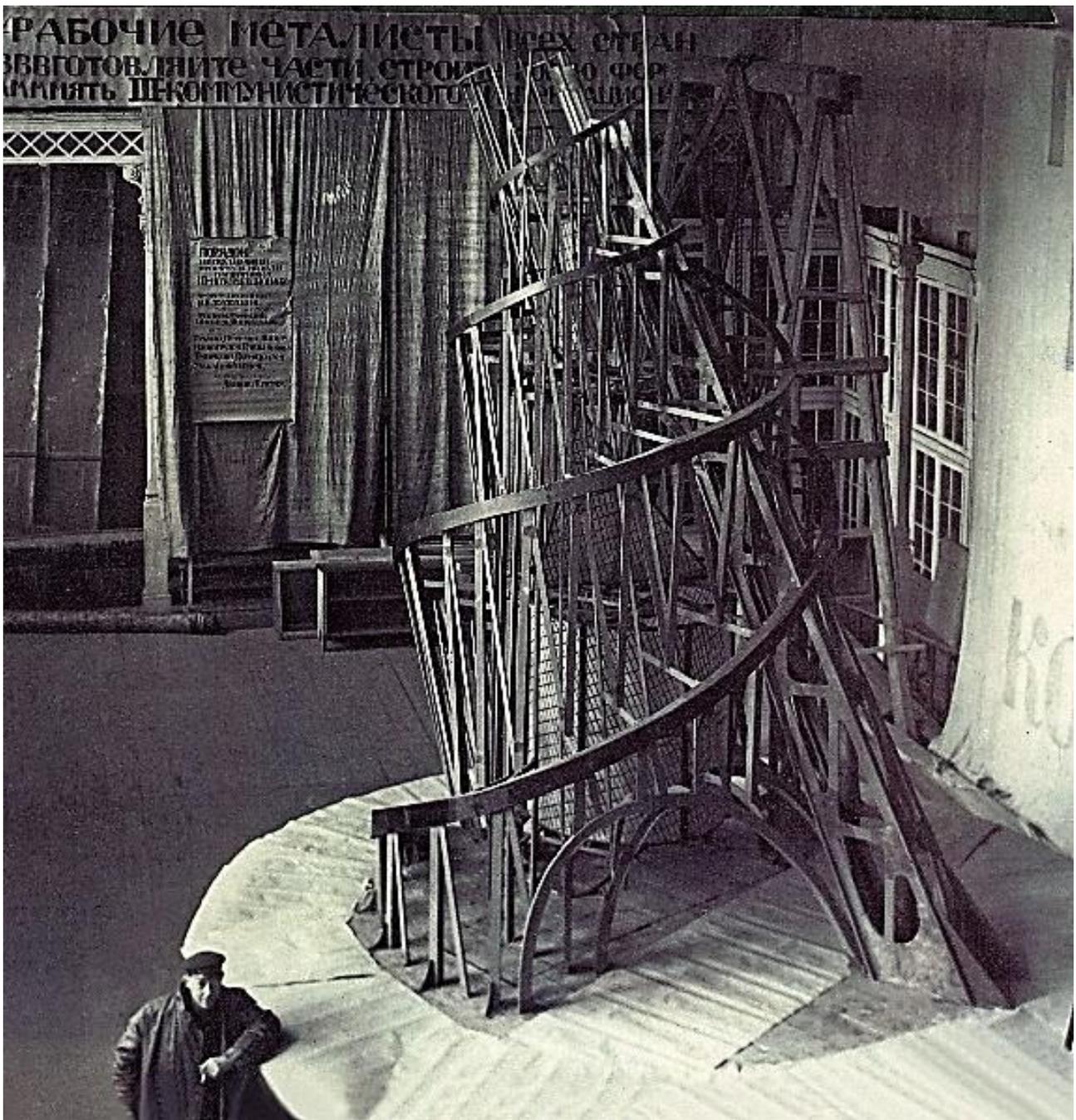


Рисунок 1. Модель памятника III-го коммунистического интернационала.
Дерево, железо. 1919 г.

В 2007 году планировалось строительство вращающегося небоскреба в Москва-Сити, автором проекта должен был стать Дэвид Фишер, глава компании [Dynamic Architecture](#). В здании планировалось более 60 этажей. Большая часть этажей должна была вращаться вокруг центрального ядра. Причём этажи должны двигаться независимо друг от друга. Планировалось за счет своего плана здание могло менять форму. Строительство должно было стать особенным за счет своего метода: сначала возводится центральное ядро, а потом на него будут «навешивать» этажи, изготовленные на заводе и привезённые в виде крупных секций на стройплощадку [2].

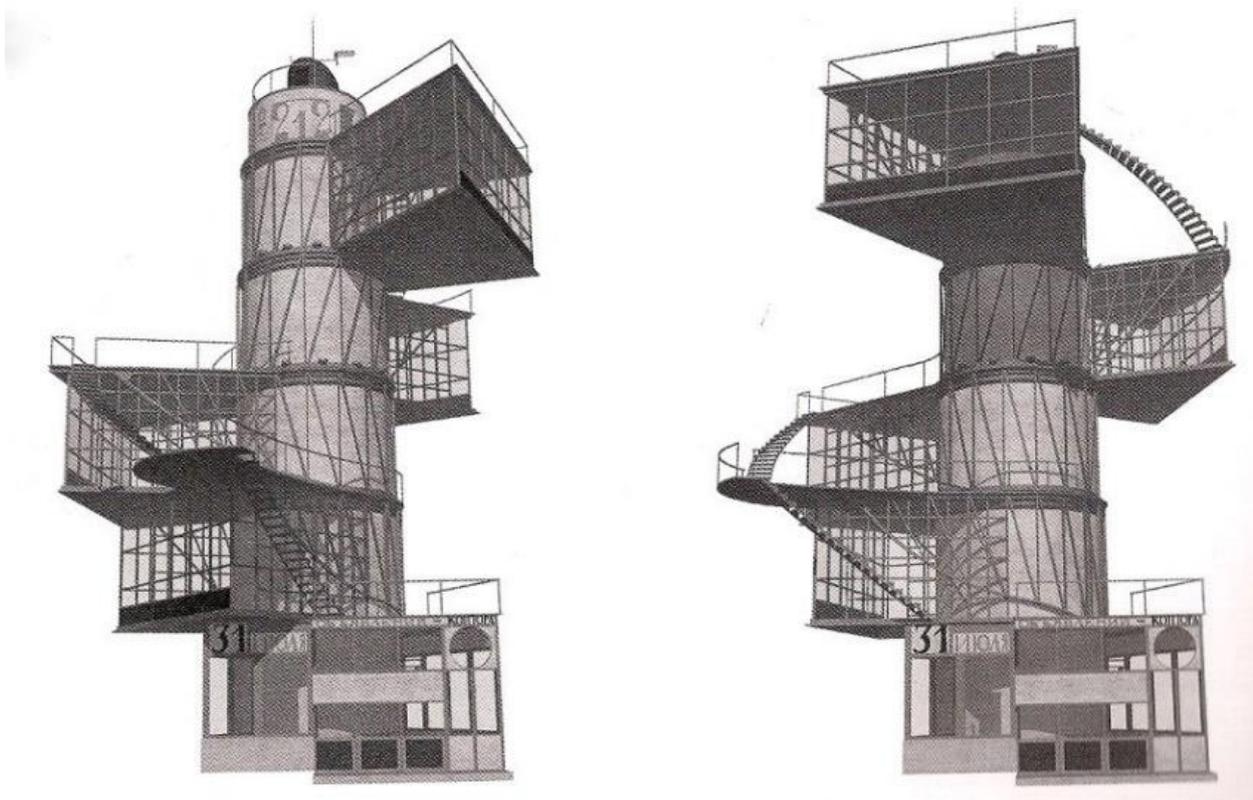


Рисунок 2. Модель здания газеты «Ленинградская правда»

Во время олимпиады в Сочи создали павильон MegaFace в 2014 году (рис.3). Автор проекта английский архитектор Асиф Хан, павильон выполнен инженерами компании IART AG. Главный фасад здания является одновременно гигантским экраном, на котором демонстрировались 3-D селфи тысяч людей, посетивших это место [3]. Авторы проекта сделали возможным взаимодействие кинетического фасада и человека, сумели привлечь подобным экраном посетителей и дать им испытать положительные эмоции.

В 2014 году в Дании был построен университетский кампус SDU Campus Kolding (рис.4) автор проекта Henning Larsen Architects [4]. Основа кинетического фасада - это треугольник. 1600 перфорированных деталей фасада укрывают здание от прямых солнечных лучей, что создает современный и впечатляющий облик. Треугольные элементы моделируются в зависимости от времени суток и управляются специальной системой, содержащей датчики, которые отображают оптимальное количество солнца и света и передвигают с помощью небольших двигателей затворы на фасаде. Перфорация сегментов создает дополнительную светотеневую игру внутри помещения, то есть обеспечивает комфортное климатическое пространство. Что помогает пропускать естественное освещение и экономить использование искусственных источников. Авторы проекта создали динамичное сооружение, которое привлекает взгляд. Это общежитие, в котором действительно хочется проживать, в связи с тем, что перфорированные детали создают комфортную среду как внутри кампуса, так и снаружи.



Рисунок 3. Павильон MegaFace в Сочи

С помощью новейших технологий главное достоинство кинетических фасадов - это сохранность природы и выработка энергии для автономного питания. Люди могут сократить расходы исчерпаемых и ценных ресурсов, вырабатывая их самостоятельно. Кинетическое направление фасадов только начинает развиваться и внедряться в строительство и можно предположить, что в будущем мир изменится до неузнаваемости. Поскольку сейчас и в ближайшие годы актуальным в строительстве будет связь с природой, архитектура определенно поменяется вместе с требованиями и потребностями современного населения. С психологической точки зрения структура сооружения влияет на отношения человека как с другими людьми, так и с самим собой. Окружающее пространство должно помогать людям взаимодействовать друг с другом.

Следует избегать однообразия и унылости построек, по причине этого создаются динамичные поверхности, кинетические фасады, справляющиеся с этой задачей. Чтобы внешняя среда была благополучной для жизни важно в общей сложности жилое пространство, то есть архитектура зданий. Так создается баланс между миром зданий и миром людей.



Рисунок 4. SDU Campus Kolding в Дании

Список литературы:

1. Кинетическая архитектура [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.turkaramamotoru.com/ru/Кинетическая-архитектура-271539.html> (дата обращения: 23.03.2019).
2. Идеи для жизни: дизайн интерьера и архитектура [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://novate.ru/news/594/> (дата обращения: 23.03.2019).
3. Павильон MegaFace - пример прямой коммуникации с человеком [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.architime.ru/specarch/asifkhan/megaface_pavilion.htm#3.jpg (дата обращения: 23.03.2019).
4. [SDU Campus Kolding - университетский кампус с кинетическим фасадом](http://www.architime.ru/specarch/henning_larsen_architects/sdu_campus_kolding.htm#1.jpg) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.architime.ru/specarch/henning_larsen_architects/sdu_campus_kolding.htm#1.jpg (дата обращения: 23.03.2019).

УДК 72.01

ТОМАЛАК АНАСТАСИЯ ЭДУАРДОВНА

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
E-mail: tomalak.nastya2012@yandex.ru

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ИЗ ВТОРИЧНОГО СЫРЬЯ КАК СПОСОБ РЕШЕНИЯ ГЛОБАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМЫ

Статья посвящена вопросу решения глобальной экологической проблемы с помощью архитектуры из вторсырья. Данный тип архитектуры позволяет уменьшить загрязнение окружающей среды, находя рациональное применение отходам. Такой способ сводит к минимуму затраты энергии, средств и времени в плане строительства и имеет широкое распространение среди развитых стран.

Ключевые слова: экологическая архитектура, вторичное сырье, Азиатский регион, Европейский союз.

В современном мире существует большой ряд глобальных проблем, от решения которых зависит дальнейшее существование человечества. К ним относятся проблемы, затрагивающие жизненные интересы всех представителей мирового сообщества и порождаемые противоречиями в социально-экономических, политико-идеологических, социо-природных и других отношениях людей [2]. К данной совокупности относится проблема экологии, которая остается актуальной вот уже на протяжении 30-ти лет. В 1980-е гг. экологическая проблема стала региональной: вредные выбросы от предприятий, а также от их отходов, достигают близлежащих стран, приходят вместе с ветром и облаками от соседей (кислотные дожди, порожденные выбросами в атмосферу отходов промышленных производств Великобритании и ФРГ, выпадали в Швеции и Норвегии, а в Великих озерах на границе США и Канады живые ор-

ганизмы погибали от ядовитых стоков американских предприятий). В 1990-х гг. проблема экологии вышла на глобальный уровень [2]. Данная наука, имеющая всеобъемлющий характер, присутствует в любой деятельности человека, в том числе и архитектуре, которая создает пространственную среду для жизни индивидов. Она также помогает решать экологическую проблему за счет строительства из вторичного сырья, которое представляет собой переработанные бытовой и промышленный мусора, потенциально пригодные для повторного использования на благо человека. Такой способ сокращения отходов производства и потребления также известен под названием «апсайклинг» (upcycling). Это трансформация отходов в новые материалы, из которых создается уникальное жилье [6].



Рис.1. Дом из дерева под Стеной, Германия (Берлин) [3]

Экологическая архитектура на данный момент актуальна в странах Европейского Союза и Азиатского региона, где уже в начале нулевых годов XXI-го века сооружались здания из вторичного сырья. В 2004-ом году первое жилье такого типа появилось в Германии, так называемый Дом из дерева под Стеной (рис.1.). Он представляет собой домик, построенный турецким эмигрантом Османом Калином на нейтральной территории между ГДР и ФРГ. В тот период времени такое малозатратное сооружение вполне органично вписалось в общую обстановку Берлина (пребывание мигрантов на длительные сроки), но подобная архитектура еще не имела широкого распространения и интереса.



Рис.2. Театр Jellyfish («Медуза»), Великобритания (Лондон) [7]

С 2010-го года экологическая архитектура начала активно распространяться среди стран Европейского Союз. Так, в Великобритании в центре Лондона появился временный полностью функциональный новый театр Jellyfish («Медуза») (рис.2.), сооруженный из старых ящиков и фанеры. Данный проект, сочетающий в себе искусство, архитектуру и перформанс, практически не затратил энергию на погрузочно-разгрузочные работы и на этапе строительства. Артисты Фольке Кёбберлинг и Мартин Калтвассер вместе с 84 добровольцами создали недорогой театр для театрального фестиваля «Ойкос-2010». Дизайн был навеян образом медузы, ее хрупкостью, манящим видом. При этом загрязнение CO_2 (углекислый газ) во время строительства театра оценивается почти в 0 кг/м^2 [4].

Данный объект рассматривается как новый этап в архитектуре, демонстрирует и выгоду экологического строительства из вторсырья, и его довольно низкую несущую способность, что только развивает интерес к такому течению.

В 2012-ом году Стефан Малка, французский архитектор, разработал проект АМЕ-lot (фасад студенческого общежития в Париже) (рис.3.), для сооружения которого предлагалось использование деревянного поддона, своеобразного модуля. Такое архитектурное решение способствовало созданию новой, универсальной оболочки здания. Для данного проекта примечательно то, что паллеты, удерживаемые горизонтальными петлями, могут сжиматься [5]. Эта конструктивная способность говорит о разнообразии создаваемых геометрических форм, что положительно влияет на психологическое состояние человека, а также повышает эстетические качества объекта и обеспечивает вентиляцию сооружения.

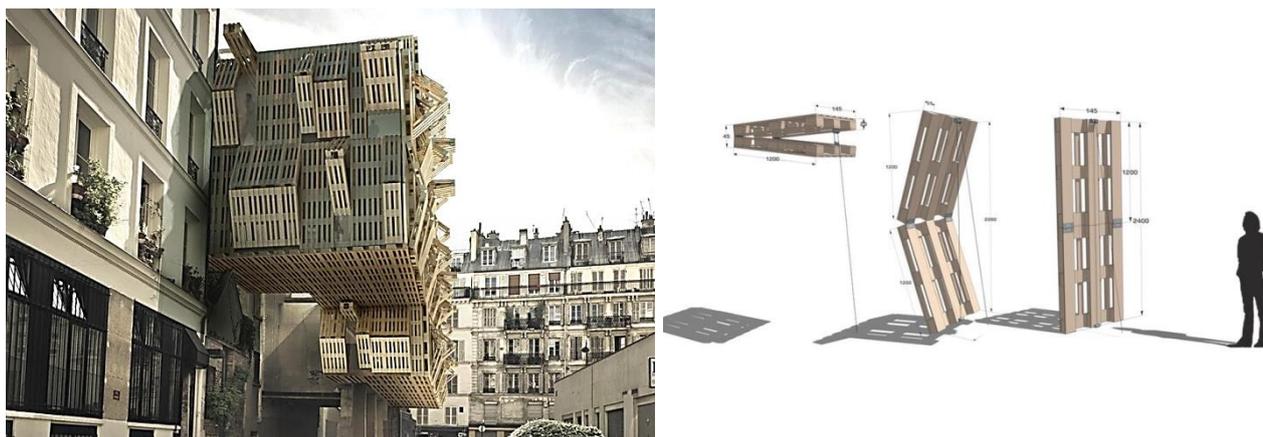


Рис.3. Проект AME-lot, Франция (Париж) [8]

Страны Азиатского региона не отстают от Европейского союза в использовании вторичного сырья. В Японии перерабатывается около 80% отходов, что в 2016-ом году повлекло за собой следование экологической архитектуре. В городе Камикацу архитектурное бюро Hiroshi Nakamura & NAP построило из вторсырья экологичный дом, магазин и паб Kamikatz Public House (рис.4.). Данное здание стало обладателем приза WAN Sustainable Buildings Award 2016. Фронтальная стена здания высотой восемь метров сделана из оконных рам заброшенных домов [1].

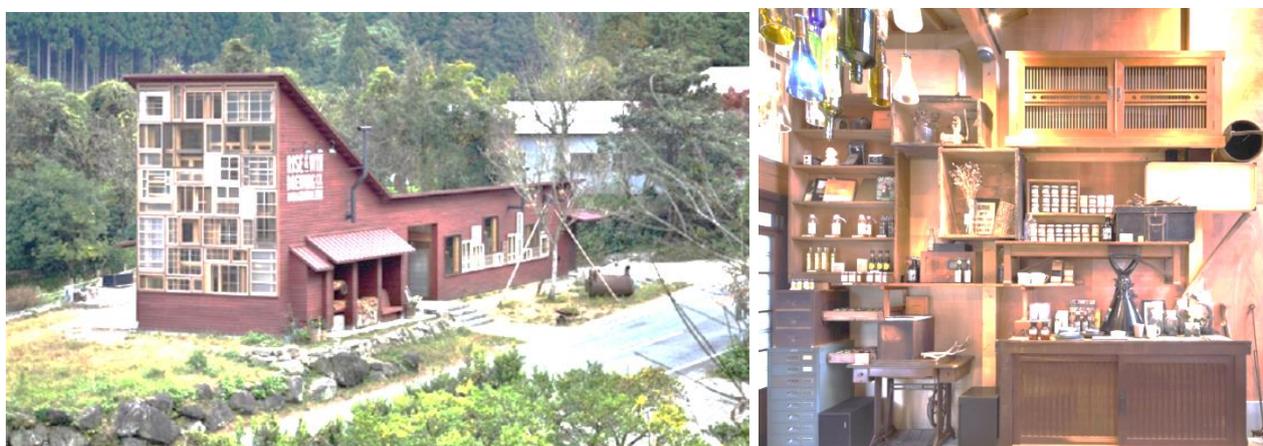


Рис.4. Kamikatz Public House, Япония (Камикацу) [1]

При этом сооружение отвечает техническим требованиям. Благодаря высоким потолкам воздух в помещении хорошо вентилируется, а двойные окна обеспечивают теплоизоляцию зимой. Все сооружение облицовано вторичными кедровыми досками, покрашенными натуральной краской из хурмы. Для внутренней отделки также использовались вторичные материалы: старые газеты в этом доме служат обоями, бутылки – светильниками. Проект Kamikatz Public House доносит идею приемлемого использования отходов, в которых имеется скрытый строительный потенциал. При сравнении сооружений выявляется об-

шая черта в архитектуре нового типа среди Европейского союза и Азиатского региона. Решая сложные задачи при проектировании зданий (несущая способность, устойчивость конструкции и т.д.), они стараются сохранить привычный облик объектов, опираясь на современные тенденции в архитектуре (простота форм, открытость, светлота). Но для Европы характерна более выраженная фактура, рельефность сооружения, что гармонично сочетается с прочностью и основательностью строений (динамика и статика).

На территории Российской Федерации экологическая культура [6] только формируется, поэтому в настоящее время проекты сооружений по типу архитектуры из вторсырья в нашей стране неактуальны и не разрабатываются.

Рассмотрение прихода к экологической архитектуре в разных странах и сравнение основных черт сооружений показывает стремительное развитие данного типа архитектуры в экономически развитых государствах и желание решить глобальную экологическую проблему человечества.

Список литературы

1. Архитектура без отходов// Зеленый город: сайт. URL: <http://green-city.ru/arkitektura-bez-otxodov/> (дата обращения: 02.08.16).
2. Глобальные проблемы современности// www.Grandars.ru: сайт. URL: <http://www.grandars.ru/college/filosofiya/problemy-sovremennosti.html> .
3. Дом под Стеной// azboguide.com: сайт. URL: <https://azboguide.com/berlin/places/65304/#place=65304> .
4. Круговорот вторсырья в архитектуре// Европульс: сайт. URL: <https://euro-pulse.ru/eurotrend/krugovorot-vtorsyrya-v-arhitekture> (дата обращения: 18.06.14).
5. Модульный фасад из деревянных поддонов АМЕ-lot, как экологичное преобразование фасадов// Building TECH: сайт. URL: <https://building-tech.org/modulnyj-fasad-iz-derevyannyh-poddonov-ame-lot-kak-ekologichnoe-preobrazovanie-fasadov/> (дата обращения: 13.02.19).
6. Что такое вторсырье и как на этом заработать// Vtorothody: сайт. URL: <https://vtorothody.ru/othody/vtorsyrye.html#i-4> .
7. Jellyfish Theatre// Architects Journal: сайт. URL: <https://www.ajbuildingslibrary.co.uk/projects/display/id/3109> .
8. Stephane Malka: Ame-Lot// Domus: сайт. URL: <https://www.domusweb.it/en/news/2012/02/29/stephane-malka-ame-lot.html> (дата обращения: 29.02.12).

ИВАНОВА АНАСТАСИЯ СЕРГЕЕВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет
620075, Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
E-mail: nastyaaap31@gmail.com

ПАРАМЕТРИКА В АРХИТЕКТУРЕ

Сегодня в сфере архитектуры отмечается рост исследований и экспериментов, проводимых различными проектными организациями по всему миру. Параметризм вызывает наибольший интерес у представителей данной сферы. В статье анализируются ключевые принципы этого направления в проекте Тайнаньского оптового рынка нидерландского бюро MVRDV. Рассматривается влияние этого течения на образ архитектуры, конструктивные особенности, психологическое воздействие на человека.

Ключевые слова: параметрическая архитектура, компьютерные технологии, окружающая среда.

Становление архитектуры рассматривается как история стилей. В наше время успешное развитие имеет параметрическая или алгоритмическая архитектура. Это направление претендует на роль ведущего в цифровой эпохе. Параметрика дает новые возможности для создания сложных форм. В качестве концептуального определения Патрик Шумахер предлагает следующую формулу: параметризм подразумевает, что все архитектурные элементы должны быть параметрически связаны, обеспечивая тем самым гибкость всей системы. Вместо идеальных геометрических фигур и прямых линий используются динамичные, изменяемые геометрические объекты параметризма – это образы частиц, природных образований, тканей, жидкостей и т.д., построение которых основывается на взаимодействии друг с другом [2, стр.56].

В 2018 году нидерландское архитектурное бюро MVRDV представили проект Тайнаньского оптового рынка овощей и фруктов (рис.1).

По словам соучредителя Вини Мааса, Тайнань является одним из тех городов, который восхищает своей природой, сельскохозяйственными полями, горами, морем, и поэтому рынок может стать объектом, символизирующим эту красоту, отражающим в своем строении адаптивные и изменяемые формы окружающей среды [4].

Рынок Тайнань, увенчанный террасной зеленой крышей для сельского хозяйства, станет одновременно важным центром в цепочке поставок на Тайване и местом встречи, общения и изучения окружающего ландшафта. Проект расположен на востоке города, имеет хорошее транспортное сообщение, и является легкодоступным как с прилегающих сельскохозяйственных угодий, так и с городской местности, что делает его одинаково удобным для продавцов и посетителей (рис.2).



Рис 1. Оптовый рынок в г.Тайнань [3].



Рис 2. Торговое пространство [3].

Современное проектирование использует компьютерное моделирование пространственных конструкций, особенности работы которых выражаются в математической форме. Главными факторами формообразования являются правила пространственного развития конструктивной структуры, свойства материала, особенности технологии производства. Привычные архитектуре тектонические системы не могут быть использованы для проектирования сложных структур.



Рис. 3. Террасная зеленая крыша [3].

MVRDV работали с местной студией LLJ Architects, чтобы спроектировать объем, включающий в себя открытую конструкцию с высокими волнистыми потолками, которые обеспечивают достаточную естественную вентиляцию. Доступ на зеленую крышу можно получить с ее восточного угла, где все террасы спускаются до уровня земли (рис.3). Там и разместятся различные продукты этого района. Ананасы, рис, розы и чай будут разделены на уровни, в зависимости от климатических требований каждого растения. Поэтому здание представляет собой возвышенную платформу, с которой посетители могут оценить ландшафт Тайваня. В то же время он приобретает вид зеленых холмов, становясь продолжением природы.

Оптовый рынок полностью функционален и удовлетворяет потребностям купли-продажи, но его крыша позволит посетителям избежать суеты внизу. За-

крытые рекреационные зоны обеспечат баланс между продуктивностью сельского хозяйства и отдыхом.

Дальнейшее развитие заключается в усилении существующей системы методами параметрики, а также в дополнении градостроительной композиции для обеспечения непрерывной городской структуры. Рынок фруктов и овощей, строительство которого планируется завершить в конце 2020 года, продолжает недавние проекты MVRDV на Тайване. К ним относятся ось Тайнань, которая оживляет центральную часть города за счет улучшения двух ключевых улиц и новой общественной площади с пышной зеленой лагуной.

Благодаря современному программному обеспечению, параметрическое проектирование становится все более доступным для архитекторов и инженеров. Уже на этапе эскизирования возникает связь объекта с его трехмерной визуализацией [1]. Человеческий фактор становится на первое место и функциональные ошибки становятся автоматически невозможными. Проектирование новых пространств – это создание модели, а вся документация формируется программой. ПО по алгоритму просчитывает все возможные варианты для заданных архитекторами параметров. В итоге выбирается наиболее экономичный и концептуальный вариант, и следует изготовление элементов конструкций при помощи станков с числовым программным управлением. Также воплощение нестандартных форм в жизнь позволило использование свойств композитных пластиков.

Параметризм – это метод создания новой реальности. Здесь открывается проблема фундаментальных сдвигов в способах, которыми люди теперь постигают архитектуру. Современное развитие убирает границы между физической и виртуальной реальностью. Человек не только оценивает отдельные вещи, но и интуитивно переживает некие энергетические напряжения и спады, некие потоки и плавные переходы, рождающие в архитектуре.

Список литературы :

1. Есипова А.А., Аганова А.Ю. Параметрическая архитектура — ведущий стиль в архитектуре будущего // Молодежный научный форум: Технические и математические науки: электр. сб. ст. по мат. XVII междунар. студ. науч.-практ. конф. № 10(17). URL: [https://nauchforum.ru/archive/MNF_tech/10\(17\).pdf](https://nauchforum.ru/archive/MNF_tech/10(17).pdf) (дата обращения: 20.03.2019)
2. Надыршин Н.М. Параметризм как стиль в архитектурном дизайне // Вестник Оренбургского государственного университета. 2013 год. №1 (150). С. 56. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/parametrizm-kak-stil-v-arhitekturnom-dizayne> (дата обращения: 20.03.2019)
3. MVRDV: Tainan Market. Роттердам. 2018 год. URL: <https://www.mvrdv.nl/projects/391/tainan-market> (дата обращения: 20.03.2019)
4. Parametric Architecture: Tainan Wholesale Fruit and Vegetable Market by MVRDV. 2019 год. URL: <https://parametric-architecture.com/tainan-wholesale-fruit-and-vegetable-market-by-mvrdv> (дата обращения: 20.03.2019)

ЧАСОВСКИХ ГАЛИНА АНАТОЛЬЕВНА

доцент кафедры архитектуры,
Курский государственный университет,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: lena.klikunova@yandex.ru

КЛИКУНОВА ЕЛЕНА ВЯЧЕСЛАВОВНА

кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры,
Курский государственный университет,
305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33
E-mail: lena.klikunova@yandex.ru

ГЕОМЕТРИЯ В АРХИТЕКТУРЕ

Аннотация. В последнее время в методах моделирования архитектурных поверхностей все большее значение приобретает геометрия многомерного пространства. В архитектуре периода постмодернизма и параметризма, применяются сложные криволинейные поверхности, изменившие понимание сущности архитектурных конструкций, соответственно принципиально новой эстетики и эргономики. Авторы статьи рассматривают геометрию построения сложных архитектурных поверхностей на примере проекта Н. Фостера «Хрустальный остров».

Ключевые слова: архитектурные поверхности, геометрия, нелинейчатые поверхности, начертательная геометрия, параметризм, «Хрустальный остров», Норман Фостер.

В последнее время в архитектуре произошел переворот в понимании философии городской среды – многомерных поверхностей, фактур, пластичности, эргономичности изкологичностижизненного пространства. Развитие цифровых технологий принципиально изменило подход к проектированию и реализации объектов архитектуры. Архитектура имеет возможность приобретать самые причудливые и смелые формы.

В 2008 г. архитектор П. Шумахер (Patrik Schumacher) дал имя новой архитектуре – параметризм. *Параметризм – Новый глобальный стиль в архитектуре и градостроительстве* – заявил он в докладе «Манифест параметризма», представленном, на 11-й архитектурной Биеннале в Венеции (Рис.1)[5].



Рис.1. Ю. Майер, виды Метрополь Парасоль (Метропольский зонт) или Севильские Грибы 2011 г. Испания.

В методах моделирования архитектурных поверхностей все большее значение приобретает геометрия многомерного пространства. Благодаря новым строительным материалам и технологиям расширяются возможности реализации сложных криволинейных поверхностей, удовлетворяющих конструктивным требованиям и эстетики.

Сегодня архитектура – это больше геометрия, чем когда-либо раньше. Геометрия как систематическая наука появилась еще в Древней Греции, её аксиоматические построения описаны в «Началах» Евклида. Евклидова геометрия занималась изучением простейших фигур на плоскости и в пространстве, вычислением площади и объёма [3].

Геометрия XXI века – наука, раздел математики, который занимается взаимным расположением различных объектов выражается взаимодействием их между собой в пространстве и расположением «между» и «внутри».

Как ни удивительно именно геометрия позволила так видоизмениться современной архитектуре, выйти из традиций прямолинейности превратиться в причудливый аналог природной формы [1].

Первым архитектором, начавшим путь альтернативного формообразования, стал Антонио Гауди (Рис.2). Позднее его идеи были восприняты и преобразованы основоположниками и представителями параметризма: Сантьяго Калатрава, Ян Каплички, Грег Линн, Заха Хадид, Костас Варотос, Джон Фрейзер, Пол Коатс, Питер Айсенман, Фрэнк Гери.



Рис.2. А. Гауди. Дом Мила. 1906-1910 гг. Барселона, Испания

Каким образом строится геометрия нелинейчатой формы архитектуры? Рассмотрим на примере геометрии проекта Нормана Фостера «Хрустальный остров».

Проект небоскреба «Хрустальный остров» – культурно-делового центра должен был располагаться в Москве, предполагаемым местом размещения была Нагатинская пойма. Изначально объявленным временем завершения работ определен 2014 год. Стоимость реализации проекта оценивалась в \$ 4 млрд., главным инвестором собиралась выступить компания Russian Land Ш. Чигиринского

Высота проекта 450 м., общая площадь внутренних помещений более 2,5 млн. м²., полезные площади здания размещены ниже 150 м., на высоте около 300 м.

находится смотровая площадка. Реализация проекта сделала бы здание самым вместительным зданием на планете [4].

Форма здания представляет собой конусс вогнутой боковой поверхностью. Диаметр основания около 700м. Диагональная сетка ромбическими ячейками на фасаде здания представляет собой конструкцию, в которой каждый из 12 лестников – это две встречные *спирали Архимеда*, причем каждый следующий диаметр в спирали находится не на равном расстоянии, а соответствует последовательности *чисел Фибоначчи*.



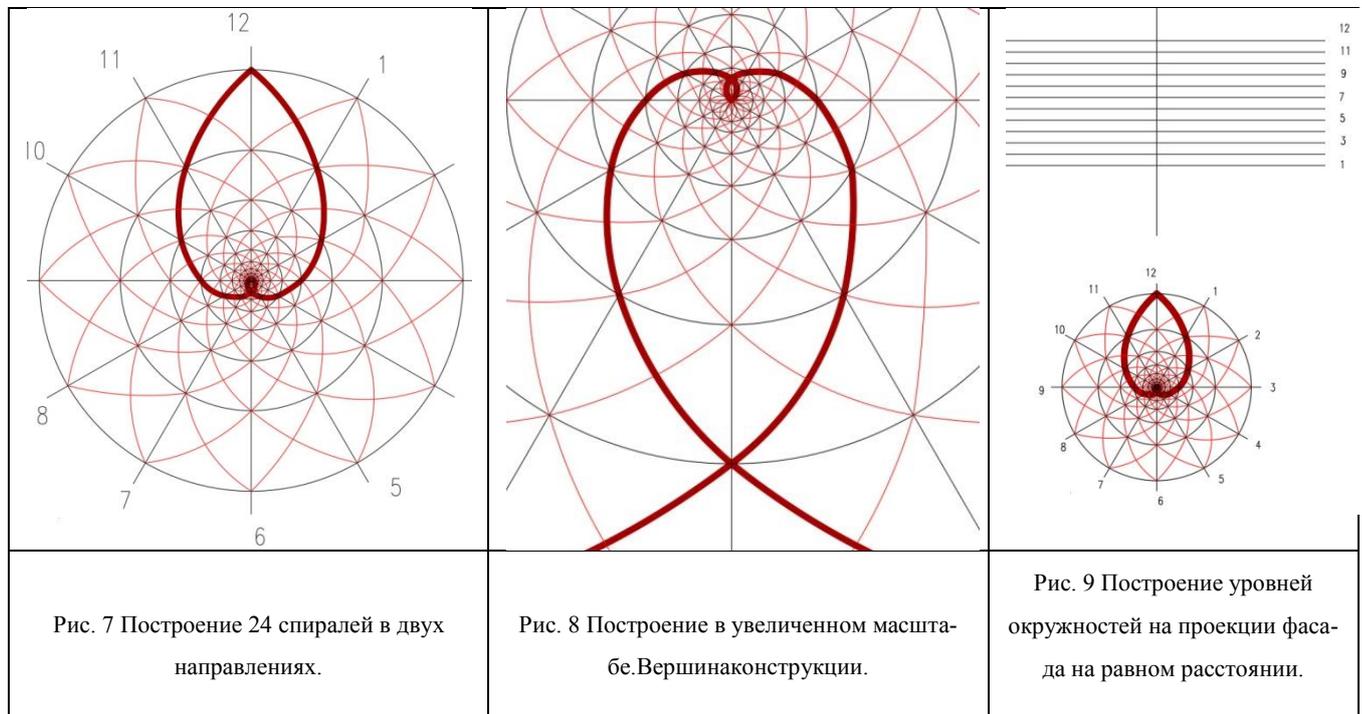
Рис.3. Н. Фостер Хрустальный остров, перспектива общего вида; Рис.4. Хрустальный остров, макет проекта 2007 г.

Для наглядности геометрического расчета этой конструкции, построим его в натуральную величину.

При построении нелинейной поверхности применяем метод расчета спирали Архимеда. Для этого строим 12 concentric окружностей, диаметры которых соответствуют последовательности чисел Фибоначчи [1]: каждое последующее число равно сумме двух предыдущих (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 114, 233, 377, 610). 610м в основании – приближено к размеру небоскреба.

<p>Рис. 5 Построение окружностей на расстоянии рассчитанном по числам Фибоначчи, деление хордами на 12 равных частей</p>	<p>Рис. 6 Построение 12 спиралей Архимеда в одном направлении</p>	<p>Рис. 7 Построение 12 спиралей в одном направлении, увеличено в центральной части</p>

Окружности делим на 12 равных частей хордами, проходящими через центр (Рис.5). Строятся 12 спиралей Архимеда по точкам, образованным пересечением хорды и окружностей в одном направлении (Рис. 6, 7, 8) [1].

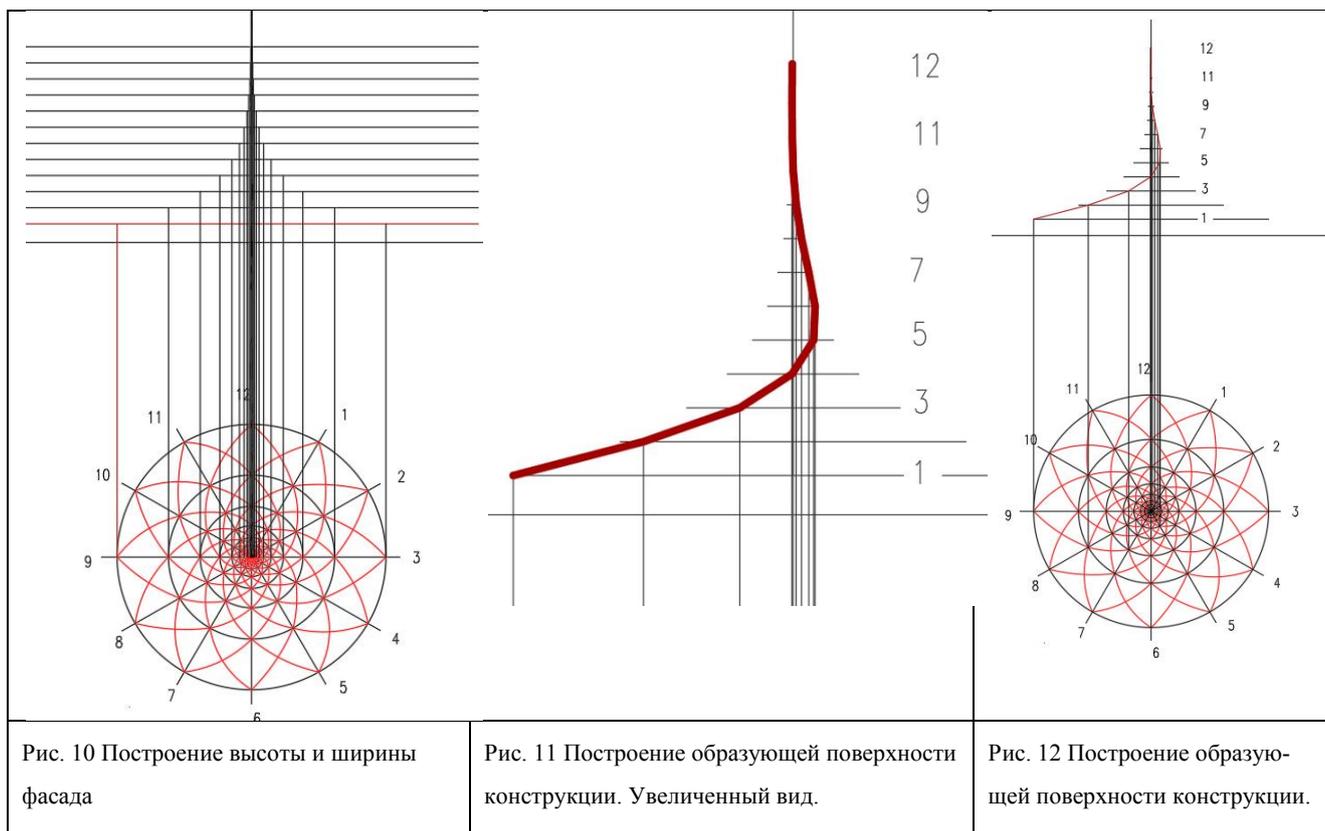


Затем, построения продолжают в обратном направлении, при этом две встречные спирали образуют лепесток. (Рис.7, 8, 9)

Переносим построения с плана на фасад - делим высоту 450м на равные части. Задаем высоту каждой из 12 окружностей, линиями проекционной связи переносим ширину каждой окружности, получая коническую форму. (Рис.10)

Переносим полученные точки пересечений дуг на соответствующую высоту, соединяем полученные точки в сложную пространственную линию, образующую нелинейчатую поверхность здания. (Рис.11, Рис.3,4)

Далее, для образования поверхности необходимо построить еще 23 нелинейчатые образующие, в результате получаем конструкцию «Хрустальный остров». (Рис. 3)



В начале XIX столетия Иоганн Вольфганг Гете сказал: «*Архитектура – это музыка, застывшая в камне*», спустя 200 лет мы соглашаемся с ним [6]. На протяжении истории человечества она поражает полетом мысли, красотой и гармонией. Это удивительное искусство составляет отраженную во времени культуру человечества. А мы восхищаемся, глядя на неисчерпаемость человеческого гения.

Список литературы

1. Климухин А.Г. Начертательная геометрия. – М.: Издательство: «Архитектура-С», 2007.
2. Комацу М. Многообразие геометрии: перевод с японского М.И. Коновалова. – М.: Знание, 1981.
3. Левитин, К.Е. Геометрическая рапсодия. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: ИД «Камерон», 2004.
4. Хрустальный остров. Википедия. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Хрустальный_остров (дата обращения 10.03.2019)
5. Шумахер П. Манифест параметризма. / Хитека. Автор перевода: П. Кочнев. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.hiteca.ru/2013/10/manifesto.html?_escaped_fragment (дата обращения 10.03.2019)
6. Эккерман И.П. Разговоры с Гете. Пер. с нем. Н. Ман, – М.: Художественная литература, 1981.

КРАСИНА ЯНА СЕРГЕЕВНА,

Уральский государственный архитектурно-художественный университет,
620075 Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.

E-mail: dalila.2012@mail.ru

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ДИГИТАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В статье рассмотрены основные феноменологические аспекты дигитального направления архитектуры. Как новое направление в архитектуре повлияло на типовую архитектуру, что изменилось и что добавилось, как это коснулось городской планировки и как человек воспринимает эти новшества. Освещена главная идея нелинейной архитектуры, а для более четкого её понимания рассмотрена работа Ч. Дженкса.

Ключевые слова: дигитальная архитектура, формообразование, нелинейные оболочки, тектоника, динамика, теория сложности.

Термин «дигитальная архитектура» (от *digital* – цифровой) впервые начали использовать в 1990 г. [4, с. 24]. В данный период велся поиск новых принципов формообразования и средств выразительности. Используя компьютерные технологии, архитекторы всё больше стараются уйти от модульности, отрицая симметрию. Объекты становятся динамичными, изменяющимися во времени. Специализированные выставочные павильоны стали первыми опытами по созданию архитектурных объектов. Сегодня наиболее востребованными в строительстве являются фасадные оболочки здания неправильной формы. В них отразились все тончайшие взаимодействия различных текстур, используемых в новой архитектуре, направленной на использование достижений науки. Очень важно, что многие идеи нелинейной архитектуры не остались плодом теоретического подхода в проектировании, а нашли своё применение в реальных сооружениях последних десятилетий.

Архитекторы сознательно нарушают визуальное впечатление устойчивости и четкой геометричности. Авторами создается абсолютно новая выразительность, не имевшая аналогов в прошлом, благодаря цвету и различным фактурам фасадных оболочек. Здание Национального парламента для японской столицы архитектора Макото Сей Ватанабе является ярким примером. Его каркас можно менять в зависимости от заданных параметров, ведь состоит он из гибких элементов и не имеет определенной формы. Однако на фоне возвышения оболочки мы сталкиваемся с таким явлением, как кризис архитектурной тектоники. Ведь сейчас фасадная оболочка объекта является основой для восприятия, она же задает форму, а ранее именно тектоника всегда определяла значение частей строения и их иерархию.

Для более точного понимания главной идеи нелинейной архитектуры обратимся к исследованиям Ч. Дженкса («Архитектура вселенского прыжка», 1995 г.) Автор утверждает, что современная архитектура неминуемо идет к

усложнению, причем усложнение продиктовано условиями, способствующими развитию цифровой архитектуры. Ч. Дженкс строит концепцию будущего развития архитектурной структуры на базе современного представления о развитии пространственно-временной системы. Космос – самоорганизующаяся, динамичная система, сложность которой отражает сложность цифровой архитектуры, считает автор. Ч. Дженкс отводит цифровой архитектуре главенствующее место, ведь именно она становится единственной альтернативой архитектуре прямого угла. Согласно его теории, единственным выходом развития архитектурной формы является появление сложных оболочковых форм. Ведь это символ идеи «срединного пути» между хаосом и порядком целой вселенной. Опираясь на концепцию Ч. Дженкса можно сделать вывод, что девиз современной архитектуры состоит в концепции «выгодной организации из порядка и хаоса», а не в «упорядочивании хаоса». По словам автора, середину 1970-х годов можно назвать новой эрой в архитектуре, которой необходимо опираться на новые постулаты. Поиск ведется в формах цифровой архитектуры, которую многие архитекторы пророчат как новую ордерную систему. «Современная архитектура и дизайн должны... отражать глубинные принципы природных форм с помощью «вращений и складок», «волн и неоднородностей», «самоподобия» [3].

Наибольшей выразительности и динамичности архитектурных объектов способствовал переход от «решетки» к «фракталу» [2, с. 464-470]. Ведь «Решетка» длительный промежуток времени сковывала фантазии и изобретательность архитекторов. Под фракталом понимается сложная структура, пространственная форма которой повторяет саму себя в любом масштабе. Основные свойства фрактальных структур в планировке и застройке города – самоподобие или иерархичность (многослойность), способность к развитию и непрерывному движению (генетичность), дробная размерность, непрерывность, принадлежность одновременно к хаосу и порядку [5, с. 14–22]. Фрактальная теория нашла своё применение, как в архитектуре, так и в градостроительстве: генплан города Дубай, Сидней.

Цифровая архитектура напрямую связана с природой и человеческим телом в частности. Это доказывает участие «частей тела» в создании структуры города. Центр города ассоциируется с сердцем, в которое «стекаются» городские «артерии» (улицы). Но если нам привычно сердцем города считать какую-либо открытую площадь, то новая архитектура предлагает нам расширить этот метафоричный язык, ведь архитектурное сооружение может, буквально, напоминать человеческий орган своей формой. Примером может послужить необычное сооружение в городе Грац, который находится в Австралии. Оно по своей форме напоминает голубое стеклянное сердце с клапанами, которое выложили на середину центральной площади. Такая почти буквальная интерпретация «сердца города» говорит о неразрывной связи психики и тела. Вообще психология восприятия человеком является важным аспектом любого вида архитектуры. Поиск же в направлении цифровой архитектуры олицетворяет поиск мировоззренческий, духовный, ведь с помощью символизации заполня-

ются «пробелы» в отношениях человека и мира. Символизация помогает «достать» эмоции и чувства из глубин бессознательного. Формы цифровой архитектуры – символ структуры мира как космического пространства или живого организма.

Таким образом, стоит обозначить основные особенности цифровой архитектуры, влиянию которых подверглась типовая архитектура:

- постепенное отдаление от модульности;
- отрицание симметрии;
- динамичность;
- здания всё больше приобретают неправильную сложную форму;
- разрушение визуальной устойчивости и четкой геометричности;
- кризис тектоники;
- отвержение прямого угла;
- концепция «более выгодной организации из порядка и хаоса»;
- переход от «решетки» к «фракталу»;
- архитектура как метафора человеческого организма и природы, структура мира как метафора космоса, существующего по законам живого организма.

Список литературы:

1. Добрицина И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.
2. Добрицына И. А. От «решетки» к «фракталу». Влияние идей нелинейной науки на архитектурно-градостроительное мышление / И. А. Добрицина // Градостроительное искусство: новые материалы и исследования. Вып. 1 / ред. И. А. Бондаренко. – М.: КомКнига, 2007. – С. 464-470.
3. Колясников В.А. Реферат монографии Ч. Дженкса «Архитектура вселенского прыжка», Лондон, 1995 г. (рукопись).
4. Маевская М. Цифровая архитектура – фантазия или обыденность? / М. Маевская // Высотные здания. – 2013. – №1. – С. 24.
5. Тарасенко В. В. Основания концепции фрактала / В. В. Тарасенко // Общая и прикладная ценология. - 2007. – № 1. – С. 14–22.
6. Соколкова Е.М. кандидат архитектуры. Цифровая архитектура как метафора человеческого организма. <http://www.karaul-club.ru/index.php/digitalnaya-arkhitektura/item/38html>
7. Романов В.Ю. Особенности цифровой архитектуры в высотном строительстве. <https://elibrary.ru/item.asp?id=29290048>

Раздел 6.
Художественное образование
между традициями культуры
и вызовами времени

ПАШКЕВИЧ ВЛАДИМИР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент, член-корреспондент АПСН,
проректор Минского государственного лингвистического университета,
220034, Республика Беларусь, г. Минск, ул. Захарова, 21.

E-mail: pashkevich-v@tut.by

**ГУМАНИТАРИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО АРХИТЕКТУРНО-
СТРОИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ПРЕДПОСЫЛКА
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УСПЕШНОСТИ СПЕЦИАЛИСТА:
ОПЫТ БЕЛАРУСИ**

Автор обращается к проблеме социально-гуманитарного развития будущих архитекторов, дизайнеров, инженеров-строителей, подчеркивая необходимость организации серьезного социально-нравственного воспитания в вузе, включения студентов в разнообразные виды общественно-полезной деятельности. Автор отмечает наличие полезного опыта организации воспитательной работы со студенческой молодежью в Республике Беларусь, целостной системы социального воспитания молодых граждан страны.

Ключевые слова: профессиональное образование и воспитание в вузе, воспитательная система вуза, социальная компетентность личности, нравственное воспитание личности.

Подготовка инженерных кадров на постсоветском пространстве становится сегодня одной из приоритетных задач. В Республике Беларусь, невзирая на ежегодное уменьшение количества выпускников средних учебных заведений в стране, увеличивается количество бюджетных мест в учебных заведениях архитектурно-строительного профиля. К нынешнему году в стране стояла задача увеличить долю специалистов с высшим инженерно-техническим образованием из числа выпускников вузов с 25% до 30%, это предусматривалось Государственной программой развития высшего образования, мероприятия которой направлены в первую очередь на обеспечение кадрами наукоемких, экспортно ориентированных и импортозамещающих производств. В ближайшие годы предполагается увеличить прием абитуриентов для работы в следующих отраслях: микроэлектронная промышленность, вычислительная техника, программное обеспечение, биотехнологии, наноматериалы, нанотехнологии, космическая техника, IT-отрасль. В таких отраслях, как «Техника и технологии», «Архитектура и строительство», «Естественные науки», число специалистов к началу нынешнего года планировалось 100 тысяч человек. Кроме того, запланировано обновление профессорско-преподавательского состава, устранение дефицита кадров высшей научной квалификации по приоритетным научным и технологическим направлениям. На сегодняшний день по данным, которые приводит генеральный директор Парка высоких технологий Валерий Цепкало, в Финляндии, занимающей в международных рейтингах по индексу «инновационности» первое место, ежегодно на 1.000 человек населения выпускается 17,4 инженера, в Швеции – 17, в Сингапуре – 16,8. В Беларуси на 1.000 человек населения выпускается лишь 7 инженеров. В настоящий момент пропорция между гуманитарными специально-

стями и техническими сложилась у нас в соотношении 70 на 30, в то время как в динамично развивающихся государствах мира пропорция обратная – 30 процентов гуманитариев на 70 процентов технарей [1].

Наша страна небогата природными ископаемыми, и поэтому молодое белорусское государство, как никакое другое, нуждается в кадрах, способных обеспечить существование и развитие страны за счет новых технологий. В Беларуси уже создан и эффективно действует Парк высоких технологий, одна из основных задач которого является повышение конкурентоспособности национальной экономики; ежегодно в вузах и ссузах республики открываются новые специальности; в средствах массовой информации формируется и поддерживается положительный имидж специалиста с архитектурно-строительным, дизайнерским, техническим образованием.

Одной из важных составляющих подготовки квалифицированных кадров архитекторов, дизайнеров, инженеров-строителей является их социально-гуманитарная подготовка. Очень важно, чтобы технически образованные и грамотные специалисты, создающие завтрашний день страны, были личностями разносторонними и духовно богатыми, осознающими свою ответственность перед будущими поколениями. После аварии на Чернобыльской АЭС многих ученых волновал вопрос: «Почему это произошло? Почему так участились конфликты человека с техникой?». Академик В.А. Легасов в беседе с писателем Ю. Щербаковым размышлял: «Я всё время думал: почему это все время совершается? И знаете, прихожу к парадоксальному выводу... Совершается это потому, что мы чрезмерно увлеклись техникой. Прагматично. Голой техникой. Это охватывает много вопросов, не только безопасности. Вдумайтесь: почему тогда, когда мы были намного беднее, а международное положение было более сложным – почему тогда в исторически короткие сроки – 30-е-50-е годы мы сумели поразить мир темпами создания новых видов техники? Ведь ТУ-104, когда он появился, – это был качественный самолет. Атомная станция, которую создал Игорь Васильевич Курчатов и его соратники, – это было и пионерское и добротное решение. Что же случилось? Почему? ... И я пришел приблизительно к следующему парадоксальному выводу: та техника, которой наш народ гордится, ...создавалась людьми, которые стояли на плечах Толстого и Достоевского. Они выражали свою мораль в технике. Относились к создаваемой и эксплуатируемой технике так, как обучали их относиться ко всему в жизни Пушкин, Толстой, Чехов. А уже в последних поколениях, которые пришли на смену, лучшие инженеры стоят на плечах «технарей», видят лишь техническую сторону дела». Трудно не согласиться с известным ученым, хотя и сегодня найдется немало тех, кто считает гуманитарную подготовку для будущего архитектора, дизайнера, инженера-строителя излишней.

В какой же степени современная социокультурная реальность способствует нравственному самоопределению личности? Здесь уместно сослаться на ряд публикаций последних лет И.Е. Булатникова, в которых он констатирует тревожное несовпадение декларируемых целей нравственного воспитания детей и молодежи с реальной ситуацией в этой сфере [3-10]. В частности, исследователь

говорит о сложившейся социокультурной ситуации, порождающей откровенный дуализм нравственного сознания личности: «Хорошо известно, что саморегуляция личностью своего поведения и всей системы отношений с внешним миром связана с мерой освоения и присвоения ценностей и нормативов культуры. Эта диалектическая связь внешнего и внутреннего выражает степень «окультуренности» человека, приверженность его отфильтрованным многовековой историей культуры нравственным нормам и смыслам. В конечном счете, человеческое в человеке определяется тем, насколько он впитал в себя присущее всему человечеству, свойственное и типичное для всех людей, в какой мере идеальное представление об эталонах должного преломляется в его повседневной жизни, в реальных поступках, в какой степени человек олицетворяет собой и своим поведением сложившиеся и одобряемые обществом нормы морали. Именно здесь берут свое начало регулятивные механизмы «культурного», социально-одобряемого поведения человека; от этих представлений образуется весь спектр нравственных проявлений личности. И, пожалуй, самым важным оказывается не только само по себе представление о моральной норме, сколько палитра чувств, переживаемых личностью от совершаемых ею поступков» [4, с.43-57].

И.Е. Булатников связывает размывание традиционных нравственных императивов с деструктивными явлениями в развитии общественной морали, фиксируя доминирование внешних, социокультурных причин в снижении уровня нравственной культуры современной молодежи. Как отмечает исследователь, «с усложнением всей системы общественных отношений, содержания и характера общественно-производственной деятельности людей, усилением социальной стратификации общества механизмы социального контроля, безусловно, дифференцируются и усложняются. Ориентация на жесткое следование партикуляристским нормам замкнутой традиционной общины постепенно уступает место ориентации на усвоение и самостоятельное применение индивидом «общих» правил поведения, которые в условиях глобализации культуры становятся все более расплывчатыми и неопределенными» [6, с.11-27]. По мнению И.Е. Булатникова, эти деформации все настойчивее проявляются в молодых людях и вполне выразительно закрепились в целом ряде устойчивых выражений и поговорок, с помощью которых юношество выражает свою позицию в системе социальных отношений. Примеры таких пословиц и поговорок приводятся в некоторых публикациях автора [10, с.23-35]. «Все они фиксируют *нарастание индивидуализма, социальной аномии, социального дистанцирования, растущей эгоизации сознания, социального отчуждения и обособления...* Первой и самой главной средой, в которой эти тенденции впервые проявляют себя, а потом и закрепляются, приобретают характер устойчивой черты личности, становится сегодня семья. Её же – семью, – впитавший в себя ростки дегуманизированной культуры человек, как правило, первой и приносит в жертву – собственным амбициям, тщеславию, гордыне, взлелеянному эгоизму и нарциссизму, карьере, внешнему признанию, мнимому успеху... Его «нежно взлелеянное», эгоистичное собственное Я становится неким «сверх-смыслом» всего социального существования личности» [8, с.60-72]. Проводившиеся И.Е.

Булатниковым на протяжении десяти лет исследования показали вполне выразительную эгоизацию сознания молодежи, формулирующей свою жизненную позицию через выбор пословиц и поговорок, которые точнее всего выражают их жизненное кредо и отношение к окружающей действительности.

Об опасности нравственной деформации морального сознания молодежи предупреждает и А.В. Репринцев, подчеркивая, что «дуализм сознания – опасное социально-нравственное явление: с одной стороны – человек хорошо знает, как должно себя вести, на какие нормы и ценности следует ориентироваться, но – с другой стороны – социальная действительность не дает примеров, образцов такого поведения, предлагает прямо противоположные варианты выбора нормативов социального поведения. Внутренне противоречие между «хочу – могу – надо – должен» порождает опасный тип человека – человека-конформиста, подлеца, социального негодяя, а впоследствии – предателя, готового ради личной выгоды пойти на любые, самые безнравственные способы достижения собственной цели. Для такого человека «все средства хороши», «цель оправдывает средства»... Это – типичный манкурт, маргинал, утративший социальность, всю свою внутреннюю сопряженность с культурой, миром, ориентирующийся только на внутреннее Я, на удовлетворение своих личных потребностей и интересов. Такое внутреннее ощущение самоизолированности от социальной среды, от общества порождает неизбежно доминирование личного над общественным, индивидуального над социальным. Тогда уже совершенно очевидно: «не я – для общества, а общество – для меня»; тогда уже «не наше, а мое», тогда уже не коллективное, а индивидуальное как смысл и норма социального бытия индивида» [22, с.18-23].

В этой связи нельзя не согласиться с мнением А.В. Репринцева, утверждающего, что доминирование внешних причин закономерно ведет к формированию социально дезориентированной личности, у которой возникает весьма расплывчатая картина социальной действительности, размытость системы ценностей и норм, регламентирующих общественно одобряемое поведение и отношения индивида, субъективный взгляд на мир, в котором нет внятных очертаний социально типичного, этнически традиционного нравственного эталона, с которым входящий в жизнь молодой человек мог бы соотносить свое собственное поведение, адекватно оценивать его, выстраивать логику строительства своей социальной и профессиональной биографии. Разрушение всей системы смысложизненных и нравственных координат неизбежно приводит к социальной дезориентации личности, потере ею своей духовно-нравственной основы, утрате «морального стержня», удерживающего человека в рамках сложившихся общественных стандартов поведения [23, с.28-70].

На сегодняшний день система социально-гуманитарной подготовки специалистов в системе архитектурно-строительного образования основывается на **следующих концептуальных положениях:**

1. Личностно-деятельностный подход к реализации гуманитарной подготовки способствует формированию ценностных ориентации и творческой личности специалиста нового поколения на основе использования функционально-ролевого подхода к организации профессионального образования.

2. Гуманитарная подготовка предполагает формирование специалиста, подготовленного к решению задач целенаправленной социализации и профессионализации.

3. Интеграция гуманитарной и профессиональной подготовки специалистов позволяет включить научно-предметные и личностно ориентированные компоненты деятельности в специально организованное образовательное пространство, целостность которого проявляется: во-первых, в интеграции курсов специальных и гуманитарных дисциплин; во-вторых, в интеграции теоретической и практической подготовки, внеклассной работы по предмету и научно-исследовательской работы студентов.

4. Индивидуальная самореализация будущего специалиста возможна при переориентации гуманитарной подготовки как процесса овладения теоретико-прикладными знаниями преимущественно на консультационную основу, посредством реализации инновационных образовательных технологий и методик проведения занятий.

5. Реализация социокультурных оснований социально-гуманитарной подготовки предполагает развитие личности в поликультурной информационно-образовательной среде, которая создается в процессе межкультурного обучения и воспитания, направленной на развитие духовно-нравственных ценностей (Кадырова Ф.М.).

Безусловно, социально-гуманитарная подготовка в технических учебных заведениях призвана способствовать формированию и развитию социально-профессиональной компетентности выпускника учебного заведения, сочетающую в себе академические, профессиональные, социально-личностные компетенции для решения задач в сфере будущей профессии. Не будем подробно рассматривать все необходимые будущему специалисту инженерного профиля компетенции. Каждая дисциплина социально-гуманитарного профиля решает свои задачи, формирует свои компетенции. Но хотелось бы отметить, что каждому выпускнику, специалисту немаловажно уметь осуществлять и организовывать продуктивное межличностное и профессиональное общение; определять и учитывать при решении жизненных и профессиональных проблем индивидуально-психологические и личностные особенности людей разных возраста и пола; осуществлять адекватную самооценку, разрабатывать и реализовывать проекты самообразования, самовоспитания и профессионального самосовершенствования; обеспечивать полноценное развитие и воспитание детей в семье, взаимосвязь поколений и другие.

Анализ профессиональной деятельности выпускников вузов и факультетов архитектурно-строительного профиля показывает, что они должны иметь сформированные организаторские способности, уметь брать на себя ответственность за принятое решение, обладать стремлением к совершенствованию своих коммуникативных качеств и практических навыков, профессиональных знаний, оценивать социальные процессы, определять место и роль в них своей профессиональной деятельности, иметь четко выраженную гражданскую позицию. Кроме того, изучение социально-гуманитарных дисциплин способствует формирова-

нию у будущего специалиста общей культуры, овладению знаниями, позволяющими целенаправленно осуществлять целеполагание, планирование, исполнение, контроль, анализ, коррекцию и прогнозирование своей профессиональной деятельности. Изучение наук социально-гуманитарного профиля способствует пониманию зависимости эффективности процесса труда и его результатов от сформированности ряда способностей всех участников производственного процесса; знанию основ управления и повышения качества производства; пониманию и управлению возможностями различных условий трудовой деятельности, умению их учитывать при решении профессиональных задач и выполнении функций управления. Особую роль изучение социально-гуманитарных наук имеет в формировании социально-личностных компетенций будущего архитектора, дизайнера, инженера-строителя, в частности, таких как: быть способным к социальному взаимодействию; уметь работать в команде; иметь гражданскую позицию; быть способным к критике и самокритике; иметь гуманистическую направленность личности; быть готовым к профессиональному саморазвитию и совершенствованию. Овладение основами социально-гуманитарных наук способствует становлению будущего архитектора, дизайнера, инженера-строителя как личности конкурентоспособной и профессионально компетентной.

Список литературы:

1. Бредихин А.П. Проблемы инкультурации молодежи в современном социуме: личность между традициями этноса и реалиями образования // Этнопедагогика как фактор сохранения российской идентичности. – Чебоксары: ЧГПУ, 2017. – С. 402-406.
2. Бредихин А.П. Проблемы социализации молодежи в контексте трансформации национальной культуры и образования // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики/ Под ред. Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина.– Казань, 2017.–С.3-8.
3. Булатников И.Е. Деструкция морального сознания современного российского общества как проблема теории и практики социального воспитания молодежи // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2012. – № 1. – С. 146-152.
4. Булатников И.Е. Деструкция общественной морали как проблема современного социального воспитания молодежи // Ярославский педагогический вестник. Т.II. – 2012.. – №5. – 24-30.
5. Булатников И.Е. Развитие системы нравственных ценностей молодежи в условиях кризиса культуры: диалектика вечного и временного // Психолого-педагогический поиск. – 2012. – №4 (24). – С.23-35.
6. Булатников И.Е. Социально-нравственное воспитание студенчества в контексте формирования представлений молодежи о социальной свободе и ответственности личности // Психолого-педагогический поиск. – 2011. – № 1 (17). – С. 79-90.
7. Булатников И.Е. Социально-нравственное развитие молодежи в условиях деструкции общественной морали // Психолого-педагогический поиск. – 2012. – №3 (23). – С.60-72.
8. Булатников И.Е. Этические основы русского образования в зеркале национальной истории и культуры: перечитывая наследие К. Д. Ушинского // Известия РАО. – 2014. – №3. – С14-35.
9. Репринцев А.В. Антропологическое измерение социальных реформ: от кризиса идентичности – к деструкции культуры этноса // Психолого-педагогический поиск. – 2013. – №1 (25). – С.26-39.
10. Репринцев А.В. Развитие теории социально-нравственного воспитания молодежи в исследованиях И.Е. Булатникова // «Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета». – 2018. – №2(46) <http://scientific-notes.ru/index.php?page=6&new=51>.
11. Репринцев А.В. Развитие капитализма в российском образовании: взгляд из провинциального вуза // Психолого-педагогический поиск. – 2011. – №2 (18). – С.24-42.

12. Репринцев А.В. Труд в системе факторов этнокультурной социализации современной молодежи: диалектика социального и индивидуального // Ярославский педагогический вестник – 2018 – № 6 (105). – С. 31-46.
13. Репринцев А.В. Труд как социокультурный и педагогический феномен в традиционном русском мире: механизмы и факторы формирования этнокультурной идентичности личности // «Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета». – 2019. №1(49). <http://scientific-notes.ru/pdf/054-019.pdf>.
14. Репринцев М.А. Компетентностный подход в профессиональной подготовке будущих дизайнеров: возможности проектной деятельности // Научный результат. Серия Педагогика и психология. 2016. №4. С.40-48.
15. Репринцев М.А. Потенциал проектной деятельности в профессиональном образовании дизайнеров: компетентностный подход // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 4. С. 183-187.
16. Репринцев М.А. Проектная деятельность в системе профессионального образования дизайнеров: потенциалы компетентностного подхода // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики. В 2-х кн. / Под редакцией Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. Казань, 2017. С. 90-95.
17. Репринцев М.А. Профессионально-личностное развитие будущих специалистов-дизайнеров средствами проектной деятельности // Гуманизация образовательного пространства. Мат-лы междунар. науч. Конф. [Электронное издание]. 2016. С. 778-787.
18. Репринцев М.А. Психологические основы формирования профессионализма будущих дизайнеров средствами проектной деятельности // Страховские Чтения. 2018. № 26. С. 233-241.
19. Репринцев М.А. Психологические ресурсы профессионально-личностной самоактуализация студентов-дизайнеров в процессе проектной деятельности // Новая парадигма организационного управления в условиях вызовов XXI века. Кострома: КГУ, 2016. С. 320-328.
20. Репринцев М.А. Развитие композиционного мышления будущих дизайнеров средствами проектной деятельности // Ярославский педагогический вестник. 2016. №6. С.181-187.
21. Репринцев М.А. Социально-нравственные основы проектирования городской среды: миссия и компетентность профессионала-дизайнера // Высшее и среднее профессиональное образование России в начале 21-го века: состояние, проблемы, перспективы развития. Материалы 12-ой Международной научно-практической конференции. В 2-х книгах. Под общей редакцией Р.С. Сафина, Е.А. Корчагина. 2018. С. 207-213.
22. Репринцев М.А. Этнокультурные основы современного дизайн-проектирования: компетентностный подход в профессиональной подготовке дизайнера // Формирование этнокультурной компетентности субъектов педагогического процесса в условиях поликультурной образовательной среды. Отв. ред. В.В. Константинова. Йошкар-Ола, 2017. – С. 56-65.
23. Репринцев М.А. Этнокультурные основы современного дизайн-проектирования: опыт разработки и реализации проектов историко-этнографических комплексов // Этнопедагогика как фактор сохранения российской идентичности. Чебоксары, ЧГПУ, 2017. С. 464-469.
24. Репринцев М.А. Этнокультурные традиции как основа профессиональной деятельности дизайнера: от композиционного замысла - до реализации проекта // Этнокультурное образование в современном мире. Науч. ред. Е.А. Александрова. М., 2017. С. 612-631.
25. Сафин Р.С., Корчагин Е.А. Непрерывное профессиональное образование: взаимосвязь с производством // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики. В 2-х книгах. / Под ред. Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. 2017. С. 67-72.
26. Сафин Р.С., Корчагин Е.А., Вильданов И.Э., Абитов Р.Н. Механизмы развития профессионального и высшего образования в научно-образовательном кластере // Высшее и среднее профессиональное образование России в начале 21-го века: состояние, проблемы, перспективы развития. В 2-х книгах. / Под ред. Р.С. Сафина, Е.А. Корчагина. 2018. С. 405-409.
27. Цепкало В. Модернизация образования / В.Цепкало // Советская Белоруссия. –2011. – 24 авг.

САФИН РАИС СЕМИГУЛЛОВИЧ,

доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой
профессионального обучения, педагогики и социологии,
Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, Казань, Зеленая, 1,
E-mail: safin@kgasu.ru;

КОРЧАГИН ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ,

доктор педагогических наук, профессор кафедры
профессионального обучения, педагогики и социологии,
Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Россия, Казань, Зеленая, 1,
E-mail: bdoikea@rambler.ru

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА
КОМПЕТЕНТНЫХ АРХИТЕКТОРОВ И ИНЖЕНЕРОВ-СТРОИТЕЛЕЙ
В УСЛОВИЯХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО КЛАСТЕРА**

Обеспечение системы высшего и среднего профессионального образования квалифицированными кадрами – одна из актуальных проблем профессионального образования. Данная статья направлена на разработку педагогических моделей подготовки педагогов профессионального образования в научно-образовательном кластере, ориентированном на подготовку архитекторов, дизайнеров и инженеров-строителей.

Ключевые слова: педагогика профессионального образования, преподаватель специальных дисциплин, федеральные государственные образовательные стандарты, направления подготовки, магистратура, научно-образовательный кластер.

Архитектурно-строительная отрасль испытывает острый дефицит высококвалифицированных специалистов строительных специальностей. Квалификация рабочих, техников и специалистов во многом определяется уровнем преподавания общепрофессиональных и специальных дисциплин в образовательных организациях ВО и СПО. К этой работе, в основном, привлечены преподаватели, не имеющие базового строительного образования. Только 18% преподавателей и мастеров производственного обучения имеют высшее образование. Всё это свидетельствует о невозможности качественной подготовки строительных рабочих и специалистов в сложившихся условиях без комплектации учреждений ВО и СПО педагогами профессионального обучения с углубленными знаниями педагогических и архитектурно-строительных технологий. Их подготовкой в регионе в настоящее время никто не занимается. Из-за невыделения бюджетных мест Минобрнаукой РФ и РТ прием на направление подготовки профессиональное обучение (по отраслям), направленность строительство Казанским архитектурно-строительным университетом (КГАСУ) и колледжем архитектуры, строительства и городского хозяйства (ККАСи ГХ) прекращен. Поэтому обеспечение систем ВО и среднего

профессионального образования квалифицированными педагогическими кадрами – одна из актуальных проблем профессионально-педагогического образования. Система образования в современных условиях должна подготовить специалистов, соответствующих требованиям архитектурно-строительного комплекса конкретных работодателей, их объединений. Это возможно при тесном взаимодействии между системами образования и производства [2]. Такое взаимодействие успешно развивается в рамках научно-образовательного кластера [1, 9, 10, 12]. Научно-образовательный кластер образован на базе Казанского архитектурно-строительного университета. В кластер входят 5 учреждений среднего профессионального образования: «Камский строительный колледж им. Е.Н. Батенчука»; «Бугульминский строительно-технический колледж»; «Казанский колледж строительства архитектуры и городского хозяйства»; «Нижекамский агропромышленный колледж». В составе кластера обучаются более 12700 студентов.

Организует функционирование кластера координационный совет. В состав Координационного совета кластера вошли руководители строительных организаций, являющимися лидерами на рынке, а также выступающими социальными партнерами учреждений профессионального образования, входящими в кластер.

Профессионально-педагогическое образование относится к сложным системам, состоит из взаимосвязанных компонентов: принципов, целей, задач, содержания, средств, форм, методов, функций и при этом имеет свою специфику. У педагога профессионального обучения, подготовленного в системе профессионально-педагогического образования, формируется не только система знаний, умений, компетенций, но, самое главное, в процессе подготовки формируется профессионально ориентированная личность, способная к самореализации [4, 5]. Заметим, проблема педагогической подготовки преподавателей вузов достаточно актуальна. Решению этой проблемы в системе ДПО в последнее время уделяется значительное внимание [2, 7]. Наиболее оптимальным, по мнению авторов, является решение данной проблемы средствами инженерной педагогики [7, 8]. Интегративный подход к решению данной проблемы в рамках инженерной педагогики предполагает интеграцию технической подготовки по специальности с педагогической подготовкой. В то же время подготовке преподавателей вузов в системе ВО, в частности, разработке конкретных моделей и программ такой подготовки, на наш взгляд, уделяется недостаточно внимания.

Отметим, еще один аспект данной проблемы. Внедрение новых ФГОС ВО, СПО переход на многоуровневую систему обучения потребовали от преподавателей вузов и колледжей проведения большого объема научно-методической работы, что, в свою очередь, привело к резкому возрастанию нагрузки на профессорско-преподавательский состав. Выполнить эту работу на должном уровне невозможно без психолого-педагогической подготовки преподавательского коллектива. Так, по данным Ю.В. Сорокопуд [11], более 70% преподавателей испытывают затруднения при разработке и переработке учебно-методических комплексов дисциплин на основе ФГОС ВПО нового поколения, 75% – при внедрении интегративных форм проведения занятий, более

50% – при использовании в образовательном процессе информационных, в том числе Интернет технологий. Такие данные получены ею при опросе 750 преподавателей, 272 аспирантов, 258 магистрантов в 6 крупных вузах России в разных регионах. Из вышесказанного вытекает необходимость осуществления педагогической подготовки преподавателей вузов и включения её в образовательные программы аспирантов, особенно в технических университетах, где преподавателями становятся свои же выпускники, которые, как уже было замечено, не имеют специальной педагогической подготовки.

Цель нашей статьи – разработать возможности обеспечения организаций СПО и ВО республики преподавателями специальных дисциплин, подготовленных на базе строительного научно-образовательного кластера КГАСУ.

Методы исследования: теоретический анализ педагогической и психологической литературы по проблемам подготовки педагогических кадров; анализ федеральных государственных образовательных стандартов по педагогическим и техническим направлениям; изучение опыта образовательных организаций; педагогическое моделирование.

В процессе проектирования моделей подготовки педагогических кадров в научно-образовательном кластере используется системный подход. В соответствии с ним проектируемые объекты рассматриваются как педагогические системы. В процессе подготовки у выпускников необходимо формировать общекультурные, общепрофессиональные и профессиональные компетенции для осуществления технической и педагогической деятельности, что возможно при применении компетентностного, деятельностного и интегративного подходов. Направленность образовательных программ на личностное развитие выпускников предполагает также использование личностно-ориентированного подхода.

Связующим звеном между технической и педагогической подготовкой служит методическая деятельность. Известно, что компонентами методической деятельности выступают цели, содержание, средства, формы и методы обучения. Они взаимообусловлены и взаимосвязаны. Так, цели обучения определяют его содержание, а содержание учебного материала определяет выбор основных мыслительных операций и т.д.

Предлагаются три вариативные модели подготовки и переподготовки педагогических кадров в строительном научно-образовательном кластере.

По первому варианту подготовка педагогических кадров проводится на базе бакалавриата направления 44.03.44 - «Профессиональное обучение (по отраслям)», направленность «Строительство», магистратуры по направлению 44.04.04 – «Профессиональное обучение (по отраслям)» и аспирантуры по направлению 44.06.01 – «Образование и педагогические науки».

Как известно, выпускники технического университета профессионально-педагогического направления - бакалавры профессионального обучения, получают двойную компетенцию – техническую в профильной области и педагогическую. Они могут работать в колледжах преподавателями специальных дисциплин или мастерами производственного обучения.

Профессионально-педагогическое образование относится к сложным системам, состоит из взаимосвязанных компонентов: принципов, целей, задач, содержания, средств, форм, методов, функций и при этом имеет свою специфику. У педагога профессионального обучения, подготовленного в системе профессионально-педагогического образования, формируется не только система знаний, умений, компетенций, но, самое главное, в процессе подготовки формируется профессионально ориентированная личность, способная к самореализации [4].

Магистерская образовательная программа «Практико-ориентированная технология обучения профессиональным дисциплинам (модулям в техническом университете)» составлена с учетом введения ФГОС квалификации «Прикладной бакалавр».

В этой программе в общенаучном цикле изучаются:

- 1) Методы и формы практико-ориентированного образования;
- 2) Практико-ориентированное проектирование содержания профессиональных дисциплин;
- 3) Организация дополнительного образования рабочих и служащих в отрасли.

В профессиональном цикле в вариативной части изучаются такие дисциплины, как «Педагогическое проектирование практико-ориентированного обучения», «Проектирование практико-ориентированной образовательной среды», «Психология управление карьерой в производственной организации».

Указанные программы способствуют гуманитаризации технического образования, интеграции и взаимодействию технических и педагогических знаний, расширяют и углубляют квалификацию будущего преподавателя технического университета, повышают качество его подготовки к преподавательской деятельности. И самое главное - предлагаемые педагогические дисциплины в образовательных программах развивают педагогические способности и личностные качества будущего преподавателя.

Завершающим этапом подготовки преподавателя является обучение в аспирантуре по направлению подготовки 44.06.01 – «Образование и педагогические науки» с защитой кандидатской диссертации по педагогическим наукам.

Второй вариант рекомендуется для подготовки преподавателей профессиональных дисциплин на базе бакалавриата направления 08.03.01 – «Строительство» [13], магистратуры направления 08.06.01 – «Техника и технологии строительства» и аспирантуре по направлению подготовки 44.06.01 – «Образование и педагогические науки».

Федеральные государственные стандарты бакалавриата по техническим направлениям, как правило, не предусматривают педагогическую деятельность выпускников, хотя в них как первая область профессиональной деятельности указано образование и наука (в сфере научных исследований). Они должны быть подготовлены к решению задач следующих типов: изыскательский, проектный, технологический, организационно-управленческий, эксплуатационный

и экспертно-аналитический. Поэтому рабочие учебные планы практически не содержат дисциплин педагогической направленности.

В стандартах же магистратуры по техническим направлениям проведение научных исследований и образовательная деятельность указаны как одна из областей деятельности выпускника. Так, ФГОС ВО магистратуры по направлению подготовки 08.01.04 строительство областью профессиональной является также образование и наука (в сфере подготовки и переподготовки кадров для строительной отрасли, ЖКХ, а также в сфере научных исследований). Например, в соответствии с этим видом деятельности магистр должен быть подготовлен к решению следующих профессиональных задач: разработка учебно-методических пособий, конспектов лекционных курсов и практических занятий по дисциплинам профиля среднего профессионального и высшего профессионального образования; проведение аудиторных занятий, руководство курсовым и дипломным проектированием, учебными и производственными практиками студентов.

Педагогическая подготовка в этой модели также заканчивается уровнем подготовки кадров высшей квалификации в аспирантуре по педагогическим наукам.

Третий вариант может быть осуществлен на базе подготовки бакалавров по направлению 38.03.10 «Жилищное хозяйство и коммунальная инфраструктура» магистратуры направления (2015), магистров 38.04.10 – «Жилищное хозяйство и коммунальная инфраструктура» и аспирантуре по направлению 44.06.01 – «Образование и педагогические науки».

Вариант привлекает тем, что в ФГОС уже на уровне бакалавриата в области профессиональной деятельности образование и наука предусмотрена деятельность в следующих сферах: общего, среднего, профессионального, дополнительного профессионального образования. Для освоения предусмотренных стандартом компетенций в цикле вариативных дисциплин предусмотрена дисциплина «Профессиональное обучение». Цель освоения дисциплины – формирование педагогических компетенций, отражающих специфику педагогической деятельности, необходимых для практической деятельности при организации обучения в системе среднего, высшего, дополнительного образования и аттестации работников отрасли. Содержание дисциплины включает общие вопросы проектирования учебного процесса в заведениях высшего, профессионального и дополнительного образования, содержания образования; методику проведения занятий в организациях высшего, профессионального и дополнительного образования; проектирование учебных занятий по профильным дисциплинам направления подготовки.

Обеспечить педагогическую направленность образовательных программ позволяет вариативная часть. В нее на разных уровнях образования включены дисциплины: психология социального взаимодействия; основы педагогики и андрагогики; психология и педагогики высшего образования; педагогическая практика и другие.

Во всех трех моделях подготовка преподавателей завершается обучением в аспирантуре. Укажем некоторые особенности подготовки в аспирантуре технического университета, теоретические аспекты образовательной составляющей представлены нами в следующей публикации [6]. Остановимся на некоторых моментах этой работы.

Современный технический университет имеет, как правило, несколько направлений аспирантской подготовки, регламентируемых федеральными государственными образовательными стандартами. В соответствии с ними выпускник аспирантуры подготавливается к двум видам деятельности: научно-исследовательской и преподавательской; по окончании аспирантуры ему присваивается квалификация «Исследователь. Преподаватель-исследователь». Соответственно, образовательная составляющая подготовки в аспирантуре включает две компоненты: подготовку к научно-исследовательской деятельности и подготовку к преподавательской деятельности. Очевидно, что научно-исследовательская деятельность и преподавательская деятельность – это разные виды деятельности. Подготовка к ним требует разных педагогических технологий. Подготовка к научно-исследовательской деятельности по направлениям аспирантуры нацелена, как правило, на исследование техносферы, и её объектами являются искусственный мир и искусственная среда обитания человека. Подготовка же к преподавательской деятельности относится к гуманитарной сфере и её объектом является человек [6].

Если научно-исследовательская деятельность направлена на добывание новых достоверных знаний о действительности, на раскрытие объективных закономерных связей между явлениями, то преподавательская деятельность в вузе направлена на применение известных знаний для обучения, воспитания и развития студентов. Вместе с тем научно-исследовательская и преподавательская деятельность тесно связаны между собой вследствие взаимосвязи науки и образования: преподавательская деятельность опирается на достижения науки, а науке требуются подготовленные кадры. На базе науки строится вся сфера образования в стране и обеспечивается её функционирование; наука обеспечивает содержательное наполнение всех дисциплин в сфере образования.

Дуальность подготовки аспирантов к разным и в то же время взаимосвязанным видам деятельности требует разработки соответствующего научно-методического обеспечения. В соответствии с ФГОС, подготовка в аспирантуре предусматривает формирование универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций как в сфере научно-исследовательской, так и в сфере преподавательской деятельности. Их формирование – задача образования [6]. Так, для примера рассмотрим учебный план по направлению подготовки 44.06.01 – «Образование и педагогические науки», направленность – «Теория и методика профессионального образования. Для формирования исследовательских компетенций в нем предусмотрены дисциплины: методология научно-исследовательской деятельности; методы психолого-педагогических исследований; концепция профессионального образования. Развитию педагогических компетенций способствуют следующие дисциплины: теория и методика про-

фессионального образования; проектирование технологий обучения; научно-методическое обеспечение профессионального образования.

Связующим звеном между подготовкой к научно-исследовательской и подготовкой преподавательской деятельности служит методическая деятельность. Все компоненты методической деятельности взаимообусловлены и взаимосвязаны: от целей зависит содержание обучения; содержание учебного материала во многом определяет выбор доминирующих мыслительных операций, выбор способов учебно-практической деятельности и, соответственно, выбор организационных форм проведения занятий.

Содержание образовательной составляющей в аспирантуре комплексно. В его структуру входят базовая (инвариантная) часть, соответствующая федеральным государственным образовательным стандартам и вариативная часть, включающая вариативное содержание, соответствующее требованиям направления и направленности (профиля) подготовки и может быть представлено в учебных программах аспирантуры диффузно (во взаимосвязи с базовым содержанием) или блочно-модульно (относительно самостоятельно). Базовая часть содержания образования, соответствующая современным образовательным стандартам, достаточно хорошо разработана и представлена в учебных программах и учебниках по дисциплинам/модулям «История и философия науки» и «Иностранный язык» [6].

Контроль за качеством процесса и результатов реализации образовательной составляющей осуществляется посредством применения уровневого подхода и комплекса различных (для знаний, умений, навыков, компетенций) средств оценивания (рефератов, индивидуальных заданий и др.).

Оценка результатов, эффективности и качества подготовки аспирантов к научно-исследовательской и преподавательской деятельности осуществляется с помощью фондов оценочных средств, включающих оценочные средства для проведения текущего контроля и промежуточной аттестации обучающихся, комплексную уровневую методику оценки гарантированных результатов подготовки посредством адекватных критериев (количественных и качественных), показателей и параметров, определяющих сформированность у аспирантов универсальных, общепрофессиональных и профессиональных знаний, умений, навыков (владений), т.е. компетенций..

Резюмируя вышесказанное можно сказать, что нами предложена возможность подготовки преподавательских кадров для образовательных организаций республики в техническом университете, входящем в состав научно-образовательного кластера. Предлагаемые модели и педагогические дисциплины в образовательных программах развивают педагогические способности и личностные качества будущего преподавателя. Таким образом, результатом исследования выступают вариативные педагогические модели подготовки педагогов профессионального обучения в техническом университете.

Список литературы

1. Айтуганов И.М., Корчагин Е.А., Матухин Е.Л., Митрофанова Э.П., Сафин Р.С. Взаимодействие профессиональных образовательных учреждений и предприятий заказчиков кадров // Казанский педагогический журнал. 2008. № 8. С. 46-54.
2. Вербицкий А.А. Преподаватель – главный субъект реформы образования // Высшее образование в России. 2014. № 4. С. 13-20.
3. Загидуллина Г.М. Создание непрерывной опережающей системы образования в инвестиционно-строительной сфере // Материалы 12-ой Международной научно-практической конференции: Высшее и среднее профессиональное образование России в начале 21-го века: состояние, проблемы, перспективы развития. - В 2-х книгах. Книга 1 – Казань: РИЦ «Школа», 2018. – С. 15-18.
4. Корчагин Е.А., Сафин Р.С., Вильданов И.Э., Абитов Р.Н. Педагогическая подготовка будущего преподавателя технического университета // Высшее образование в России. 2014. № 8-9. С. 20-29.
5. Корчагин Е.А., Сафин Р.С. Интеграция как основа уровневого профессионального образования в научнообразовательном кластере // Высшее образование в России. 2013. № 6. С. 20-29.
6. Корчагин Е.А., Сафин Р.С. Образовательная составляющая подготовки аспирантов в техническом университете // Высшее образование в России. 2019. Т 28. № 3. С. 20-29. DOI: <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2019-28-3-С. 67-74>.
7. Минин М.Г., Беломестнова Э.Н., Бенсон Г.Ф., Паканова В.С. Педагогическая подготовка преподавателя инженерного вуза // Высшее образование в России. 2014. № 4. С. 20-29.
8. Приходько В.М., Сазонова З.С. Инженерная педагогика - основа профессиональной подготовки инженеров и научно-педагогических кадров // Высшее образование в России. 2014. № 4. С. 6-12.
9. Сафин Р.С., Корчагин Е.А., Загидуллина Г.М., Вильданов И.Э., Шарафутдинов Д.К., Абитов Р.Н. Интеграционный процесс формирования и развития строительного образовательного кластера // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2012. № 4 (22). С. 520-529.
10. Сафин Р.С., Матухин Е.Л., Шайдуллина А.Р., Зялаева Р.Г. // Обучение инновационному предпринимательству в системе непрерывного профессионального образования. Казанский педагогический журнал. 2012. № 5-6 (95). С. 79-96.
11. Сорокопуд Ю.В. Подготовка преподавателей высшей школы в процессе реализации ФГОС ВПО нового поколения // Вестник Университета (Государственный университет управления) - Вестник университета ГУУ. - 2012. - № 6. - С. 96-101.
12. Сучков В.Н., Сафин Р.С., Корчагин Е.А. Основные этапы, формы и способы взаимодействия образовательных учреждений с работодателями // Вестник Казанского технологического университета. 2008. № 3. С. 241-245.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 08.03.01 Строительство (уровень бакалавриата). URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/080301.pdf> (date of views: 30.01.2019).

ГРИШИНА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

Казанский государственный архитектурно-строительный университет,
420043, Республика Татарстан, г.Казань, ул. Зеленая, 1

E-mail: tane4.grishina@yandex.ru

**ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ
ПОДХОДЫ В ОБРАЗОВАНИИ ДИЗАЙНЕРОВ И АРХИТЕКТОРОВ**

В статье рассматривается значение личностно-ориентированного и культурологического подходов в образовании архитекторов и дизайнеров, необходимость сместить акценты с массовости к индивидуальному подходу, к развитию творческих идей. Рассматриваются основные концепции данных подходов и реализация их в учебной деятельности студентов.

Ключевые слова: Личностно-ориентированный подход, культурологический подход, творческая идея, архитектор, дизайнер.

Значение личностно-ориентированного и культурологического подходов в архитектурном и дизайнерском образовании обусловлено, во-первых, личностной парадигмой современного высшего образования, во-вторых – необходимостью сместить акценты с массовости в архитектурной и дизайнерской сфере к индивидуальному подходу в разработке и реализации творческих идей. Так, по мнению Е.Р. Никоновой, становление личностно-ориентированного обучения в высшей архитектурной и дизайнерской школе обусловлено тем, что архитектурно-дизайнерская проектная задача ставится одна на группу (например, учебное проектирование объекта у архитекторов – жилой дом, многофункциональный торговый центр, бассейн, гостиница и т.д., у градостроителей – коттеджный поселок, микрорайон, жилой район, проект реконструкции, город; дизайнеры проектируют среду и интерьеры зданий), а на выходе мы получаем n-количество совершенно разных авторских проектов, соответствующее количеству студентов этой группы [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Е.Р. Никонова отмечает, что буквально с момента получения задания на учебное проектирование архитектурного объекта, творческая деятельность каждого студента становится целенаправленной. Сначала выдвигается исходная идея. Для этого учебным процессом предусмотрено задание - клаузура, как поиск идеи, концепции, которое воедино собирает замысел и возможность дальнейшей его проработки. Обычно клаузура, отличающаяся, от проектных решений поисковым рядом, дает возможность студенту выдвинуть сразу несколько идей, спорящих между собой. Обсуждая клаузуру, ведущий преподаватель призывает студента к творческому спору, обсуждая, можно ли осуществить замысел в данных проектных условиях, насколько хорош тот или иной вариант, какой вариант требует доработки, а какой вариант лучше сразу исключить из внимания и почему, и т.п. Такие смысловые диалоги позволяют направить дальнейший творческий процесс в нужное русло, определиться с выбором идеи,

требующей дальнейшей проработки, конкретизации, детализации [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Е.Р. Никонова указывает, что личностно-ориентированное образование предполагает учёт деления студентов на «визуалов», «аудиалов» и «кинестетиков». «Визуалы» сосредоточены на конкретных образах, быстро усваивают конкретную визуальную информацию (мультимедийную лекцию, видеоряд аналогов отечественной и зарубежной архитектуры, проектные решения других архитекторов). Они плохо воспринимают устную речь, им важно конспектировать для того, чтобы, работая над образом объекта, вновь и вновь обращаться к материалу лекции, учебно-методическому пособию и т.д. Они прекрасно осваиваются на просторах Интернета, быстро и умело находят нужную информацию. «Аудиалы» прекрасно воспринимают устную речь, на слух ловят подробности, события, акценты, а также связь между ними. Они неплохо работают с аналогами, однако для них представляется трудным решение незавершенной творческой задачи. «Кинестетиков» выделяется постоянная отвлекаемость от процесса обучения, они как бы ведут диалог с самим собой. Они более самостоятельны в работе на компьютере и, при условии представления им большей самостоятельности, быстрее и лучше продвигаются на всех этапах учебного проектирования, опережая остальных сокурсников [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Е.Р. Никонова отмечает, что личностно-ориентированный подход в обучении в архитектурном и дизайнерском образовании можно назвать основным, так как он призван развивать индивидуальные познавательные способности каждого студента, помочь им познать себя, самоопределиться и самореализоваться, сформировать у них индивидуальную проектную культуру и авторский почерк, который будет узнаваться во всех проектах на протяжении всего времени обучения в вузе. Преподаватель призван выявлять и поощрять эстетические удачи и находки студентов, как то: авторское владение цветом, шрифтами, приемы подачи проекта, индивидуальный композиционный прием. Такие поощрения могут быть устными: педагог хвалит студента при всей группе, призывая остальных равняться на более креативного сокурсника, обозначая положительные составляющие учебного проекта. Это формирует у преуспевающего студента сознание делать еще лучше, стремление к лидерству в профессии, а у остальных студентов – желание догнать, подтянуться, создать свои авторские стилевые приемы [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

О важности культурной составляющей архитектурного и дизайнерского образования пишет Н.Г. Попова. Так, исследовательница отмечает, что в культуре имеются две тенденции. Одна из них сугубо прагматическая, определяемая позитивистско-технократическим мышлением и социальными стратегиями, менее всего ориентированными на интересы человека. Вторая – гуманистическая, с позиции которой критерием и высшей ценностью является человек, его свобода и гармоническое развитие. Глобальная задача современной культуры – выдвигание на первый план гуманистических ценностей. В свете этого позитивизму противопоставляются философия жизни, феноменология, экзистенциализм.

лизм, психоанализ, герменевтика и другие нацеленные на человека философские течения. В этой переориентации культуры архитектура призвана сыграть особую роль. Ни одна глобальная проблема современности не может быть решена без участия архитектора или дизайнера. Задачи и возможности в этом плане мирового архитектурного сообщества зафиксированы в ряде документов ЮНЕСКО [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, С. 36].

Н.Г. Попова отмечает, что архитектор и дизайнер философствуют формой своих произведений. Для обывателя архитектура полностью раскрывается через ее функцию (это храм, театр, жилой дом и т.д.). На самом деле у архитектуры, по сравнению с другими видами искусства, пожалуй, самый сложный и многозначный язык. Архитектура говорит с нами геометрией пространства, объемом, гармонией, пропорциями, ритмом, мерой, масштабом, цветом своих произведений. За всем этим стоят картины мира, представления о Боге и человеке, национальная специфика, определенный тип мышления, эстетические и этические предпочтения, идеология общества, социальный заказ и т.д. [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, С. 36].

В другом исследовании Н.Г. Попова пишет, что гуманистическая ориентация способна стать мощным аттрактором развития современного архитектурного творчества. Архитектурной форме, будь то гармония, мера, ритм, геометрия, масштаб или цвет, она открывает дополнительный стимул для художественного обогащения. Получает новое наполнение витрувианское понятие пользы. Польза должна трактоваться сейчас широко, не только как прагматическая, чисто функционалистская, но и как гуманистическая ее реализация. Вероятнее всего, именно гуманитарные идеи будут со временем объединять и корректировать междисциплинарные социально-эстетические поиски архитекторов. Архитектура слишком далеко зашла в своем безразличии к человеку, чтобы это не вызывало чувства озабоченности у архитекторов [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, С. 259 – 260].

В противовес дегуманизации архитектуры рождается множество инициатив, ставящих в центр архитектурной среды именно человека. Это антропоцентристская переориентация контекстуального подхода; тенденция к замене хайтека био-теком; организация общественных городских пространств, полностью отданных человеку (в частности, идея «жизни между зданий»): расширение сферы «безбарьерной архитектуры», доступной инвалидам и старикам; публичное использование первых этажей; создание интерактивной, в том числе так называемой дополняющей архитектуры; адаптация «умных домов» к психологии и физиологии человека; визуальные средства очеловечивания больших масштабов, обогащение типологии жилья в расчете на разных потребителей, новая роль парков в городе [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, С. 260].

Определённый интерес представляет исследование И.И. Орлова, посвящённое необходимости культурологического подхода в российском дизайне [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Он отмечает, что в ответ на вызовы времени в сфере дизайна формируется культурологический подход, рассматривающий дизайнерскую деятельность как вполне закономерный этап развития

человеческой культуры. При таком подходе дизайн воспринимается как деятельность, направленная на интеграцию материальной и художественной культуры, а предметная среда становится материальным носителем стиля и образа жизни.

Также И.И. Орлов отмечает, что задача современного дизайн-образования, подготовка к самостоятельной профессиональной деятельности, неизбежно сталкивается с применением культурологического подхода к решению базовой проблемы дизайна – проблемы взаимодействия системы «человек – среда – машина», где под «машиной» подразумевается создаваемый продукт дизайна. Для снятия этой проблемы, по мнению исследователя, необходимо решить следующие задачи: 1) дать цельное представление о сложении и динамике развития отечественно и зарубежной культуры применительно к дизайну как специфическому феномену единого культурного процесса; 2) обучить пониманию специфики дизайна как феномена мировой культуры, теории видов, жанров и стилей в культуре, искусстве и дизайне; 3) обратить пристальное внимание на особенности художественного процесса и фаз, определяющих ход дизайна, как культурно-художественного проектного творчества; 4) ознакомить с достижениями общемировой художественной культуры – конкретными произведениями, художниками, архитекторами и мастерами декоративно-прикладного искусства, художественными школами и явлениями, чем способствовать гармоничному профессиональному развитию дизайнеров [Ошибка! Источник ссылки не найден., С. 60 – 61].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что проектирование и реализация личностно-ориентированного образования будущих архитекторов и дизайнеров на основе культурологического подхода основывается на следующих принципах: 1) индивидуальное выполнение творческих проектов с учётом соответствующего культурного базиса; 2) развитие индивидуальных познавательных способностей студентов с целью выработки авторской проектной культуры; 3) учёт не только утилитарных, но и гуманистических ценностей при разработке архитектурно-дизайнерского проекта; 4) интеграция материальной и художественной культуры в рамках авторского проекта.

Список литературы

1. Асмолов А.Г. Личность как предмет психологического исследования / А.Г. Асмолов. – М., 2011. – 107 с.
2. Бондаревская Е.В. Теория и практика личностно-ориентированного образования / Е.В. Бондаревская. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского педагогического университета, 2000. – 352 с.
3. Гессен С.И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию / С.И. Гессен. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 448 с.
4. Зеер Э.Ф. Компетентностный подход к модернизации профессионального образования / Э.Ф. Зеер // Высшее образование в России. – 2005. - №4. – С. 23 – 30.
5. Зеленцова А.В. Личностный опыт в структуре содержания: Дис. канд. пед. наук. – Волгоград, 1996.

6. Кармазин Ю.И. Концептуальный подход в архитектурном образовании / Ю.И. Кармазин, П.В. Капустин // Научный Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – 2008. - №1. – С. 166 – 170.
7. Кийкова Н.Ю. Педагогические закономерности и принципы развития математической культуры будущих специалистов / Н.Ю. Кийкова // Фундаментальные исследования. – 2011. - №8-2. – С. 274 – 280.
8. Кларин М.В. Технологический подход к обучению / М.В. Кларин // Школьные технологии. – 2003. - №5. – С. 3 – 22.
9. Конев В.А. Человек в мире культуры. Человек, культура, образование / В.А. Конев. – Самара: Самарский университет, 1999. – 109 с.
10. Левин И.Л. Парадигмальный анализ развития школ высшего архитектурно-художественного образования / И.Л. Левин // Науковедение. – Т. 7. - №4.
11. Левина М.М. Технологии профессионального педагогического образования / М.М. Левина. – М.: Академия, 2001. – 272 с.
12. Никонова Е.Р. Личностно-ориентированный подход в обучении студентов на архитектурном факультете строительного вуза / Е.Р. Никонова // Образование и наук в современном мире. Инновации. – 2017. - №2. – С. 30 – 36.
13. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный дом, 2003. – 1280 с.

УДК 378.1

ЛОЗОВАЯ ЛЮДМИЛА ГЕОРГИЕВНА,

педагог дополнительного образования, МБУ ДО «Ровесник»,
308023, Россия, Белгород, ул. Железнякова, 4
E-mail: ludmilalozovaya56@icloud.com

СТЕПАНОВА-ТРЕТЬЯКОВА НАТАЛЬЯ СТАНИСЛАВОВНА

старший преподаватель,
Белгородский университет кооперации, экономики и права,
308023, Россия, Белгород, ул. Садовая 116А,
E-mail: tristena@mail.ru

**СОВРЕМЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ПОИСКЕ
КОМПРОМИССА МЕЖДУ ТРАДИЦИЯМИ И ВЫЗОВАМИ ВРЕМЕНИ.
ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

В статье анализируются проблемы современного дизайнерского образования. Современный мир с постоянно развивающимися компьютерными технологиями, которые доступны большинству пользователей, сталкивается с проблемой истинного профессионализма будущих дизайнеров. Только настоящая традиционная система обучения, грамотно дополненная инновационными методами обучения, поможет решить эту проблему.

Ключевые слова: дизайн, дизайн среды, графический дизайн, дизайнерское образование.

Расширение рынков, современных технологий, новых упаковочных материалов, широких полиграфических возможностей способствовало появлению

новых учебных заведений, которые открывают специализации «дизайн», «дизайн среды», «графический дизайн», часто не имея достаточной базы, а порой даже в ущерб себе. Например, в горном институте. Быть дизайнером теперь может каждый второй житель города с определенной инфраструктурой. Но несмотря ни на что, полноценное образование по данной профессии способны дать не все вузы, хотя большое их количество получили лицензии на подготовку таких специалистов. Не в каждом Вузе есть преподаватели, обладающие достаточным опытом, определенной базой, наработанными методиками. Не может педагог-живописец научить дизайнерскому проектированию. Ни для кого не секрет, что сегодня основным двигателем товара является именно дизайн. А товаров у нас в стране стало много. Нет компаний, которые бы не соревновались ни столько технологиями, сколько дизайнерскими разработками. И в этой среде на арену выдвигается «коммерческий стиль», который породила с одной стороны массовое обнищание людей, как результат – снижение их культурных запросов, с другой стороны – недалёковидность коммерческих директоров предприятий. Вот и появляются на рынках слабые непрофессиональные разработки, как предметов дизайна, так и продукция графического дизайна. А тут еще массовое освоение пользователями компьютерных технологий, способствующие популяризации «компьютерного» стиля, в рамках которого чаще всего реализовывают себя дилетанты, в то время как выпускники престижных школ, где и учиться тяжело и поступать было сложно, остаются не в удел.

К сожалению, сложилось ошибочное мнение, что восприятие дизайна – это прерогатива исключительно профессионалов, то есть, для среднего обывателя такое явление не доступно. Появляется ощущение, что между дизайнерами культивируется «элитарность». На самом деле классный дизайн понятен любому и не нуждается, в каких-то объяснениях. Дизайн всегда привязан к практике, иначе он носит условный теоретический характер. Что греха таить, производство у нас падает, поэтому нашим специалистам негде масштабно реализоваться. А ведь без этого любой профессионал деградирует. Получается, что нет промышленности, нет дизайна. Или он в лучшем случае остается красивой картинкой на экране компьютера. Возникает ощущение, что кому-то не выгодно, чтобы на рынках появлялась что-то свое отечественное. Взамен этому – имитация каких-то успехов, достижений, отчетности. Самое главное, что новое общество уже привыкло к этому и не знает, что может быть по-другому.

В развитых странах продукцию дизайна человек видит и впитывает с детских лет. Конечно, и дизайнерские школы там имеют преимущества, так как обладают хорошей материальной и экспериментальной базой. И студент может быстро воплотить свой проект, так сказать потрогать его руками. Дизайн сегодня оперирует не только формой, а усовершенствует организацию жизненных процессов. Ведь по – дизайнерски можно решать и проблему дорожных развязок и находить новые схемы оптимизации движения транспорта. Ведь наши заводы, выпускающие сетку-рабицу и листовый перфорированный металл, вполне могли бы выпускать и привлекательную мебель, и барные стойки, и урны для мусора. Это ли не повод привлекать к работе дизайнеров, ведь их продукция

может стать вполне конкурентно способной. Премьер-министр Англии Маргарет Тетчер в период своего правления лично возглавила общественный совет по дизайну. Именно тогда у них появилось понятие – проектная культура. А у нас же по-прежнему, все заканчивается на уровне бумажного проектирования, хотя наши отечественные дизайнерские идеи не уступают западным, а мы вынуждены по-прежнему продукцию закупать за границей, а на полках «Магнитов» обнаруживать что-то бесформенное с сомнительной графикой. Есть необходимость создания проектов экологических деревень, альтернативных источников энергии, строительства спортивных и рекреационных центров, объектов лэнд-арта для организации выставок скульптурной и ландшафтной пластики. Профессиональный дизайнер должен всегда решать задачу с нуля, чтобы не набивать оскомину лежащими на поверхности методами и приемами. Надо самому нащупать ту тропинку, по которой еще никто не ходил. Для развития дизайнерской среды надо создавать галерейные площадки, где бы молодые дизайнеры могли бы обмениваться опытом.

Конечно же, в этой связи хочется вспомнить Харьковскую школу дизайна, которую нельзя сравнить ни с какой другой. Как направление, она трансформировалась во все ближние и дальние регионы педагогами, которые сумели аккумулировать и идеи конструктивизма, и философию взаимоотношения с предметным миром, материалом, формой, концепцией - дизайнерами, которые учились у послевоенных педагогов- академиков и одновременно у молодых, ярких педагогов-экспериментаторов, порой только со студенческой скамьи, но которые тоже выросли на творчестве Бориса Косарева и Василия Ермилова, заложившие основу экспериментам и живому отношению к букве и образу. Мало кто знает, что именно выпускники харьковской школы дизайна сделали такие известные дизайнерские разработки, как автомобили «Нива» и «Ока» - детище Юрия Верещагина, тракторы Т-150- Ивана Новомодного и Олега Борозина, ряд минитракторов и трициклов под маркой ХТЗ. Харьковская школа дизайна по-прежнему существует, но не как, например, Баухаус, где обозначена четкая линия развития. Это своеобразная атмосфера людей, можно сказать всех времен, которые всю жизнь решают по-разному, но одинаковые задачи.

Список литературы

1. Бляхер А.П., Бойчук А.В., Вергунов С.В. и др. Опыт подготовки дизайнеров в ХХПИ. Методические материалы / Под. Ред. В.Р. Аронова, В.Ф. Сидоренко. – М: Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ), 1992 – С. 112.
2. Аронова, А.А., Дизайнерское образование. История. Теория. Практика / Под. Ред. А.А. Аронова, В.Ф. Сидоренко. – М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2007 – С. 407.
3. Автюхов А.В. Проектное обучение в высшей школе: проблемы и перспективы // Высшее образование в России. – 2010. – № 10. – С. 26–29.
4. Яцюк О.Г., Романычева Э.Т. Компьютерные технологии в дизайне. Эффективная реклама. / Под ред. О.Г. Яцюк, Э.Т. Автюхов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2001.
5. СОАТ. WWW: <http://www.coat.de>
6. Юрьев В.М. Непроизводственная сфера в современном социокультурном и экономическом пространстве. / под ред. Г.В. Козловой. – Тамбов: Тамб гос ун-т им Г.Р. Державина, 2010. – С. 507-527.

АХМЕТШИНА АЙСЫЛУ АНСАРОВНА,

Набережночелнинский государственный педагогический университет,
423806, Россия, Набережные Челны, Низаметдинова, д. 28,
E-mail: Luna.A3@mail.ru

БОЛЬШАКОВА СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА,

кандидат педагогических наук, доцент,
Набережночелнинский государственный педагогический университет,
423806, Россия, Набережные Челны, Низаметдинова, д. 28,
E-mail: Luna.A3@mail.ru

**К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ОБУЧАЮЩИХСЯ НА УРОКЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

В данной статье рассмотрен проблемный вопрос формирования технологической культуры обучающихся на уроке изобразительного искусства. Проанализированы характерные особенности понятия «технологическая культура» в аспектах, связанных с художественной практикой, основные ошибки при подготовке обучающихся к уроку изобразительного искусства в пятых классах. Обнаружена зависимость качества обучения на уроке от уровня формирования технологической культуры ученика. На основе проведенного исследования авторами предлагается схема грамотной организации рабочего места школьника.

Ключевые слова: формирование технологической культуры, изобразительное искусство, технологические умения, рациональные особенности.

В школе с первого класса ведутся обязательные и регулярные уроки изобразительного искусства, на которых ученики не только обогащаются знаниями и впечатлениями из области художественного творчества, но и овладевают трудовыми навыками, расширяют опыт технологических умений.

Современное обучение изобразительному искусству в школе строится на принципах интеграции образовательных областей «Искусство» и «Технология». В связи с этим формирование технологической культуры обучающихся на уроке рассматривается как актуальное направление деятельности учителя, способствующее достижению личностных результатов обучения и повышения его качества.

Понятие «технология» применительно к обучению рассматривается в нескольких аспектах:

– «совокупность наиболее рациональных способов научной организации труда, обеспечивающих достижение поставленной цели обучения за минимальное время с наименьшей затратой сил и средств» [3, 345].

– владение операциями и способами преобразования материалов и ресурсов в новую предметную реальность;

– ремесленная сторона выполнения художественных изделий по оптимальным алгоритмам (мастерство, искусность).

Технологическая культура это понятие, которое применимо не только в узких производственных сферах, но и к любым трудовым операциям. В широ-

ком смысле – это универсальный тип культуры, влияющий на мировоззрение и мышление человека, окруженного технологическими процессами различной сложности. Технологическая культура человечества - культура преобразующей, творческой природосообразной (экологически оправданной) деятельности людей по преобразованию среды обитания [1].

Содержание этого понятия рассматривают в своих работах такие ученые как П.Р. Атутов, О.А. Кожина, В.П. Овечкин, В.Д. Симоненко, Ю.Л. Хотунцев и другие. В исследованиях отмечены ряд первичных признаков технологической культуры у обучающихся: самостоятельность, организованность в практической деятельности; владение общетрудовыми и политехническими навыками; нравственно-трудовые качества; раскрытие личностных интересов и способностей в сфере труда и технологий [2].

В современной психолого-педагогической науке является доказанной позитивная связь моторики рук и умственного развития ребенка. В сфере изобразительного искусства практическая деятельность обучающихся очень разнообразна, она дает толчок различным интеллектуальным процессам.

В настоящее время учитель проводит уроки в соответствии с требованиями ФГОС, а именно упор в организации обучения делается на учебную активность и деятельность самих обучающихся. В содержании предмета ИЗО (на примере программы 5 класса по УМК Б.М. Неменского) на уроке изучаются такие виды художественной деятельности как лепка, аппликация, роспись, гобелен, жгутотворная филигрань, искусство куклы. Каждое из указанных видов творчества требует от школьника подготовки, соблюдения технологических этапов в работе.

Первым шагом в практическом овладении технологической культурой является подготовка к уроку (обеспеченность материалами), организация рабочего места – это первый маркер начала формирования технологической культуры обучающегося. Значение этого простого этапа в школьном обучении порой недооценивается, а ведь это залог успешного и качественного выполнения любой работы на уроке. Практически каждый учитель в своей педагогической деятельности сталкивается с проблемой подготовки школьников к уроку. Есть необходимость обратить внимание на процесс формирования у обучающихся самостоятельности, необходимого алгоритма работы с инструментами и материалами.

А вот интересно сознательно или бессознательно происходит подготовка к уроку. Считается, что урок по изобразительному искусству несложный, поэтому и особой подготовки не требует, ну что уж там сложного прийти и «накалякать» чего-нибудь, да так, чтобы учитель отстал. Общее отношение к учебе характеризует процесс сбора в школу: ученик обязательно готовится с вечера к уроку или впопыхах собирается утром.

Обратимся к собственной педагогической практике. Рассмотрим среднюю школу: обучающиеся пятых классов уже не маленькие, но и до старших им еще далеко. В нашей школе (г. Заинск) две параллели пятых классов «А» и «Б». В начале учебного года наблюдая за учениками, было замечено, что большая часть учеников не успевают выполнить работу по теме урока, и работа остается на дом как домашнее задание.

Начали разбираться в причине, и оказалось, что не все готовы к уроку, кто-то, что-то забыл, либо вообще не принес. Такой ученик начинает искать необходимую вещь во время урока, спрашивая у одноклассников, сам отвлекается и соседей отвлекает – вот и не успеваем сделать задание за урок.

Пятиклассники вспомнили, что раньше в начальных классах все успевали, т.к. все нужные вещи для рисования лежали в отдельной папке, и их собирала мама. В 5 классе для работы на уроке нам нужны: клеенка фартук, нарукавники, формат бумаги А3 (папка) или А4 (альбом), краски (акварель, гуашь), баночка для воды (непроливайка), кисточки белка №5, №3, №1, палитра, простой карандаш, цветные карандаши, фломастеры, цветные мелки, ластик, салфетки (тряпочка сухая) и т.д.

Для напоминания ученикам о необходимости правильно подготовиться к уроку в кабинете ИЗО разместили плакат с правилами организации рабочего места, оно нам нужно для комфорта и удобства:

- 1) формат листа располагаем горизонтально либо вертикально;
- 2) краски ставим над форматом листа;
- 3) если ребенок правша, баночку для воды и палитру ставим с право (если левша то с лева);
- 4) тряпочку, карандаш, ластик и все вспомогательные материалы слева.

При такой раскладке предметов работать будет намного удобнее и эффективнее.

Рабочее место для урока ИЗО может быть индивидуальное (одноместная парта), стандартная двухместная парта и общий круглый стол. У ученика должно быть личное пространство, там, где он может расположиться удобно, не задевая локтями соседей.

После обсуждения правил организации рабочего места с учащимися пятых классов, был сделан вывод, что работать по правилам намного удобнее: каждый должен приходить готовым и со своими материалами, организовывать свое рабочее место до начала урока, слушать учителя и выполнять все критерии заданий, по которым выставляется оценка. Учителя-предметники отметили, что и на их уроках в 5 классах повысилась активность обучающихся, у них отмечалось повышение способностей к рациональному использованию времени урока.

Все правила организации рабочего места учениками полностью выполнялось две недели, после этого срока они начали забывать приносить или оставлять дома или в школе работы. Для эксперимента учитель с пятым классом «А» каждый урок повторял правила организации рабочего места и ребята контролировали друг друга, а в пятом «Б» классе оставили все как есть. На сегодняшний день уровень качества выполнения заданий и успеваемость пятого «А» класса на 23% выше, чем у пятого «Б» класса.

Данные наблюдения показывают, что формирование технологической культуры в условиях урока изобразительного искусства сложный и поэтапный процесс. Развитие у школьников способностей к самоорганизации, ответственному отношению к учебной деятельности еще нестойкое, поэтому учителю необходимо предпринимать ряд педагогических мер (напоминание, организа-

ционные усилия) для стимулирования ответственности и организованности школьников при подготовке к уроку. Педагогическими условиями, способствующими повышению культуры являются: удобные парты, оборудованный кабинет ИЗО, необходимая дидактическая наглядность.

Список литературы

1. Пастушок, И. А. Формирование технологической культуры личности учащихся через проектную деятельность на уроках технологии. – [Электронный ресурс] – Режим доступа – <https://nsportal.ru/shkola/tekhnologiya/library/2013/02/17/formirovanie-tekhnologicheskoy-kultury-lichnosti> (свободный) - Дата обращения 27.02.19.
2. Формирование технологической культуры у учащихся общеобразовательной школы. [Электронный ресурс] - Режим доступа <http://diplomba.ru/work/99691> (свободный) - Дата обращения 27.02.19.
3. Щукин, А.Н. Лингводидактический энциклопедический словарь. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. – 746 с.

УДК 378.661

ВАЗИЕВА АЛЬФИЯ РАШИТОВНА,

кандидат психологических наук, доцент,

Набережночелнинский государственный педагогический университет,
423806, Татарстан, Набережные Челны, ул. Низаметдинова, 28,

E-mail: vazieva@mail.ru

АХТЯМОВА ГУЛЬНАРА ВЛАДИМИРОВНА,

Набережночелнинский государственный педагогический университет,
423806, Татарстан, Набережные Челны, ул. Низаметдинова, 28,

E-mail: achtamovagula@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА ПЕДАГОГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

В работе рассматриваются психологические особенности профессиональной деятельности педагогов в художественном образовании в условиях подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Особенности эмоционального интеллекта педагогов определяют значимые аспекты формирования социально-экономической и духовной жизни современной молодежи и становления их профессиональной художественно-творческой составляющей личности.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, профессиональная деятельность, педагог, интерес, эмоции, составляющая личности.

Проблема формирования современной образовательной среды художественно-творческой направленности в первую очередь затрагивает деятельность педагога, где фокусируются основные интересы и социально значимые интересы общества и молодежи. Такая позиция способна стимулировать

наивысшую продуктивность профессиональной деятельности педагога в образовательной сфере, социальную полезность человека, его индивидуальные особенности и успешность в профессии [5].

Целью нашего исследования явилось изучение особенностей проявления характеристик эмоционального интеллект педагогов художественного образования. Объектом исследования выбраны педагоги высшего уровня образования с разным стажем работы в сфере университетского образования направления «Учитель изобразительного искусства». Предметом исследования явились характеристики эмоционального интеллекта. Гипотеза исследования: педагоги с разным стажем работы отличаются в компонентах эмоционального интеллекта. В соответствии с целью исследования представлены следующие задачи: 1) провести теоретический анализ литературы о профессиональной деятельности педагогов; 2) выявить отличительные особенности в компонентах эмоционального интеллекта преподавателей с разным стажем работы.

Методами исследования выбраны: теоретический анализ литературы, диагностические методы: тест на эмоциональный интеллект Н. Холла, методы математической обработки данных: t-критерий Стьюдента [1].

Обработка данных, полученных по тесту эмоционального интеллекта Н. Холла, производилась при помощи качественного и количественного анализа. По результатам проведенной методики [4] были получены усредненные данные по каждому показателю эмоционального интеллекта, что позволило определить различия в эмоциональном интеллекте преподавателей с разным стажем работы (Рис. 1).

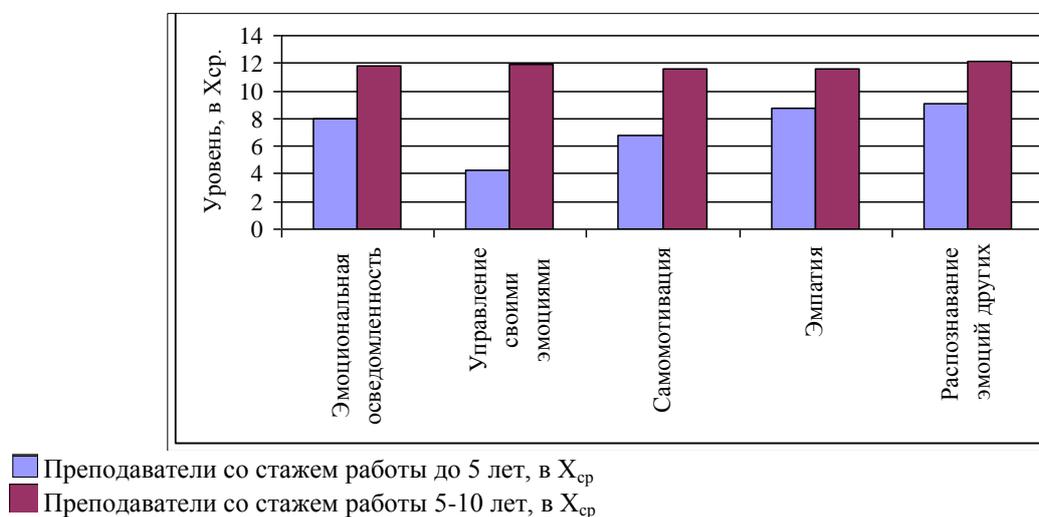


Рис. 1. Эмоциональный интеллект преподавателей с разным стажем работы, в X_{cp}

Рисунок демонстрирует проявление средних значений показателей эмоционального интеллекта у преподавателей со стажем работы 5-10 лет выше, по сравнению с преподавателями со стажем работы до 5 лет.

У преподавателей разного стажа все показатели находятся на среднем

уровне, но у начинающих преподавателей эмоциональный интеллект является очень низким средним показателем. Другими словами, показатели эмоционального интеллекта начинающих преподавателей находятся в рамках средней категории, но граничат с нижним уровнем. У преподавателей со стажем работы 5-10 лет, наоборот, показатели эмоционального интеллекта находятся на среднем уровне, но граничат с высоким уровнем.

Для проверки различий в эмоциональном интеллекте преподавателей с разным стажем работы был проведен статистический анализ различий для независимых выборок t-критерий Стьюдента. Результаты проверки значимости различий средних значений эмоционального интеллекта преподавателей с разным стажем работы представлены в таблице 1.

Таблица 1.

Статистический анализ эмоционального интеллекта преподавателей с разным стажем работы, в X_{cp}

Эмоциональный интеллект	Преподаватели со стажем работы до 5 лет, в X_{cp}	Преподаватели со стажем работы 5-10 лет, в X_{cp}	$t_{эмп.}$
Эмоциональная осведомленность	11,8 \pm 4,5	8 \pm 3,6	3,8**
Управление своими эмоциями	11,9 \pm 4,9	4,3 \pm 1,1	4,2**
Самотивация	11,6 \pm 4,2	6,8 \pm 2,4	2,2*
Эмпатия	11,6 \pm 4,3	8,7 \pm 3,2	3,4**
Распознавание эмоций других	12,1 \pm 5,1	9,1 \pm 3,7	3,7**
Интегральный уровень	59 \pm 15,8	36,9 \pm 12,4	3,8**

Примечание: * - $t_{кр.}=2,05$ и $p<0,05$; ** - $t_{кр.}=2,76$ и $p<0,01$

По результатам статистического анализа (таблица 1) были обнаружены значимые различия средних значений показателей эмоционального интеллекта и интегрального его уровня преподавателей с разным стажем работы. В результате анализа достоверности различий были обнаружены значимые различия ($p<0,01$) по следующим показателям: эмоциональная осведомленность ($t_{эмп.}=3,8$; $p<0,01$), управление своими эмоциями ($t_{эмп.}=4,2$; $p<0,01$), самотивация ($t_{эмп.}=2,2$; $p<0,05$), эмпатия ($t_{эмп.}=3,4$; $p<0,01$), распознавание эмоций ($t_{эмп.}=3,7$; $p<0,01$) и по интегральному уровню эмоционального интеллекта ($t_{эмп.}=3,8$; $p<0,01$). При этом у опытных преподавателей выше уровень эмоционального интеллекта, чем у преподавателей со стажем работы до 5 лет.

Изучение различий особенностей проявления эмоционального интеллекта преподавателей с разным стажем работы привело к следующим заключениям. Опытные преподаватели больше проявляют интерес к эмоциям окружающих, чем начинающие преподаватели.

Опытные преподаватели в большей степени способны воспринимать и понимать, но им сложно управлять своими эмоциями. У преподавателей со стажем работы 5-10 лет в большей степени проявляется эмоциональное проникновение в себя. Они способны контролировать свои эмоции, адекватно понимать мотивы, стоящие за поступками окружающих.

У опытных преподавателей в большей степени развит поведенческий аспект эмоционального интеллекта, который связан со способностью контролировать свои эмоции в поведенческих реакциях. Они владеют знаниями, необходимые для эмоционально «умного» поведения. Эти знания могут касаться основных принципов социального взаимодействия, навыков саморегуляции, поведенческих проявлений различных эмоций, ситуаций, в которых уместно проявление тех иных чувств [2].

У преподавателей со стажем работы 5-10 лет есть внутренняя мотивация к выполнению деятельности и самодисциплины, настойчивости в достижении поставленных целей. Они более способны к эмоциональным проявлениям и восприятию. Им лучше удается управлять чувствами и настроением, как у себя, так и у окружающих.

Таким образом, эмоциональный интеллект преподавателей с разным стажем работы различен. Опытные преподаватели характеризуются достаточно высоким уровнем эмоционального интеллекта, что может стать одним из инструментов развития образовательной среды, создания эффективных форм становления профессиональной художественно-творческой составляющей личности и духовной жизни современной молодежи.

Список литературы

1. Ермолаев О.Ю. Математическая статистика для психологов. – М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 2014. – 336 с.
2. Иванов В.Н. Социальные технологии. – М. : Союз, 2009. – 220 с.
3. Ильин Е.П. Психомоторная организация человека. – СПб. : Питер, 2003. – 384 с.
4. Козлов А.А. Практикум социального работника. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2011.
5. Савенков А.И. Интеллект, ведущий к профессиональному успеху, как фактор развития профессиональной одаренности будущего специалиста // Одаренный ребенок. – 2007. – №6. – С. 22–36.

АШИХМИН ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ,
доцент, Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева,
302026, Россия, Орёл, ул. Комсомольская, 95,
e-mail: kafedra_risunka@mail.ru

ТВОРЧЕСКАЯ САМОРЕАЛИЗАЦИЯ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО- ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ ЭСТАМПА

В статье рассматривается обоснование эффективности использования графической техники автолитография, как объект творчества студентов художественно-графического факультета и необходимость совершенствования профессиональной подготовки будущих художников – педагогов в направлении и реализации этой задачи, открывающей новые возможности для развития творческой самореализации студентов в процессе художественной деятельности.

Ключевые слова: творческая самореализация, литография (изображение на камне), автолитография (изготовление печатных авторских форм), реалистическое изображение, композиция эстампа.

Кадры художников, владеющих мастерством литографии, непрерывно пополняются. Их призваны готовить факультеты графики художественных вузов. Если внимательно проанализировать литографии великих мастеров, то увидим, что легкость и кажущаяся простота их являются результатом большого, усидчивого труда и мастерства, накопленного и основанного на глубоком знании материала, на всестороннем изучении возможности литографии. В соответствии с учебным планом основы техники графических искусств на первых трех курсах обучения, проходят как самостоятельные дисциплины. На первом курсе литография офорт, на втором линогравюра. В течение первых двух лет обучения студенты получают основные знания и практические навыки работы в различных графических материалах. В одном из этих материалов студент специализируется последние годы обучения. Кроме избранного материала, можно факультативно изучать любой другой графический материал. Начиная с четвертого курса прохождение техники графических искусств, всецело подчиняется задачам курса композиции. Выполняя отдельные композиционные задания, студенты совершенствуют полученные навыки в избранном графическом материале. В соответствии с этими задачами в программе курса литографии предусматриваются различные задания по композиции. На первом курсе студенты практически осваивают технику автолитографии и приобретают основные сведения по технологии плоской печати. При обучении на младших курсах студенты художественно-графического факультета знакомятся с техникой автолитография, выполняют задания по теме: натюрморт, сельский пейзаж, приобретая таким образом опыт выполнения черно-белой литографии. 4 и 5 курсы прохождения искусства литографии полностью подчинены изучению и выполнению композиции на

различные темы, установленные учебной программой для художественно-графического факультета. Педагог ставит перед студентами художественно-изобразительную задачу для успешного решения композиции и дальнейшего освоения манер литографскими карандашами и тушью в технике автолитографии. На четвертом и пятом курсах студенты, избравшие литографию в качестве специального материала для выполнения заданий по композиции, углубляют свои знания по литографии и приобретают практические навыки по цветной литографии. Кроме основных заданий по композиции, ставятся отдельные вспомогательные задания по литографии.

Теория композиции дает студенту средства для решения художественно-композиционной выразительности. Для усвоения методов мыслительной и художественно-практической деятельности требуется процесс понимания, позволяющий воплощать замыслы студентов в ценности композиционного творчества. Построение теоретического и практического курса композиции вызывает необходимость в организации применения методических форм и их взаимосвязи для достижения цели единства знания и понимания. Учитывая цели и задачи в процессе обучения студентов художественно-графического факультета композиции эстампа, обозначим основные этапы процесса развития творческой самореализации студентов.

Выполняя графический лист в технике автолитография студент должен придерживаться систематичности и последовательности, то есть работа над листом не должна выполняться хаотично, она должна выполняться поэтапно. На первом этапе студент должен выполнять кратковременные задания на изучение композиции. На втором этапе студент изучает и пробует манеры (жировой карандаш, тушь) для дальнейшего изучения композиции. На третьем этапе студент создает выразительный образ с использованием различных приемов работы графического материала в технике автолитография. При работе над композицией эстампа студент проводит работу с аналогами (репродукции художников-графиков по литографии), педагог проводит практический показ элемента на работе студента. Показ педагогом является одним из важных принципов обучения принципу наглядности студентов художественно-графического факультета. Педагог обязан уделить особое внимание студентов изучению природы. Необходимо правильно организовать наблюдение студентов за окружающей действительностью. Правильное наблюдение за природой способствует созданию содержательной и образной композиции. Очень часто студенты наблюдают природу спонтанно, без определенной цели. Из-за этого у студента пропадает интерес к природе, что ведет к вялой, невыразительной композиции. Следовательно, грамотному изучению природы необходимо уделять самое пристальное внимание.

В практической работе над композицией эстампа, входят научные основы построения пространства в картине: правила симметрии, равновесия, статики и динамики, ритма, перспективы, масштаба, вертикали и горизонтали.

Выполнение студентами композиции эстампа с использованием научных основ построения пространства, должно быть естественным. Зритель не должен

видеть усилия автора при создании композиции в графическом листе. У зрителя должно создаваться ощущение полной гармонии в композиции, не должно быть пустых или перегруженных участков. В процессе обучения композиции эстампа решение учебных задач предполагает формирование определенных компонентов творческой самореализации. Компонент саморазвития, компонент композиционно-творческих способностей творческой деятельности. Саморазвитие предполагает развитие студента к творческой деятельности, как процесс осознанного поиска познавательного результата. В познавательном процессе у студента воплощаются творческие силы, что приносит эмоциональное удовлетворение.

В творческом саморазвитии студента и в его творческой деятельности можно выделить следующие критерии: интерес к творческой деятельности, личное отношение студента к творческой деятельности, его стремление к самосовершенствованию и творческому успеху, планирование своей творческой деятельности. Все эти критерии дают возможность студенту самостоятельно создавать новые художественные образы, применять графические материалы и манеры в автолитографии для создания творческой, выразительной композиции эстампа.

Педагог оценивает работу студента по следующим критериям:

- создание образа в композиции по заданной теме;
- оригинальность, выразительность, целостность композиционного решения;
- максимальное использование выразительных особенностей материала;
- техническая проработанность композиции.

Студент должен последовательно и сознательно вести работу над композицией эстампа, должен осознать, что творческий процесс создания композиции зависит от способности управлять своими чувствами по отношению к окружающей нас действительности. Создание композиции эстампа зависит от выразительных возможностей литографского графического материала и с учетом взаимодействия стадий творческого процесса и механизма творческой самореализации можно разбить на несколько этапов: поиск замысла, замысел, реализация замысла, анализ замысла. Таким образом, композиции эстампа – это строение формы произведения направленного на раскрытие автором замысла и творческих способностей. Возможности графического материала литографии позволяют использовать его в выразительных возможностях композиции для достижения гармоничной согласованности, при которой они превращаются из простой совокупности в целостную систему.

Список литературы:

1. Бесчастнов Н.П. Черно-белая графика. – М., 2002.
2. Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. – М.: «Академия». – 2002.
3. Есипов В.Н. Формирование творческих способностей студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов на начальном этапе обучения, композиции: Дис...канд. пед. наук. – М., 1986. – 255 с.
4. Зорин С.С. Образ как основа творческой деятельности мышления // Искусства и

- образование. – 2003. – М. – С. 112-115.
5. Зорин Л.Н, Эстамп, Руководство по графическим и печатным техникам. М.: Апрель, 2004.
 6. Кузин В.С. Психология. – М., АГАР, 1997. – 304 с., ил.
 7. Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности // Знание. – М.: 1981.
 8. Суворов П.С. Искусство литографии. – М.: «Искусство», 1964. – 248 с., ил.
 9. Шорохов Е.В. Основы композиции. – М., Просвещение, 1979. – 303 с.

УДК 74.01/.09

БАЛАБУШЕВИЧ ЛАРИСА ИГОРЕВНА

кандидат педагогических наук, доцент,
Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева,
302026, Россия, Орёл, ул. Комсомольская, 95
E-mail: larapp@mail.ru

ТИПОГРАФИКА В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ

Статья посвящена вопросам преподавания дисциплины «Типографика», по направлению подготовки «Графический дизайн», анализирует задачи и актуализирует возможности логики построения занятий по её освоению

Ключевые слова: типографика, шрифт, образно-графическое моделирование, текст.

Дисциплина «Типографика» является частью подготовки студентов по направлению «Графический дизайн». Данный курс необходим для углубленного изучения принципов профессионального оформления объектов графического дизайна, используя выразительные возможности шрифта, средствами набора и верстки, которые имеют художественный и технический аспекты. Дисциплина «Типографика» интегрирует знания из курсов, изученных ранее, или параллельно изучаемых дисциплин таких как «Пропедевтика», «Шрифт», «Проектирование в графическом дизайне», «Компьютерная графика» и других.

Студенты знакомятся с терминологией типографики; получают необходимые знания о выразительных средствах типографики в графическом дизайне; обучаются умению грамотно строить шрифтовую композицию, пользуясь самодостаточными средствами искусства типографики.

Содержание курса «Типографика» как учебной дисциплины складывается из следующих компонентов, определяющих конкретные задачи обучения:

- изучение эволюции книгопечатания, фундаментальных принципов наборных процессов, ознакомление с вопросами современного искусства типографики, так как теоретические знания по данной дисциплине в ее историческом развитии, в контексте технологического и культурного развития необходимы для углубленного изучения и овладения предметом;

- изучение и применение на практике законов набора и верстки текста для полиграфической печати и экранного представления, правильному выбору параметров набора шрифта и верстки;

- знакомятся с эстетическими принципами выбора и применения шрифтов, правилами технических приемов профессиональной компьютерной верстки, отвечающей современным стандартам;

- применению приемов, позволяющих добиться хорошего набора в существующих компьютерных программах;

- использования композиционных и выразительных возможностей типографики для создания определенного дизайнерского продукта;

- приобретению способности методически грамотно строить свой рабочий процесс, постепенно переходя от простых решений к сложным. Особое внимание уделяется самостоятельным практическим заданиям и разработкам;

- освоению навыков анализа произведений типографики и собственных работ.

Тематика занятий включает знания о связи типографики с понятиями «шрифтовая графика», «шрифтовое оформление», «искусство шрифта», «композиция печатного произведения», «верстка печатного издания». Указывается родство типографики со сферой графических искусств и с областью техники и технологии полиграфического производства.

Для глубокого постижения работы с текстом необходимы знания об исторической периодизации формирования визуально-графической культуры текста. В кратком обзоре систем типографики указываются особенности эпох и этапов ее эволюции: от методов копирования в рукописных произведениях, к подробному изучению и анализу анатомии буквы эпохи Возрождения, технологий печати Нового времени, с принципами сложения классического образа текста и эклектикой 19 века с ее повышенной орнаментальностью. Особенно пристальное внимание обращается на изучение конструктивных, структурных и геометрических приемов работы со шрифтом в авангардных художественных проектах начала 20 века, сложению типографики в устойчивую интернациональную школу в середине 20 века. Эпоха постмодернизма с ее многослойностью и включением пространства в поле информации дает полифонические решения, обеспечивая связь объекта графического дизайна с разнообразными пространственными ситуациями и контекстами. Типографика настоящего времени позволяет говорить о сложении концепции универсального графического языка начала 21 века.

Творческий аспект дисциплины определяют образно-графическая структура текста и ее связь со словесной информацией, ассоциативным рядом, визуальными цитатами и композиционными приемами. Типографическая работа представляется как единство литературного, информационного и визуального пространства. Текст, в данном случае, представляется как материал и объект образно-графического моделирования, где композиция текста понимается как авторская интерпретация содержания. Конструктивная организация текста мо-

жет представляться на основе модуля, каркаса, тогда конструкция представляется как упаковка в структурном поле текста.

Техника и искусство в творческом процессе типографики могут представлять неразрывное единство обеспечивая самодостаточность типографических средств и образную выразительность.

Типографика, будучи искусством композиционной и смысловой аранжировки наборного текста, использует в своем арсенале слово и образ, визуальные метафоры. Студенты изучают способы создания акцентировки «звучания» слова через традиционные типографические приемы, создания визуального текста, как «зримой формы языка», исследуют графическое пространство текста и пространство типографики.

Следующая группа заданий помогает понять способы гармонизации страницы с учетом параметров шрифта, с учетом свойств родовых семейств и союзов шрифта, а также структурирования текста при помощи различных начертаний в пределах одной шрифтовой гарнитуры. При выполнении такого рода заданий важно учитывать соответствие назначения и смысла текста и рисунок шрифта, осуществление выбора шрифта соответственно задаче и содержанию текста и визуальному впечатлению от него с учетом исторических и национальных ассоциаций шрифта.

В освоении дисциплины решающее значение имеет выполнение практических заданий с постепенным логическим переходом от простых заданий к сложным. Данная логика дисциплины позволяет сформировать у студентов единый набор теоретических и практических профессиональных умений осуществления художественно-проектной деятельности, характеризующих его профессионализм.

В процессе преподавания большое внимание уделяется приобщению студентов к лучшим образцам продукции графического дизайна, формированию понятия о роли дизайна в культурном процессе.

Задачей дисциплины является овладение студентами культурой творческого графического мышления в области типографики, знаниями по его общим законам, применение способностей в визуальной форме правильно и логично оформить его результаты, а также учета в своих проектах понятия коммуникативности – как одной из важнейших функций современного графического дизайна и знает ее роль в современной культуре и проектной деятельности.

АНДРЮЩЕНКО НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА

Детская школа искусств №16, город Воронеж,
394087, город Воронеж, ул. Ломоносова, д. 96а,
E-mail: pop-natalka@yandex.ru

ЖИТЕНЁВА ИРИНА СЕРГЕЕВНА

Детская школа искусств №16, город Воронеж,
394087, город Воронеж, ул. Ломоносова, д. 96а,
E-mail: neice@mail.ru

ЛОПАТИНА НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА

Детская школа искусств №16, город Воронеж,
394087, город Воронеж, ул. Ломоносова, д. 96а,
E-mail: natlopatina35@yandex.ru

МЕШКОВА ЕКАТЕРИНА АНАТОЛЬЕВНА

Детская школа искусств №16, город Воронеж,
394087, город Воронеж, ул. Ломоносова, д. 96а,
E-mail: meka77.77@mail.ru

**РАЗВИТИЕ И ВОПЛОЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА РЕ-
БЁНКА В ДИАЛОГЕ СО ЗРИТЕЛЕМ
ПОСРЕДСТВОМ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

В данной статье говорится о том, что в условиях интеграции нескольких изучаемых областей (история искусств, рисунок, дизайн костюма, сценическое движение и др.) возможно интенсивное развитие творческого потенциала личности. Что особым пространством является деятельность детей в условиях театра, где созданный виртуальный мир раскрывает способности ребёнка, помогает реализовать детские фантазии и сделать их понятными и интересными в реальном мире.

Ключевые слова: интегративный подход, творческий потенциал, театральное искусство, образовательный процесс, оптимальные условия развития.

Каким будет художник? Это во многом зависит от того в какой среде развивались его творческие возможности с детства. Человек рождается с уникальными способностями, определенными склонностями к определенным видам деятельности. Поэтому, работая с детьми, очень важно понимать, что благоприятные условия развития творческого потенциала личности должны обеспечиваться с ранних лет, когда наблюдается формирование характера человека, его психологических особенностей. Работая в школе искусств, в рамках детского творческого объединения, имеющего художественное направление, задачей педагогов является поддержание таких условий обучения учащихся, в которых, раскрывается творческий потенциал ребенка через активизацию созданного им виртуального мира, реализацию детских фантазий и интересную адаптацию их в реальном мире. Итогом данной работы является установление диалога со зри-

телем, посредством демонстрации творческих замыслов. Главной задачей является пробуждение воображения посредством применения фразы «что если?..», которая заставляет действовать, формировать различные варианты ситуаций и находить из них творческий, необычный выход. Данное упражнение способствует формированию творческой личности и воспитывает у учащихся художественные, социальные и нравственные основы. Этот прием в педагогической практике существует для того, чтобы помогать естественному формированию творческого процесса развития ребенка, без его искусственного замещения.

Большую роль в установлении связи со зрителем будущих художников, дизайнеров играет театральное искусство. Театральная постановка находит выход для различных видов детского творчества от рисования эскизов до воплощения их в готовых формах, от заученных танцевальных движений до импровизации. Все это выступает как части общего замысла. Важной особенностью данной деятельности является синтез различных видов искусств, их объединения и реализации в виде единой художественной композиции. Театральная деятельность – это одна из форм деятельности, содействующих самовыражению и стремлению ребенка к гармоничному бытию и здоровым отношениям с людьми, творческому отношению к жизни и доброжелательному отношению к окружающим, формированию уверенности в себе; деятельность, способствующая пониманию, сочувствию, сопереживанию, удивлению, эмоциональному отклику на окружающую действительность. Деятельность в условиях театра позволяет раскрыть огромный творческий потенциал учащихся. Во-первых, театральная постановка, как продукт совместной деятельности, позволяет каждому участнику внести свой вклад в общий успех. Во-вторых, разнообразие постановочных задач – сценических, музыкальных, оформительских, позволяет каждому реализовать свои способности в той сфере деятельности, к которым имеется большая склонность. В-третьих, театральное творчество способствует эмоциональному сплочению коллектива через прохождение ситуаций совместного проживания и переживания. Так же в театральных играх учащимся дается возможность «примерить» на себя различные роли в различных воображаемых ситуациях, будь то жизнь людей, животных, растений. Такая деятельность позволяет глубже познавать окружающий их мир и существующие в нем правила, а так же прививает устойчивый интерес к литературе, музыке, театру и к родной культуре в целом. Следовательно, театр помогает развитию у учащихся нравственных и психологических качеств, таких как наблюдательность, воля, смекалка и память, а так же влияет на основные способности – видеть, чувствовать, фантазировать и понимать. А с педагогической точки зрения театр привлекателен своей универсальностью, социальной и нравственной направленностью и коррекционными возможностями.

Фактором развития личности в школьном возрасте становится театральная деятельность, участие в которой рассматривается как одно из средств решения проблемы социальной адаптации будущих художников в реальном мире, как оптимальная среда, интегрирующая игровую и предметную деятельность. Цель педагогической деятельности в контексте работы в данном объединении

состоит в создании и поддержании оптимальных условий для развития и становления поисковой и познавательной деятельности; культуры создания образа через сценическое и костюмированное воплощение; возможности сценического представления костюма и индивидуальных творческих способностей воспитанников. Так же важно отметить, что вся деятельность происходит в условиях коллективного взаимодействия, как взрослых, так и детей средствами театрального, художественного и декоративно-прикладного творчества. Очевидно, что для успешного творческого развития обучающихся в условиях театральной деятельности необходимо целенаправленное педагогическое сопровождение, обеспечивающее соответствующее возрастным особенностям обучающихся продвижение в реализации своих потребностей и задатков, в способности действовать в творческом коллективе единомышленников, в направлении освоения ими межличностной коммуникации, в развитии творческого потенциала [11, с.50]. Предполагается, что современный педагог-дизайнер XXI века, по определению, должен непременно быть человеком с творческим потенциалом, способным найти свой путь и повести за собой других.

Работая над созданием сценического костюма, педагог выступает одновременно в нескольких ролях – художника, конструктора-технолога, прикладника, режиссера, чтобы иметь возможность довести замысел до его реализации. Нередко приходится становиться и психологом, чтобы помочь учащимся отразить через костюм свои внутренние качества и обрести уверенность в себе. Задача современного педагога, работающего в данной творческой области быть еще и художником-модельером, чтобы формировать у учащихся собственное художественное видение и отношение к действительности, воплощать и преобразовывать собственный стиль в творческую практическую реализацию конкретного материала. Данный процесс имеет объективные критерии, диктуемые всеобщими законами красоты, спецификой их развития в конкретный период времени, учетом последних достижений культуры, повседневной жизни, техники и т.п. Именно поэтому Детское творческое объединение театр костюма «Вдохновение» существует на базе Школы, так как подобная идея может быть реализована только на базе мощного образовательного процесса, и представляет собой синтез различных образовательных циклов. Учащийся, ориентированный на получение профессии дизайнера, должен получить наряду с художественным образованием также и технологическое. Синтез этих направлений обеспечит необходимый уровень подготовки для реализации творческих замыслов. Кроме того, занимаясь в данной сфере необходимо обладать достаточно обширной информацией в области истории, так как без знания прошлого невозможно создать гармоничное новое. Обеспечить высокий уровень профессионализма, а так же реализацию творческого потенциала учащегося может только комплексная подготовка, которая предполагает обязательное наличие следующих разделов.

История искусств – раздел программы, в котором особое внимание уделяется содержательному подразделу «История костюма». Анализ дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области декоративно-прикладного творчества свидетельствует о том, что полноценное создание худо-

жественного образа возможно только тогда, когда на основе развитой эмоциональной отзывчивости у учащихся формируется эстетическое чувство: способность понимать главное в произведении искусства, различать средства выразительности и соотносить содержание произведения искусства с собственным жизненным опытом [4, с.155]. Мода очень неоднозначна по своей сути, с одной стороны, она навязывает человеку определенные стандарты, которым необходимо следовать, усредняя тем самым его индивидуальность, с другой стороны именно с ее помощью, человек может выделиться среди окружающих, утвердив свое представление о себе. Мода, как зеркало, отражает общественную и политическую жизнь общества того или иного времени, яркие события эпохи, важнейшие культурные и научные достижения.

Основы рисунка, графики и дизайна. Важной стадией в процессе творчества является работа над эскизами будущего костюма. Особенно это важно в тех случаях, когда ставится задача извлечения максимального эффекта из одной идеи. Художник – это творец, создающий эстетику будущего образа, воплощенного в материальных предметах. А воображение является ведущим в этой работе. Оно помогает образно воспринимать действительность, чувствовать красоту окружающего мира, во всех его проявлениях и деталях. Именно воображению художник обязан возможности мысленно представлять итог своего замысла и принять правильное решение по его реализации. Кроме того, воображение помогает в создании образа, который вызвал бы у зрителя определенный эмоциональный отклик.

Моделирование и конструирование одежды, декор костюма. Модельер, как и художник, постоянно открывает красоту в окружающей действительности, будь то красота линии, цвета или материала, что пробуждает интерес к созданию новых, ранее не известных и более гармоничных форм [8, с.112]. Этот процесс имеет определенные этапы: визуальное исследование объекта, создание наброска, выявление характерных признаков, составление эскиза костюмных форм, в которых отражается образная и ассоциативная связь с первоисточником. В объектах архитектуры можно увидеть красоту линий и пропорций, в музыке и танцах – ритмичность и мелодичность и прочее.

В театральном костюме на первый план выносятся внешние данные – образная выразительность, а функциональность отходит на второй план. Именно по этой причине театральные костюмы могут быть любых форм, даже самых причудливых, а иногда даже превращаться в элементы декораций.

С обыденным костюмом совсем иная ситуация. Создается впечатление, что в наши дни носить можно все. Мода перестала задавать определенные критерии, она предлагает выбирать из всего ранее виданного и невиданного разнообразия то, что подходит более всего. Поэтому сейчас, чтобы выглядеть привлекательным, уже недостаточно просто листать модный журнал, необходимо также развивать свой природный вкус и пополнять знания в области художественного проектирования костюма.

Основной задачей театра костюма является уникальность результата обучения – работая с одним материалом, над одной темой, начинающие художники

создадут различные композиции, так как каждый из них «увидит» образ темы по-своему. В результате изучения истории искусств учащиеся должны осмыслить, что произведение искусства – целый мир со своим пространством, временем, которые обеспечивают живое единство, единство смысла. Изображать – значит устанавливать отношения, связывать и обобщать. Конкретным примером может послужить изучение детьми русского искусства XVII века, где учащиеся знакомятся с расцветом деревянной архитектуры, и необходимо обязательно бросить мостик в более позднее строительство, так необходимое для творчества в этой теме и в результате на костюме появляется Преображенская церковь города Кижи, выполненная техникой сухого валяния. В процессе творческой работы стал вопрос, какую методику использовать для отображения потока света на костюме? Было решено применить нестандартный метод – метод сухого валяния. Это дало возможность не только изобразить шедевр русского деревянного зодчества в дневном освещении, но и отразить поток света на ночном изображении храмов. Демонстрация костюма происходит по законам сценического искусства. Педагог-хореограф не ставит задачу подготовки из обучающихся профессиональных актёров, а средствами сценического движения воспитывает у обучающихся навык демонстрации созданного костюма, даёт возможность будущим дизайнерам донести свою идею до зрителя, формирует умение переносить эти навыки из тренировочных упражнений в спектакль.

Перед современным образованием ставятся определенные цели, соответствующие настоящему времени. В современном мире человек должен быть готов к максимально эффективному использованию своих способностей, уметь применять свои знания и умения в нестандартных условиях, быстро и качественно реагировать на все изменения, происходящие в мире. Задачи дополнительного образования сейчас вышли далеко за пределы приобретения знаний, умений и навыков. И важно понимать, что в сфере обучения и личностного развития необходима готовность к реализации творческих способностей и профессиональной мобильности на основе непрерывного саморазвития и морального совершенствования. Подводя итог можно сказать, что необходимо своевременно заботиться о формировании у ребенка потребности в творческой деятельности с пробуждением к ней устойчивого интереса.

Список литературы

1. Бакеркина О.А. Мода и театр: грани взаимодействия: монография / О.А. Бакеркина. – Екатеринбург: Изд-во ФГАОУ ВПО РГППУ, 2012. – 153с.
2. Васильева Т.П. Театральный кружок как средство воспитания подростков [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://forum.schoolpress.ru/article/6/693> (дата обращения 10.09.2014)
3. Волевич Г.К. Красиво и модно. Одежда для молодежи/ М., 1998.
4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.,1968. 225с.
5. Горбачёва Л.М. Костюм XX века от Поля Пуаре до Эммануэля Унгаро. – М., 1997. 230с.
6. Гофман А.Б. Мода и люди: Новая теория моды и моделей поведения. – М., 1994.

7. Даринская Л.А. Творческий потенциал учащихся: методология, теория, практика: Монография. – СПб., 2005. – 293с.
8. Долгова С.А. Конструирование женской одежды. – М., 1998. 155с.
9. Ершова А.П. К вопросу о целесообразности занятий основами актерского мастерства со всеми учащимися. – М.: Просвещение, 1975.-145с.
10. Ермилова Д.Ю. История Домов Моды. – М., 2003.
11. Зайцев А. О социальной роли театра/ А.Зайцев // Искусство в школе. – 2011. - №4. – с.49-50.

УДК 730

БАСАРЕВ ДМИТРИЙ ВИКТОРОВИЧ,

старший преподаватель кафедры рисунка,

член Союза художников России,

Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева,

302026, Россия, Орёл, ул. Комсомольская, 95,

E-mail: kafedra_risunka@mail.ru

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ ДИСЦИПЛИН: ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ И СКУЛЬПТУРА

В статье подробно рассмотрены проблемы межпредметных связей двух базовых дисциплин при подготовке будущего художника-скульптора: пластической анатомии и скульптуры. Особое внимание уделено методически-выстроенной последовательности и согласованности учебных заданий в процессе изучения данных дисциплин.

Ключевые слова: межпредметные связи, пластическая анатомия, скульптура, система высшего образования, творческие способности личности.

Реалистическое творчество – это не только создание художественного произведения, но и познание реальной действительности. Создание каждого нового образа требует и новых знаний в различных областях. Это процесс постоянного движения вперед, где творчество стимулирует получение знаний, а знание в синтезе с эмоциональным художественным видением и желанием выразить его рождает новое произведение. Будущему скульптору необходимо постоянное развитие чувственного восприятия действительности и получение «базовых» знаний, для дальнейшего саморазвития. Остановка движения каждого из них, ведет к остановке творчества. «Базовыми» являются предметы специальности – пластическая анатомия, техника лепки, композиция, техника обработки скульптурных материалов и другое. Для успешного овладения всей суммой знаний и навыков, крайне важны последовательность и согласованность учебных заданий этих дисциплин между собой. Другими словами, необходимо планировать работу не только по каждой учебной дисциплине отдельно, но и комплексно.

К сожалению, на практике изучение пластической анатомии происходит отдельно от других спецдисциплин, часто сводясь к формальному заучиванию анатомических названий и «мертвых» схем. В лучшем случае, делаются рисунки с

гипсовых муляжей и анатомических атласов. А между тем необходимо учитывать, что пластическая анатомия является динамической, и изучает не только строение и расположение органов, но, прежде всего пластические связи на основе скелета и обобщенных мышечных массивов при изображении человека в различных движениях. «Важно то, что конечной целью пластической анатомии и символом её программы является не мускулатура человека, а то, что эта область художественного образования вполне в состоянии, при наличии достаточного воображения анатома-художника стимулировать чувство ритма, музыкальность и цельность восприятия» – эти слова Г.Баммеса, как нельзя лучше, определяют направление методики преподавания пластической анатомии.

В настоящее время есть множество прекрасных пособий по пластической анатомии, в которых собран опыт и знание многих поколений художников, но теоретические руководства не могут выразить то, чем так в совершенстве владели античные мастера – пластического совершенства формы. Постоянное наблюдение и изучение обнаженной натуры в различных движениях, изучение закономерностей внешних пластических форм и поиски гармонии позволило им создать бессмертные творения искусства. Язык скульптуры есть пластика, и в пластической анатомии для нас определяющим должно стать слово «Пластическая». Количество часов, отведенное программой на изучение пластической анатомии ограничено, тем более остро встает вопрос о методике преподавания, позволяющей в сжатые сроки получить всесторонние систематические знания и, главное, реальному применению этих знаний в работе над натурой. Анатомию необходимо изучать как через лекции с использованием наглядного материала, так и через практическую лепку, на натуре, постоянно закрепляя теорию на практике. Сочетание теоретического объяснения строения человеческого тела и лепке способствует глубокому усвоению материала и успешному выполнению заданий, несмотря на ограниченное время. Лепка заставляет учащихся не статично, а активно рассматривать форму, что развивает способность правильно воспринимать формы предметов и точно убеждать их реальные объемы. В процессе лепки учащийся работает сразу над всей формой. При этом он осязает её руками, что способствует составлению специфического понятия о предмете и проверке зрительных впечатлений от натуры.

Наша цель не только применять анатомию при изображении человека, но и помочь знание по анатомии закрепить в процессе лепки. Тут очень важно квалификация педагога и его умение правильно организовать занятие. Активное усвоение учащимися знаний требует активности педагога. Педагог направляет внимание учащихся на характерные особенности модели – на её пропорции, характер формы наиболее важные детали в их взаимосвязи и взаимозависимости. Огромную роль играет метод наглядного показа. При использовании этого метода учащиеся усваивают не только учебный материал, но и возможности техники исполнения. Художник-педагог академик В.Н. Яковлев по этому поводу писал: «Такой метод показа я лично считаю и самым трудным и самым доходчивым. Ничто так не раскрывает глаза, как наглядный показ». Метод показа обязательно должен сопровождаться пояснением педагога.

Для более полного изучения фигуры человека попутно с учебными заданиями необходимо постоянно выполнять домашние наброски и зарисовки с целью более широкого ознакомления с многообразием движений фигуры и её индивидуальной характеристикой. Этот метод рисования тренирует постановку глаза, способствует правильному видению отношений крупных форм, движение и красоты пластики. Важное условие эффективности обучения пластической анатомии – создание специального оборудованного помещения, оснащенного необходимым учебным материалом. Учебные пособия должны располагаться в определенном порядке, удобном для обозрения и использования в лекционной и практической работе. В первую очередь это такие пособия, как скелет, обрубковка, экорше, слепки с лучших античных образцов скульптуры, наличие иллюстративного материала на стенах мастерской. Очень важно, чтобы анатомические пособия окружали студентов в мастерских, так как они помогают им в работе над живой моделью. Анализ формы предметов, связанный с демонстрацией учебно-методических моделей, способствует прочному усвоению закономерностей строения предметов. Такой анализ помогает быстро понять конструкцию предмета, особенности строения формы, ее пластические качества. Всестороннее, включая чисто пластические характеристики, изучение тела человека – в этом смысл пластической анатомии. Пластическая анатомия должна стать полноправным звеном в системе занятий, охватывающей весь курс обучения изобразительному искусству. Необходимо, чтобы пластическая анатомия была связана со скульптурой и рисунком, композиция – со всеми видами и т.д. Один вид занятий должен дополнять другой, что даст учащимся возможность получить полное и широкое представление об искусстве.

Список литературы:

1. Паранюшкин, Р.В. Лепка фигуры человека [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Р.В. Паранюшкин, Е.Н. Трофимова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2015. — 104 с. - Режим доступа: https://e.lanbook.com/book/64347#book_name
2. Гордиенко, В.Т. Скульптура головы и фигуры человека: учебное пособие [Электронный ресурс] : учеб. пособие — Электрон. дан. — Минск : "Вышэйшая школа", 2017. — 144 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/97304>

ФАРАДЖ РАХИЛ АБДУЛСАТТАР

Университет Багдада, Ирак

e-mail: rahel.faraj2@gmail.com

СИСТЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ В ИРАКЕ

В статье рассмотрены вопросы становления системы профессионального образования в области искусства и дизайна в Ираке, исторические предпосылки его развития и специфические условия и особенности существования образования на современном этапе. Одной из таких предпосылок является та среда или «благодатная почва», на которой складывалась уникальная культура страны, являющейся наследницей древнейших цивилизаций Месопотамии.

Ключевые слова: дизайн-образование, профессиональное образование, культура Ирака, система профессионального образования.

Культура Ирака – одна из древнейших культур в мире. Исторически Ирак является местом, где Месопотамия известна как место рождения древних цивилизаций. Его влияние на цивилизации мира огромно: древними жителями этих мест изобретена клинопись, продумано городское планирование, обеспечено развитие права в древнем мире. Ирак имеет очень богатое культурное наследие, известное многочисленными поэтами, художниками архитекторами, скульпторами, многие из которых считаются лучшими в мире. Многие регионы Ирака известны своими исторически сложившимися производствами великолепных изделий ручной работы, предметов декоративно-прикладного искусства, ковров и тканей. Ирак (особенно его огромная столица Багдад) представляет собой синтез современности и культурного наследия, сплав традиций и современных технологий, соединяющих древние традиции строительства с современными подходами и идеями организации городской среды. Островками древней культуры стали улицы Саадун, Шанашил, как и многие другие места в древних и современных городах по всему Ираку.

Принятие Ирака в отличие от многих стран арабского мира и празднование достижений его прошлого в вавилонскую и ассирийскую эпоху, когда последствия древней цивилизации преобладали, а затем уничтожались в Месопотамии, и обнаружили множество следов ассирийцев и шумеров. в Ираке, и это изменилось после вторжения в Ирак в 2003 году, когда Ирак был колыбелью древней цивилизации в Месопотамии и культуры Шумера, где были изобретены письменность и колесо. Есть много археологических памятников в Ираке, которые хранят огромные здания, называемые закурат – древние храмы. Они построены в Сирии и Ираке, и месяцы зиккураты во всем мире зиккурат Ирак Орфея около города Насирия, и недалеко от столицы Дур-Куригалзу Багдад, около 28 зиккурат в Ираке и нумерация.

Сейчас мы попытаемся обсудить тему формирования системы профессионального образования в области искусства и дизайна в Ираке, исторические

предпосылки ее развития и конкретные условия и особенности существования образования на современном этапе.

Кафедра дизайна является важной секцией факультета изящных искусств Университета Багдада, а также является единственной кафедрой в Ираке. Отдел дизайна открыл филиал отдела искусств. Первая партия была специализирована в области дизайна и декорирования в 1972-1973 учебном году. Дизайн остался филиалом и включает в себя две специальности:

1. Графический дизайн.
2. Промышленный дизайн.

Из-за важности этого искусства, особенно в развитии и удовлетворении потребностей сообщества, отдел был создан и стал независимым отделом в 1982 году и до настоящего времени. И разработаны научные специальности по четырем дисциплинам и научным следующим:

1. Типографский дизайн.
2. Промышленный дизайн.
3. Дизайн интерьера.
4. Дизайн тканей.

Общие цели: Наиболее важные цели, которые проектный отдел стремится достичь:

1 - Подготовка дизайнеров, специализирующихся в области дизайна, интерьера, текстиля и промышленности.

2 - Мотивировать талант и личные навыки дизайнера посредством обучения и практики в соответствии с его компетенцией, чтобы приносить плоды его усилий и обучения в институтах государственного или частного секторов.

3 - Стимулировать и помогать студентам изучать технические приемы и обучать их на оборудовании, машинах и материалах, необходимых дизайнеру в его работе после получения диплома дизайнера.

4 - Стремление представить проекты для выпускников в официальные учебные заведения, чтобы извлечь выгоду из различных дисциплин, особенно в отношении промышленной продукции, печатных машин и текстильных фабрик, а также дизайна интерьера современных официальных учебных заведений, и использовать их вместо того, чтобы полагаться на готовые конструкции и в частности зарубежные.

5 - Попытка получить доступ к передовым учебным программам в соответствии с большим развитием средств и методов глобального дизайна и разработки учебных программ с лестницей глобального развития, особенно компьютерных программ, связанных с дизайном и обучением студентов и знаний навыков.

6 - Призывайте и обучайте студентов выделять иракскую индивидуальность и индивидуальность в дизайне, а не полагаться на словарный запас или неиракские элементы в дизайне.

Графический дизайн. С момента своего создания в 1992 году он придерживался академических стандартов в области специализации. У него есть бу-

душие видения. Графическое ядро - это один из каналов визуальной коммуникации, используемый для предоставления четкого визуального сообщения целевой аудитории. Дизайнер создает решение проблемы, передавая сообщение работодателя целевой аудитории. Отдел графического дизайна дает студентам возможность помочь им развить и развить свои творческие и дизайнерские навыки, сочетая традиционную практику ручной работы с использованием цифровых технологий.

Это творческое путешествие будет основано на широком спектре проектов, связанных с дизайном визуальных коммуникаций в таких областях, как дизайн для публикаций в СМИ (книги, журналы и брошюры), продвижение (реклама в газетах, журналах, на дорогах, плакаты, брошюры, брошюры), руководство, руководство, цифровой дизайн (интернет и самые эффективные электронные сети) и все его деньги связаны с жизнью и ее стилем. В конце этого путешествия вы разовьете свой визуальный язык и создадите четкое понимание творческих индустрий на рынке дизайна, с которыми вы хотите работать.

Видение: Графический дизайн стремится предложить выдающуюся академическую программу в области графического дизайна, которая стимулирует дух творчества среди студентов, предоставляя студентам знания и навыки, которые позволяют им участвовать на рынке труда и участвовать в процессе всестороннего развития. , сообщение: Graduation Designer способен работать на рынке графического дизайна и удовлетворять его потребности, а также предоставлять технические консультации для учреждений, работающих в этой области, и связывать дизайнера и сообщество путем решения проблем индустрии дизайна рынка, совершенствования свои творческие таланты для подготовки лидеров в области графического дизайна.

Цели:

1. Создание креативного дизайнера и специализированного мыслителя, который может справиться с требованиями графического дизайна, предоставляя качественные образовательные программы, которые соответствуют международным стандартам и отвечают потребностям местного сообщества.

2. Поддержка студентов с навыками и компетенциями, которые позволяют им создавать творческие и отличительные проекты, которые отражают их связь с окружающей средой и ее элементами.

3. Работа в рамках научной стратегии для развития реальности графического дизайна образования.

4. Создать образовательную среду, которая мотивирует студентов практиковать научные исследования, развивая знания и потенциал преподавателей кафедры.

5. Подготовить учебные планы, которые соответствуют потребностям рынка труда, чтобы подчеркнуть постоянное развитие и модернизацию методов обучения с целью обеспечения и достижения результатов, которые соответствуют местному и международному рынку.

6. Проведение конференций, семинаров и специализированных научных семинаров и использование технологий, связанных со специализацией графического дизайна.

7. Укрепление отношений студента с его / ее факультетом и кафедрой в ходе учебы и после окончания учебного заведения путем интеграции их с систематической и внеклассной деятельностью в творческой среде колледжа для совершенствования их талантов и установления духа конкуренции, с тем чтобы мотивировать настойчивость, усердие и саморазвитие.

Bibliography:

1. Baram, A. Culture in the Service of Wataniyya: The Treatment of Mesopotamian Art. // Asian and African Studies, Vol. 17, Nos. 1-3, 1983, p. 293.
2. Potts, D.T. A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East, Volume 1, John Wiley & Sons, 2012, p. 51-52; Pouillon, F., Dictionnaire des Orientalistes de Langue française, KARTHALA, 2008, p. 924.
3. Shabout, N. Ghosts of Futures Past: Iraqi Culture in a State of Suspension // in Denise Robinson, Through the Roadblocks: Realities in Raw Motion, [Conference Reader], School of Fine Arts, Cyprus University, November 23–25, p. 94: it may be worth noting that the Ministry of Culture estimates that 80 percent of Iraqi artists are now living in exile, See: Art AsiaPacific Almanac, Volume 4, Art AsiaPacific, 2009, p. 75.

УДК 378.147.88

КОХАНИК АНДРЕЙ СЕМЕНОВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников РФ.

Орловский государственный университет им. И.С.Тургенева,

302026, Россия, Орел, ул. Комсомольская, 95,

E-mail: akohanik@mail.ru

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА ПОРТРЕТА НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

В статье рассмотрены основные методические особенности преподавания рисунка портрета на художественно-графическом факультете, описаны трудности, с которыми сталкиваются студенты в процессе работы над портретом и пути их решения, даны практические рекомендации выполнения портрета, решения учебных и творческих задач.

Ключевые слова: портрет, рисунок, творческая деятельность, процесс обучения, творческие способности, типаж, художественно-графический факультет.

Преподавание раздела «портрет» в курсе обучения рисунка на художественно-графическом факультете занимает значительную долю в формировании композиционного, образного и творческого мышления студентов, а также помогает в понимании закономерностей структуры художественного произведения портретного жанра.

Раздел «портрет» занимает значительное место в учебном процессе обучения рисунку. Работа над портретом начинается с изучением анатомии головы, построения, перспективы в пространстве, изучения отдельных элементов лица и их взаимосвязь. Чем дальше происходит изучения портрета человека, тем сложнее ставятся задачи перед студентом. И уже не достаточно только верно передать пропорции и анатомическое строение модели, но и становится важным передать индивидуальные особенности, характер, типаж человека. А этого можно достичь лишь тогда, когда студенту интересен процесс обучения, понятны поставленные перед ним задачи и пути достижения конечного результата. Именно поэтому важно в студенте поддерживать интерес к самому процессу обучения рисунку портрета.

Педагог-художник В.П. Зинченко считает, что в развитии творческих способностей нужно поддерживать внутреннюю мотивацию студентов на занятиях: «стимулирующее влияние преподавателя должно быть направлено на актуализацию и развитие эстетических потребностей, т.е. на создание внутренней мотивации творческой деятельности. Тогда у студентов появляется мотивация, заинтересованность в результатах своей деятельности, рождается определенное отношение к изображаемому и самой деятельности. Выполнение учебных задач приобретает заинтересованный, личностный характер. Только в том случае, когда в выполняемую задачу привносится личностно-преобразующее начало, можно говорить о воспитании творческой личности будущего учителя» [1. С.10]

Но уровень подготовки студентов и их индивидуальные способности различны, а известно, если в процессе обучения возникают трудности в достижении результата, то и теряется интерес к работе. Поэтому немало важно подходить к процессу обучения индивидуально, ставить перед каждым студентом понятные и решаемые задачи. Чтобы поставленные задачи были не слишком легкие, тогда студент быстро теряет интерес к работе, но и не очень сложные, тогда теряется вера у обучаемых в свои силы. Каждому обучающемуся необходимо применять индивидуальный подход; одному достаточно на словах поставить задачу и объяснить путь выполнения задания, а другому студенту необходимо наглядный показ преподавателя и строгий контроль всего этапа выполнения им рисунка. Важно чтобы задания были по пути возрастания сложности, не были однообразными и различались по следующим признакам: по типу модели (мужская, женская), по возрасту, по ракурсу и развороту (выше, ниже, профиль, три четверти, анфас), по освещению (мягкий, контрастный свет, освещение сверху, снизу), постановки на разных фонах (темный, светлый), разные аксессуары модели (одежда, шляпа и т.п.). Периодически необходимо менять и чередовать различные рисовальные материалы (карандаш, сангина, сепия, уголь, соус, пастель), также после длительных постановок, выполнять краткосрочные наброски на характер, на передачу эмоции и настроения портретируемого. Но в каждой постановке, в каждом задании, какое бы по трудности и по времени исполнения оно не было, будь это академическая постановка или кратковременный набросок важно начинать с выбора точки зрения, перспективы и компоновки модели в листе. Выдающийся русский мыслитель П.В. Флоренский, рас-

смаывая проблему перспективы, восприятия, точки зрения в искусстве, отмечает: «Художник старается посмотреть на изображаемый им предмет с разных точек зрения, обогащая свое созерцание новыми аспектами действительности... Художник, даже сидящий на месте, непрестанно двигается, двигает глазами, головой, корпусом, и его точка зрения непрестанно меняется. То, что должно называться зрительным художественным образом, - есть психический синтез бесконечно многих зрительных восприятий с разных точек зрения, и притом всякий раз двойных; это – интеграл таких двуединых образов... творческий дух художника должен синтезировать, образуя интегралы частных аспектов действительности, мгновенных ее разрезов по координате времени. Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее. И поэтому, вообще говоря, большой предрассудок думать, будто созерцать должно в неподвижности и при неподвижности созерцаемой вещи» [2. С.63].

Когда избегается монотонность в постановках и процессах выполнения задания, когда студенту интересна модель и он с увлечением выполняет рисунок, результат наблюдается на порядок выше, если бы обучаемый выполнял задание без настроения. Поэтому преподавателю необходимо поддерживать в студентах заинтересованность в процессе работы над рисунком портрета, а этому способствуют различные творческие задания, такие, например: рисование по памяти, шаржирование, быстрые наброски на передачу характера модели и т.п.

Проведенный анализ современного состояния обучения, по разделу «портрет» ряда художественно-графических факультетов педагогических вузов, показал, что в преподавании данного раздела накоплен большой опыт, проработаны методики преподавания. И чтобы были получены положительные результаты в обучении студентов, на это необходимо определенное количество часов в учебном плане. Но к сожалению в последнее время академические часы отведенные на изучение раздела «портрет» сокращаются, или меняются на самостоятельные, что отрицательно влияет на конечный результат, а основное обучение все таки должно проходить аудиторно; ни что не заменит живого общения преподавателя со студентами, совместной работы обучающихся в группе, их взаимное влияние друг на друга.

Также важно чтобы весь процесс обучения рисунка портрета базировался на принципах реализма, опирался на опыт предыдущих поколений, впитывал новые тенденции в образовании, предполагающие творческий поиск, работу с натуры, освоение целого комплекса умений и навыков по созданию целостного художественного образа человека и воплощения творческого замысла.

Список литературы:

1. Зинченко В.П. Развитие творческих способностей на занятиях академическим рисунком. - Автореф. дисс. ...д-ра пед. наук / В.П. Зинченко. – М.: 1996. – 32 с.
2. Флоренский П.В. Избранные труды по искусству / П.В. Флоренский. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 285 с.

КУЗНЕЦОВ АЛЕКСАНДР ВАЛЕНТИНОВИЧ,

профессор, член Союза художников РФ, Заслуженный работник культуры РФ,
Орловский государственный университет имени И.С.Тургенева,
302026, Россия, Орел, ул. Комсомольская, 95
E-mail: Al-v-kuznetsov@ya.ru

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦВЕТА
В УЧЕБНЫХ И ТВОРЧЕСКИХ РИСУНКАХ**

В статье рассматриваются особенности применения цвета в рисунке, а также проблемы использования его в художественно-творческой и учебно-педагогической деятельности.

Ключевые слова: рисунок, художественно-творческая среда, цвет в рисунке, смешанные техники, гармонизация цвета, графические материалы, эксперимент.

Цвет всегда был главным компонентом живописи. Его изобразительные и выразительные возможности использовались в полную силу при решении колористических и композиционных задач. Изображение при этом выполнялось краской – цветом, образующим сплошной красочный слой. В рисунке его применение всегда вызывало много споров и сомнений, прежде всего, из-за присутствия в нем и живописных, и рисуночных приемов. Работы такого типа искусствоведы называли «смешанного» характера или «переходного». До конца не найдена та грань, которая определяет, куда внести цветные рисунки: в лагерь живописи или лагерь рисунка. Главную роль здесь, по всей видимости, играют сами художественные материалы. Но, прежде чем речь пойдет о них, стоит проследить путь развития самого рисунка, который не так быстро сформировался в целостную сферу художественного творчества.

На всем протяжении развития рисунка в его характере происходили различные изменения. От простого линейного рисунка на скалах он проделал долгий путь становления, и как вид изобразительного искусства в художественно-творческой среде утвердился не сразу. Длительное время ему была отведена роль подготовительного материала – зарисовки, наброски, эскизы. Использовались они при создании основных произведений, например, рисунки – картоны готовились для живописных и монументальных работ, эскизы для гравюры, а композиционные разработки для декоративно прикладного искусства. И такого подсобного материала было предостаточно в каждой мастерской художника. Но с конца XIX начала XX века роль искусства радикально менялось как в целом и его восприятие зрителем. «Возросший интеллектуализм, инициативность мышления, изошренность восприятия ведут к тому, что намек, деталь, «кусочек мира», каким являются многие рисунки, способны вызвать целый поток чувств, мыслей, представлений. Все это позволяет теперь, во всяком случае, решительнее, чем раньше, принимать как независимые произведения рисунки различных типов, вне связи с их назначением, не думая об их подготовительной роли» - пишет Б.А.Соловьёва [1, с.5]

Именно тогда рисунок становится самостоятельным произведением. Он перестает уступать по эмоциональному воздействию живописи широтой цветового спектра и интенсивностью цветов. Цвет рисунка уже не случаен и не является только живописным средством. Он так же органичен в нем и убедителен. Такие техники как акварель, гуашь, пастель вносят в рисунок новые возможности и обогащают его. Именно они наполняют рисунок цветом. Благодаря безграничным цветовым импровизациям техники акварель, гуашь, пастель по-прежнему остаются популярными в творчестве художников. Однако из-за многоцветности их часто причисляют к живописи. Приемы работы в гуаши и акварели в большей степени напоминают этот вид искусства, хотя и выполняются на бумаге. Поскольку у них много общего и с живописью, и с графикой, то в этом они универсальны. Тонкая грань деления между двумя видами изобразительного искусства, по сути, существует формально. В какую сторону произойдет перевес – это зависит от степени использования цвета, его количества или качества приемов. Что же является главным критерием? Бумага, на которой создается произведение или способ, характер использования цвета? Возможно, открытость отдельных участков при работе, например, с акварелью дает право говорить о том, что в этом и есть некоторое отличие её от живописи. Даже в школьном словаре «акварелью называется техника живописи акварельными красками, обычно – на бумаге растворяя краски водой» [3, с. 7]. Тем не менее, на всех художественных выставках произведения, выполненные в этой технике, входят в экспозицию графики.

Комбинирование материалов, таких как сангина, соус, мел, позволяют получать интересные и неожиданные решения в рисунке. Безусловно, в ограниченном цветовом наборе неизбежны некоторые условности в передачи настоящей окраски предметов. Но при этом все равно можно получить гармоничное произведение с декоративной эффектностью. Тонированная бумага расширяет возможности колористических поисков. Её поверхность так же, как графический материал является активным изобразительным средством. В комбинации тонированной бумаги и чёрных графических материалов художники достигали в своем творчестве особенной выразительности. В качестве примера хочется вспомнить таких мастеров мирового искусства, как А. Дюрера, П. Рубенса, Ван Дейка. Минимум количества цвета у них является вполне достаточным для решения многих творческих задач: настроения, выразительности образа, характеристики объектов и т.д. Найдется немало примеров, но уже в художественно творческой деятельности студентов, когда одна и та же учебная постановка, выполненная в технике пастели с использованием полного цветового набора, выглядит более пестрой, чем та, которая содержит ограниченную палитру. Есть мнение некоторых известных художников-педагогов, что цвет в академическом рисунке использовать не следует. А если и включать его, то в исключительных случаях. Это делается для того, чтобы студенты максимально концентрировали свое внимание на решение основных задач в рисунке: форма, пластика, характер, тональные отношения, решение натуры в пространстве и т.д. В любом случае использование цвета в рисунке должно быть обосновано. Наверное, здесь должен срабатывать главный принцип – не навреди. Конечно, трудно подобрать формулу достаточности цвета в работе и

определить количественную меру в рисовании. В художественно-творческой действительности профессиональный художник решает сам как ему поступить. Для студентов, как и во все времена, лучшим мериллом являются классические примеры мастеров отечественного и зарубежного искусства. Такие художники, как Ганс Гольбейн младший, Эдгар Дега, Тулуз Лотрек, Александр Иванов, Валентин Серов, Борис Кустодиев, Александр Бенуа создали произведения, которые и стали образцами для изучения и примера. В учебной практике студенты применяют цвет в рисунке по-разному, одни предпочитают активное, порой интенсивное цветовое наполнение, другие вводят цвет фрагментарно. В обоих случаях не хватает умения найти нужный баланс. И здесь нужно помнить, что существуют определенные границы в работе с цветом, которые в рисунке переходить не следует. Иначе он перестает быть рисунком. «Рисунком же при использовании цвета произведение является тогда, когда цвет подчиняется особенностям изображения, присущим рисунку, когда они сохраняются и при введении цвета. Белая поверхность бумаги остается в большей или меньшей степени открытой и выступает как активный компонент изображения и как фактор его условности; открытые участки фона разрушают непрерывность изображения и обнажают изобразительные средства, делают их явными, как линию, штрих, пятно; формы и пространство строятся главным образом этими явными линиями, штрихами и пятнами; открытая поверхность бумаги как бы выравнивает изображение, придает ему плоскостность» – пишет Б.А.Соловьёва [1, с. 82]. Включать цвет в рисунок необходимо очень деликатно. Использовать сближенную гамму. Роль его должна быть вспомогательной и по своей сути условной. Интересно и тактично в качестве дополнения изображения вводят цвет старые мастера. Своеобразная подсветка в отдельных портретах усиливает их образное содержание, добавляет материальность и конечно подкупает этим зрителя. Возможность использовать цвет в ограниченном количестве находит интерес у студентов при выполнении дипломных работ, в книжной графике и станковой композиции. Особенно когда идет речь о таких смешанных техниках, как акварель – тушь, перо, акварель – пастель, акварель – гуашь.

Нередко, в самостоятельной работе студенты предпочитают, наряду с мягкими графическими материалами, маркеры и фломастеры. Материалы удобны в работе и доступны в приобретении. С их помощью выполняют наброски и зарисовки, отрисовывают декоративные элементы в одежде, детали в пейзажах и интерьерах. При умелом и гармоничном подборе цветов можно всегда добиваться хороших результатов. Однако не всегда это получается на практике. Рисую открытым цветом, начинающие художники вносят в самостоятельную работу пестроту и дисгармонию. В этом случае подойдет другой более гармоничный набор из нескольких маркеров и фломастеров, более ограниченный по насыщенности цвета. Гелиевые ручки как графический материал, возможны в смешанных техниках, но использовать их следует не всегда и тем более разноцветные. Конечно, в творческом процессе и у студентов и у профессиональных художников всегда есть место для экспериментов, и только в сравнении можно понять, нужен ли здесь цвет и в каких соотношениях. Эксперименты нужны, они развивают и обогащают творчество, тем более в рисунке, в котором существует огромный диапазон, материалов,

техник и приемов. Но не нужно забывать, что существует немало классических примеров, где уже найден данный прием, а использовать его в учебном рисунке необходимо деликатно и умело.

Список литературы

1. Соловьева Б.А. Искусство рисунка. / Б.А. Соловьева. – Искусство. Ленинградское отделение, 1989 – С.5, С.82.
2. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. / В.А.Пахомова. – Искусство. Ленинградское отделение, 1989 – 229с.
3. Подзорова М.М. Изобразительное искусство. Музыка. / М.М. Подзорова. – Москва. Современник, 1997 – С.7.

УДК 741.017.4:378.016

КУЗНЕЦОВА АНАСТАСИЯ СЕМЕНОВНА,

член Союза Дизайнеров РФ, доцент,

кафедра искусств и инновационного дизайна,

Набережночелнинский государственный педагогический университет,

E-mail: nstkzn@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ «ШКОЛЫ ДИЗАЙНА И АРХИТЕКТУРЫ» В ПРОЦЕССЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРОЕКТОВ

В статье рассматривается подход к формированию креативного мышления в процессе выполнения проектов обучающимися старших классов на примере «Школы дизайна и архитектуры». Образовательная концепция позволяет повысить профессиональные качества будущих абитуриентов и выпускников ВУЗов.

Ключевые слова: креативное мышление, школа дизайна и архитектуры, проектное мышление, дизайн-образование.

Креативное мышление позволяет решать задачи нешаблонным, оригинальным и более эффективным путем. Это умение упрощает жизнь. А умение видеть проблему широко, умение мыслить креативно, при этом целостно и комплексно помогает человеку в любой ситуации на всем жизненном пути. На сегодняшний день существует проблема в подготовке абитуриентов для ВУЗов архитектурного и дизайн-направления, т.к. традиционные художественные школы в образовательных программах делают упор на композицию, колористику, технику исполнения, развитие креативного мышления в процессе создания изделий искусства, эмоциональных и культурных продуктов, произведений «для души» и «радости для глаз», исключая решение комплексных задач, исключая проектный подход. На самом деле современная действительность требует от молодых людей быстрой генерации новых идей, быстрой реакции на изменения среды, и компьютерные технологии, гаджеты, приложения позволяют решать многие задачи одним нажатием кнопки: подбор цветовой гаммы, сотни вариантов комбинации элементов, имитация любой техники рисования, живописи, моделирование и прототипирова-

ние объемно-пространственных структур. В наших реалиях студент за четыре года бакалавриата в условиях сокращения аудиторных часов, помимо изучения дисциплин, должен успеть изменить свое мышление, развить комплексное видение решения проблем, научиться думать как проектировщик. Далеко не каждому выпускнику это удастся. Проектное мышление не является отдельной дисциплиной, это процесс, который запускается с первого дня в ВУЗе, а его формирование происходит на всем пути обучения.

Выполнение проектов, как ключевой метод формирования креативного мышления – это главная образовательная концепция инновационного образовательного центра для обучающихся старших классов «Школа дизайна и архитектуры». Любое проектирование представляет собой сложный многоступенчатый процесс, который посвящен разработке модели еще не созданного объекта. В «ШДиА» перед школьниками ставятся задачи по решению проблем благоустройства окружающего пространства, доступности городской среды, кейсы по формированию благоприятного, понятного, эстетичного визуального пространства. Все эти задачи решаются средствами дизайна и архитектуры. Школьники, применяя знания, полученные в художественной школе, учатся решать конкретные проблемы, анализировать, исследовать, визуализировать идеи, апробировать и представлять полученные результаты, защищать свои идеи. Важным моментом обучения в «ШДиА» является работа в группах. Размер групп зависит от сложности кейса. Командный подход помогает примерить каждому обучающемуся различные роли, повышает чувство ответственности, развивает коммуникативные навыки.

Этапы процесса дизайн-проектирования, описанные в 1969 году Гербертом Саймоном, в настоящее время активно внедряются в образовательные процессы. Вариантов работы с предложенной моделью много, но ключевыми остаются принципы, предложенные Саймоном. В «ШДиА» проектирование основано на модели, предложенной институтом дизайна Хассо-Платтнера (D.School), ведущим университетом в сфере дизайн-мышления.

Модель проектирования по D.School включает в себя пять этапов – это: эмпатия, определение проблемы, формирование идей, прототипирование, тестирование. Первый этап заключается в погружении в среду, наблюдении, вовлечении, включает знакомство с областью, консультирование со специалистами. На этом этапе ведется тесная работа с представителями творческих союзов. Второй этап ставит целью определение проблемы не как личное желание, каприз, а определение проблемы со стороны потребителя. На этапе формирования концепций школьники знакомятся с различными методиками генерации идей и предлагают как можно больше новых решений. На этапе прототипирования помогает начальная художественная подготовка, т.к. в процессе выполнения упрощенной версии продукта требуются знания композиции, колористики, навык выполнения объемных макетов и т.д. После создания пробника проводится экспериментальное тестирование в реальных или близких к ним условиях. Этот этап важен для формирования креативного мышления проектировщика, т.к. происходит обратная связь, анализ, ведь любой продукт дизайна ориентирован на человека и вступает с ним

во взаимодействие. На этапе тестирования в образовательный процесс подключаются профессионалы обозначенной области. Практикующие специалисты проводят экспертную оценку проделанной работы. Постоянные изменения в образовательных программах высших учебных заведений требуют изменения подходов в художественной подготовке школьников. Включение в школы программ по формированию проектного мышления повысит профессиональные качества студентов, следовательно и кадров архитектурно-дизайнерской деятельности. Новому поколению проектные кейсы будут более близки, чем вопросы, быстро решаемые с помощью современных технологий.

Список литературы

1. Михеева М.М. Современные методы в дизайне: методическое указание по курсу «Основы теории и методологии проектирования в промышленном дизайне» / М.М. Михеева. – М.: МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2012. – 104 с.
2. Шимко В.Т. Архитектурное формирование городской среды / В.Т. Шимко. – М.: Высшая школа, 2001. – 301 с.

УДК 378.147.88

МАЙОРОВ ДЕНИС АЛЕКСАНДРОВИЧ

старший преподаватель, член ВТОО «Союз художников России»

Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева,

302026, Россия, г. Орел, ул. Комсомольская, 95,

e-mail: mega.dionisiy@bk.ru

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД РИСУНКОМ ПЕЙЗАЖА В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

В статье рассматривается процесс работы над рисунком пейзажа, который предшествует живописной практике. Обращается внимание на методическую последовательность во время рисования пейзажа. Статья адресована студентам, преподавателям, всем интересующимся практической работой в пейзажном жанре.

Ключевые слова: рисунок, пейзаж, наброски, линейная и воздушная перспектива.

Студенты, обучающиеся на художественно-творческих отделениях и факультетах высших и средне специальных учебных заведений, проходят учебно-творческую практику «Пленэр», во время которой занимаются изображением природы средствами рисунка и живописи.

Как и во всей реалистической живописи, рисунок играет огромную роль в изображении пейзажа. Для достижения серьезных успехов в пейзажной живописи студентам полезно сначала попрактиковаться в рисовании пейзажа, прежде чем писать его цветом. Занимаясь пейзажным рисунком, следует начать с рисования отдельных элементов, деталей пейзажа. Убедительность пейзажного этюда, помимо многих других факторов, зависит, в том числе и от

умения рисовать элементы пейзажного изображения. Это и различные породы деревьев, архитектура и ее детали, облака, рельеф местности и другие составляющие. При отсутствии необходимых навыков в рисовании пейзажа изображение будет малоубедительным: деревья будут одинаковыми, небо, облака, дальний план будут выглядеть довольно приблизительно пятнами, да и все изображение будет смотреться приблизительно схемой. Поэтому по-настоящему, серьезная работа над пейзажем требует тщательной подготовки в области рисунка, следует подробно изучать природу, анализировать ее, учиться видеть. Например, в природе никогда нельзя встретить двух совершенно одинаковых деревьев, даже если эти деревья одной породы, каждое дерево имеет свое строение: пластику ствола, углы наклона веток, форма и величина кроны, листьев, плавное или резкое движение сучьев. Также различные породы деревьев отличаются друг от друга еще и силуэтной формой. Более того, если внимательно понаблюдать различные породы деревьев, то можно увидеть, что каждое дерево помимо различий в форме ствола, кроны, силуэте, имеет еще и свой тон. Еще один важный аспект в изображении пейзажа, на пленэре в частности – это важнейшая роль линейной и воздушной перспективы. Линейная и воздушная перспектива – это два дополняющих друг друга явления в пейзаже. Если не брать в расчет воздушную перспективу и изображать пейзаж только с учетом линейной перспективы, то не получится грамотного и убедительного изображения. Ведь все элементы изображения по мере удаления не только уменьшаются в размерах, но и как бы растворяются в воздухе, становятся менее четкими по очертаниям, менее контрастными, с менее выраженной формой, благодаря именно воздушной перспективе. Например, если рассматривать вблизи растущее дерево, то будут различимы отдельные листья, а по мере удаления детали будут заметны меньше или вовсе не видны. То есть чем ближе к переднему плану, тем рисовать следует отчетливее, более подробно прорабатывать отдельные детали. А по мере удаления от переднего плана тем менее детально проработанными будут элементы пейзажа, они будут как бы растворяться в дымке. Можно сказать, что если рисовать пейзаж без учета воздушной перспективы, то он будет выглядеть плоским и не убедительным.

Также важную роль играет освещение в пейзаже. Один и тот же мотив может восприниматься совершенно по-разному в зависимости от освещения. В зависимости от времени суток (утро, день, вечер, сумерки) пейзаж будто меняет свои очертания: утром пейзаж как бы окутан дымкой, а вечером наоборот очертания предметов и элементов пейзажа прослеживаются отчетливо, густеют тени, формы выглядят более определенно.

Касаясь практической стороны вопроса, хочется отметить, что учиться рисовать пейзаж лучше всего с его отдельных элементов, с простейших мотивов. Это могут быть, например и отдельные ветки дерева, ствол и несколько сучьев, деревянный сарай, архитектурные фрагменты и т. п. Весьма полезно поупражняться в рисунках отдельных деревьев, зарисовках разнообразных групп облаков. В пейзажных рисунках работа ведется также как и при рисовании всякого другого предмета, от общего к частному: намечаются общие массы, фор-

мы, затем разрабатываются детали, при этом соблюдаются тональные и светотеневые отношения (в случае тонального рисунка). По мере приобретения некоторого опыта, можно начинать рисовать более сложные мотивы, перейти к рисункам многопланового пейзажа, с открытым пространством, простором. Рисую более сложные мотивы необходимо сравнивать между собой отдельные части пейзажа, передавать масштаб, линейную и воздушную перспективу. Помимо различных зарисовок и длительных проработанных в тоне рисунков очень полезно выполнять и краткосрочные пейзажные наброски. В набросках тренируется наблюдательность, умение увидеть главное, характерное. Без развитой наблюдательности очень затруднительно, а порой и невозможно найти пейзажный мотив в окружающей природной среде. Методика выполнения пейзажных набросков та же, что и при выполнении любого изображения: от больших, главных масс - к мелким, второстепенным, сохраняя целостность изображения. При этом необходимо выбрать наиболее оптимальную точку зрения, с которой пейзажный мотив смотрится наиболее интересно, выразительно. По мере накопления опыта, умения быстро делать линейные наброски пейзажа, его отдельных элементов, следует начать выполнять и тональные наброски. В этих набросках с вводом светотени и тона, так же как и в дальнейших живописных пейзажных этюдах, прежде всего, необходимо передать общее состояние природы, освещение, время суток. Вместе с набросками, на пленэре необходимо заниматься и длительными пейзажными рисунками, иначе увлечения одними набросками могут приучить к поверхностной передаче формы. Вообще, в процессе выполнения пейзажных рисунков, так же как и в дальнейших живописных этюдах надо ставить определенные задачи. Например, для передачи в рисунке состояния природы потребуется тональное решение. Именно эти, выполненные тонально рисунки помогут при выполнении первых живописных этюдов, так как верно взятый общий тон выступает важнейшей составляющей пейзажной живописи, убедительно передающий многообразие состояний природы (утро, пасмурный день, солнечный полдень и многие другие). Вообще, выполнение рисунков пейзажа является важной составляющей при обучении живописному изображению природы. Перед тем, как изображать пейзаж на пленэре, следует продумать графическое или живописное решение выбранного мотива, найти наиболее выгодную точку зрения. Выбрать наиболее оптимальную, подходящую точку зрения очень важно для успешного выполнения рисунка или живописного этюда. Ведь многие элементы пейзажа, входящие в выбранный композиционный мотив выглядят по-разному с различных сторон и на разной степени удаленности. Также имеет значение и уровень точки зрения. Часто бывает, что интересный пейзажный мотив становится невыразительным, когда рисующий садится на раскладной стул. Бывает и так, что пейзаж выглядит совсем разным, в зависимости от того с какой точки зрения на него смотреть: с холма или с низины, от самой кромки воды или с крутого берега реки. Также большое значение при выборе точки зрения имеет расположение в пейзаже крупных тональных масс. Многие контрастные по тону части пейзажа (тени на снегу в солнечный день, силуэты деревьев на фоне неба, отражения

светлых облаков в реке и многие другие элементы) создают большое композиционное разнообразие. При этом важную роль играет освещение. Например, те предметы и части пейзажа, которые утром находились на полном свете, вечером, в большинстве своем будут видны силуэтно; контрасты от плотных теней и ярких освещенных частей в солнечный полдень или сближенные тона в сумерках – все это довольно существенно, порой до неузнаваемости изменяет характеристику пейзажного мотива. Исходя из этого, требуются различные композиционные решения при изображении того или иного пейзажного мотива в зависимости от времени суток, состояния природы. Очень часто бывает, что начинающие работать на пленэре, недооценивают роль рисунка в пейзажной живописи. Созерцая природу, они стремятся передать тональные и цветовые отношения, которые характерны для изображаемого мотива. Однако без серьезного владения рисунком, часто их работы становятся неубедительными, ведь рисунок является основой пейзажной живописи. Как и любая натура, элементы пейзажа требуют самого серьезного построения. Прежде чем писать красками, необходимо прежде всего найти композиционное решение, определить пропорции, масштабы, построить перспективу. Чтобы убедительно изображать природные формы, нужно знать особенности их строения, а это достигается регулярным рисунком с натуры. Очень полезно рисовать деревья разных пород, кустарники, ветви с цветами или плодами, части зданий и других построек. Также очень полезно упражняться в рисовании облаков. Выполняя те или иные пейзажные рисунки и наброски, необходимо очень внимательно передавать пластическую характеристику натуры. Начиная заниматься пейзажными рисунками, нужно поначалу поменьше обращать внимание на мелкие детали, которых в природе великое множество. Начинать рисовать лучше без тона и затем постепенно вводить его, выявляя обобщенно лишь крупные массы. Потом можно перейти к детальному выявлению объемов всех элементов пейзажа. Очень важно сразу определить что в рисунке будет самым светлым и самым темным, внимательно передавая промежуточные тона. На заключительном этапе приходится отдельные участки рисунка обобщить, а некоторые выявить более отчетливо.

Параллельно с практической работой над рисунками пейзажа очень полезно изучать произведения крупных художников-пейзажистов: И. И. Шишкина, В. Д. Поленова, И. И. Левитана и многих других. Что касается материалов, применимых в рисовании пейзажа, то здесь можно использовать бумагу различных сортов, фактур, белую и тонированную; карандаши различных видов, гелиевые ручки, фломастеры, уголь и угольные карандаши, пастель, акварельные карандаши. Сам по себе выбор материалов для рисования пейзажа в условиях пленэра зависит от замысла, поставленной задачи, от характера изображаемых объектов, склонностей и вкуса рисующего, предпочтения им того или иного материала.

Список литературы

1. Маслов Н.Я. Пленэр: теория, методика, практика. Учебное пособие. Издательство ФГБОУ ВПО Орловский государственный университет. 2013. – 145 с., ил.
2. Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М.: Сварог и К, 2000. – 136 с.

МЕНЬШИКОВА АНАСТАСИЯ НИКОЛАЕВНА
Курский государственный политехнический колледж,
305018, Россия, г. Курск, ул. Народная, д. 8,
e-mail: indria@mail.ru

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕН- ТОВ – ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ

В статье характеризуется компетентностный подход как условие оптимального формирования профессиональной культуры студентов будущих графических дизайнеров. Обращается внимание на социокультурную и проектно-производственную составляющую профессиональной культуры дизайнера, необходимость формирования мотивационно-ценностных качеств личности.

Ключевые слова: компетентностный подход, дизайн, профессиональная культура, мотивационно-ценностные качества личности, профессиональное образование, профессиональные компетенции.

Главный приоритет современной информационной цивилизации – саморазвивающаяся личность, обладающая компетенциями самостоятельности, интеграции, ответственности, коммуникации. Данные общественные запросы становятся основой необходимости развития новых подходов в образовании, модернизации средств, изменению ценностного содержания [10].

В помощь педагогике приходит компетентностный подход, призванный актуализировать как содержание образования, так и методы, он является средством, решающим проблему потребностей рынка труда и подготовку выпускников, формируя именно те знания и навыки, которые запрашиваются работодателем. К тому же большое значение приобретает формирование определенных личностных качеств, развитие профессиональных способностей студентов. По мнению ученых, компетентностный подход имеет ряд преимуществ, касающихся комплексности образования, практической направленности, выработки умений выполнять конкретный круг работ, успешно приспосабливаться к возможным изменениям социальной среды, преодолевать стрессовые ситуации. [1;2]

Компетентностный подход является оптимальным условием для формирования профессиональной культуры будущего работника. С точки зрения культурологического подхода совокупность всех характеристик, общий параметр, отражающий уровень профессионализма есть профессиональная культура, которую ученые определяют, как полное, системное, интегрированное образование, при этом указывая на необходимость разделения ее по направлениям и составляющим. Дальнейший анализ социально-психологических, педагогических источников выявил, что в основе профессиональной культуры лежит владение специальными знаниями и навыками, профессиональным этикетом, набором личностных, ценностных качеств, определяющих мастера своего дела в каком-либо направлении.

Профессиональная культура графического дизайнера включает в себя как проектно-производственную составляющую, так и социокультурную. К первой сфере относятся те общекультурные и профессиональные компетенции которые отвечают за конкретные навыки необходимые в реальной трудовой деятельности. Будущему дизайнеру необходимо формировать умения в области стратегического планирования, анализа данных, разработки концепций проектов, создания эталонов для массового производства. Для технической реализации разработанных идей важно сформировать изобразительные навыки в области графики, стилизации, моделирования, комбинирования, трансформации и т.п. Все необходимые когнитивно-деятельностные составляющие профессиональной культуры графического дизайнера отражены в ФГОС 54.03.01 Дизайн, в виде профессиональных и общекультурных компетенций. Таким образом, компетентностный подход благодаря своей конкретной направленности способствует оптимальному формированию проектно-производственной составляющей профессиональной культуры [7].

К социально-культурной составляющей профессиональной культуры графического дизайнера относят ценности, характерные современному обществу: честность, гуманизм, справедливость, становление мотивационно-ценностного фундамента личности. Формирование личности, мотивационно-ценностной ее составляющей является одной из основных задач компетентностного подхода, реализующейся в образовательном процессе.

Ценности лежат в основе мотивов поведения личности, их иерархия зависит от воспитания, образования, культурной среды, возраста и личных приоритетов. Профессия графического дизайнера удовлетворяет потребности эстетического типа, в гармоничной композиции, цветовых сочетаниях, оригинальных или традиционно выверенных композиционных решениях. Также реализуется удовлетворение специфических потребностей личности, таких как: экспрессивность, когнитивные потребности, творчество, самореализация, и т.п.

Шарлотта и Питер Филь в своей книги «Графический дизайн 21 века», представляют точки зрения практикующих дизайнеров графиков о феномене графического дизайна в мире, отношения к нему с позиции специалиста-практика. Также, в высказываниях интервьюированных, переданы профессиональные личностные мотивационно-ценностные ориентации. Можем заметить, что условия работы, уровень решаемых профессиональных задач, уровень окружающей культуры влияет на формирование мотивационно-ценностной сферы графического дизайнера. Так специалисты из развитых в экономическом и эстетическом плане стран, разрабатывающие проекты с завышенными уровнями сложности, отождествляют графический дизайн с искусством. А собственную профессиональную деятельность склонны наделять значимостью и ответственностью мирового масштаба, так Джонатан Барнбрук заявляет: «Дизайн все еще может изменить общество, и мы снова должны вспомнить об этом». Скотт Кинг: «Для меня ценность графического дизайна определяется его ролью в моменты наивысшего напряжения в обществе, когда его влияние наиболее высоко». В то же время, специалисты, занятые в более простых про-

ектах, наружной рекламе, работой с клиентами, имеющими низкий уровень художественного вкуса, относятся к графическому дизайну, как обычной работе, и в первую очередь ставят коммерческую составляющую деятельности. Не видят необходимости ставить решения глобальных эстетических проблем своей деятельностью, и скептически относятся к вопросам о профессиональной ответственности и чести [9;6].

Исходя из выше сказанного, делаем вывод о необходимости формирования у студентов мотивационно-ценностной составляющей профессиональной культуры. К особенностям мотивационно-ценностного компонента графического дизайнера, в первую очередь, исследователи относят наличие профессионального мировоззрения, общность идеологических, философских, этических, эстетических принципов, определяющих концепцию дизайн-деятельности специалиста и его социально-культурную позицию [4].

На графическом дизайнере лежит большая ответственность за свои действия. К каждому проекту должно относиться как к значимому объекту и не допускать легкомысленных решений. Не обдуманность подхода, и создание проектов низкого эстетического уровня приводит к ухудшению вкуса пользователя данного продукта и общества в целом. Не имеет значение насколько проект коммерчески важен и велик, дизайнер должен с одинаковой тщательностью подходить к творческому проектированию макета.

Применение компетентностного подхода способно сформировать профессиональную культуру будущего графического дизайнера на высоком уровне, производя специалиста не позволяющего небрежности в работе, с четкими принципами профессиональной честности, целью которого станет служение людям, создание истинно прекрасных функциональных и эстетических форм [3]. Компетентностный подход ориентирует образование на комплексное решение задач, но несмотря на все положительные моменты, до сих пор не решен ряд характерных вопросов. Во-первых, стоит отметить сложность в обеспечении адекватных критериев сформированности компетенций. Есть проблемы проектирования гибкой системы содержания образования для формирования метапредметных, предметных, межпредметных компетентностей. Нет четких практических технологий для создания ситуативных задач, способных формировать компетенции, ориентированные на практическое использование в жизнедеятельности, с возможностью прогнозировать будущие процессы. Существуют проблемы формирования компетентности на основе самостоятельной деятельности личности. Неясны принципы осуществления компетентностного подхода в системе дистанционного, а также непрерывного образования [8].

На данный момент компетентностный подход все еще в процессе своего развития и является предметом исследования многих ученых. Благодаря практическому его применению накапливается опыт в решении всплывающих проблем, и несомненно, в будущем будут найдены ответы на перечисленные вопросы.

Список литературы

1. Бредихин А.П. Модернизация высшего художественно-педагогического образования: традиции и инновации // Психолого-педагогический поиск. 2014. № 1 (29). С. 35-50.
2. Бредихин А.П. Проблемы инкультурации молодежи в современном социуме: личность между традициями этноса и реалиями образования // Этнопедагогика как фактор сохранения российской идентичности. Чебоксары: ЧГПУ, 2017. С. 402-406.
3. Гришанова Н.А. Компетентностный подход в обучении взрослых. Москва: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов. – 2004.]
4. Иванов Д.А., Митрофанов К.Г., Соколова О.В. Компетентностный подход в образовании. Проблемы, понятия, инструментарий. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2003. – 101 с.
5. Компетентностный подход в образовательном процессе. Монография / А.Э. Федоров, С.Е. Метелев, А.А. Соловьев, Е.В. Шлякова - Омск: Омскбланкиздат, 2012.- 210 с.
6. Ларионова-Кречетова А.А. Динамика ценностно-смысловой сферы профессиональной деятельности в процессе становления субъекта труда: Возрастно-психологический аспект :автореф. дис. ... канд. псих. наук, Москва, 2005. 34 с.
7. Моляко В.А. Психология конструкторской деятельности. – М.: Машиностроение, 1983.
8. Пигулевский В.О. Дизайн и культура – Х.: Изд-во «Гуманитарный центр», 2014.–316 с.
9. Репринцев М.А. Компетентностный подход в профессиональной подготовке будущих дизайнеров: возможности проектной деятельности // Научный результат. Серия Педагогика и психология. 2016. №4. С.40-48.
10. Репринцев М.А. Потенциал проектной деятельности в профессиональном образовании дизайнеров: компетентностный подход // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22. № 4. С. 183-187.
11. Репринцев М.А. Проектная деятельность в системе профессионального образования дизайнеров: потенциалы компетентностного подхода // Непрерывное профессиональное образование как фактор устойчивого развития инновационной экономики. Мат-лы 11-ой Междунар. научно-практ. конф. В 2-х кн. / Под редакцией Е.А. Корчагина, Р.С. Сафина. Казань, 2017. С. 90-95.
12. Репринцев М.А. Профессионально-личностное развитие будущих специалистов-дизайнеров средствами проектной деятельности // Гуманизация образовательного пространства. Мат-лы междунар. науч. Конф. [Электронное издание]. 2016. С. 778-787.
13. Репринцев М.А. Психологические основы формирования профессионализма будущих дизайнеров средствами проектной деятельности // Страховские Чтения. 2018. № 26. С. 233-241.
14. Репринцев М.А. Психологические ресурсы профессионально-личностной самоактуализация студентов-дизайнеров в процессе проектной деятельности // В сборнике: Новая парадигма организационного управления в условиях вызовов XXI века. Кострома: КГУ, 2016. С. 320-328.
15. Репринцев М.А. Развитие композиционного мышления будущих дизайнеров средствами проектной деятельности // Ярославский педагогический вестник. 2016. №6. С.181-
16. Устин, В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учебное пособие. – 2-е изд, уточненное и дополненное/ В.Б. Устин.- М.: АСТ: Астрель, 2006.
17. Хуторской А.В., Хуторская Л.Н. Компетентность как дидактическое понятие: содержание, структура и модели конструирования // Проектирование и организация самостоятельной работы студентов в контексте компетентностного подхода / Под ред. А.А.Орлова. – Тула: Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого, 2008. - Вып. 1. - С.117-137.
18. Шарлотта Филь, Петер Филь Графический дизайн 21 века ст 28, 112].
19. Шишов С.Е., Агапов И.Г. Компетентностный подход в образовании: прихоть или необходимость. // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2002. – № 2, с. 58-62.

ПАРАМОНОВ АЛЕКСЕЙ ГРИГОРЬЕВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников России,

Липецкий государственный педагогический университет

имени Семенова-Тян-Шанского,

398020, Россия, г. Липецк, ул. Ленина, д. 42

e-mail: aleksey-paramonov@mail.ru

РИСУНОК КАК КОМПОНЕНТ В ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье говорится о том, что на занятия учебным рисованием у субъектов обучения можно развивать профессиональные качества личности, такие как мышление, наблюдательность, самостоятельность, креативность, настойчивость, нацеленность на успех, формировалась культура учебного труда. О том, что успешность подготовки зависит от ряда факторов: конкретной дидактической цели, характера учебно-творческого содержания, наличия учебно-методической базы, подготовленности студентов, квалификации педагога.

Ключевые слова: рисунок, подготовка, формирование, профессионализм, личность, изобразительное искусство.

Существующую проблему в условиях оптимизации профессионального образования мы связываем с резким сокращением часов на профилирующие предметы, производственные, педагогические практики, когда вчерашние школьники не приучены работать организованно, планировать свою познавательную деятельность, без подсказки преподавателя выполнять задания. Недостаточного внимания уделяется формированию профессиональных качеств личности, навыков ведения учебно-творческих и самостоятельных работ. Например, как будущим специалистам изобразительного искусства студентам можно чаще давать выполнять композиционные эскизы, позволять выбирать тот или иной изобразительный материал, предоставлять возможность с преподавателем и однокурсниками обсуждать и утверждать самый удачный вариант. Все это позволяет студентам приблизиться к творческому характеру учебной деятельности. При такой организации учебной деятельности можно успешно осуществлять и межпредметные связи, в данном случае рисунка с занятиями по композиции, когда студентам предлагается анализировать композиционную структуру учебной постановки, учиться выявлять в предмете или группе предметов своеобразие, искать красоту в логике их строения, гармонию в их сочетании.

Задача состоит в том, чтобы на занятиях учебным рисованием у субъектов обучения развивались профессиональные качества личности, такие как мышление, наблюдательность, самостоятельность, креативность, настойчивость, нацеленность на успех, формировалась культура учебного труда.

Для успешной работы с детьми, будущим учителям по ИЗО необходимо самим научиться методически грамотно вести рисунок в соответствии с общепринятыми правилами, уметь чередовать теоретические знания с практикой работой, опираться на свой опыт. Для активизации восприятия, образного и логического мышления уметь дидактически грамотно составлять учебные поста-

новки, своевременно обнаруживать и исправлять допущенные ошибки, качественно выполнять свою работу.

Учителю необходимо иметь знания по возрастной педагогике и психологии. Во время проведения уроков, уметь: управлять детским коллективом; четко излагать учебный материал; находить выход из различных проблемных ситуаций; хорошо знать историю и современные проблемы по всем видам и направлениям изобразительного искусства; вести творческую работу; творчески профессионально подходить к обучению детей, любить свою профессию, детей, быть высоконравственным, культурным человеком.

В контексте нашей статьи по проблеме профессиональной подготовки особый интерес вызывают научные труды, связанные с преемственностью методов обучения в системе: школа-вуз [1]; поиском возможностей рационального использования образовательных дисциплин [2]; креатива как компонента художественной культуры личности [3]; по профессиональной подготовке [4].

В теории и практике по организации познавательной деятельности будущих специалистов особое значение придается различным формам. Среди таких форм организации педагогической работы как фронтальной, индивидуальной и групповой, индивидуальной форме работы со студентами на занятиях рисунком не зря придается особое значение. В нашей педагогической работе индивидуальная форма работы со студентами позволила полностью индивидуализировать содержание, учебно-познавательную деятельность студентов, проследить, как они будут решать конструктивно-аналитические, объемно-пространственные задачи рисования, увидеть их профессиональный рост. Все это позволило нам вносить в работе своевременные коррективы. Соответственно тесная, взаимная работа между преподавателем и отдельно взятым студентом потребовала дополнительных усилий, эмоциональных и интеллектуальных усилий.

Нельзя говорить о повышении качества профессионализма, когда преобразования в сфере образования приводят к уменьшению живого контакта студента с преподавателем, следовательно, к возрастанию значения самостоятельной работы. Встает вопрос, насколько готов студент к такой работе.

Учитывая обозначенные противоречия, на первом занятии по рисунку в условиях требований вузовской организации учебного процесса студентам была предоставлена возможность самим на практике проверить свой уровень подготовки. В первом учебном задании, чтобы не стеснять свободу действий, субъектам обучения были даны лишь общие указания. Работая в таком режиме, у студентов сразу возникли проблемы в правильности ведения рисунка. Было замечено, что многие из них не умеют самостоятельно и грамотно вести рисунок. После чего для них были поставлены конкретные задачи на нахождение размера предметов и на их размещение в формате плоскости листа, на анализ формы и конструктивное построение, передачу объема с помощью света и тени. Студенты не сразу стали понимать, что от них требуется, многие не смогли вдумчиво вести свою работу. Не зная как до конца надо решать композиционные и конструктивные задачи рисунка. Не выполнив задач начального этапа

работы, многие переходили к штриховке предметов. Приходилось заставлять таких студентов заново возвращаться к начальному этапу работы, исправлять допущенные ошибки в композиционном и конструктивном построении.

На следующем этапе работы перед студентами ставились задачи на передачу объемной формы и пространственную среду, на передачу освещения. Студенты должны были понять, как можно добиться правдивого изображения натурной постановки. В процессе работы у многих возникали трудности. Рисунки получались дробными, не выразительными. На практике выяснилось, что для объединения группы предметов и цельности ведения рисунка потребуется время, длительная и серьезная работа.

Для формирования профессиональных навыков мы использовали задания связанные с выбором изобразительного материала и составлением постановок, на самостоятельное выполнение зарисовок предметов быта. Будущие учителя стали проявлять свою творческую инициативу, самостоятельность. В учебной работе им давались установки связанные с наблюдением, анализом, на выполнение упражнений на развитие глазомера, памяти и воображения. Студенты выполняли зарисовки с предметов находящихся в разных положениях, имеющих разный размер по высоте и ширине, предметов с округлыми и прямоугольными формами. В целом такая работа давала студентам возможность овладеть основами профессиональной грамоты.

В процессе работы перед субъектами обучения на практических занятиях по рисунку ставились профессиональные задачи в той или иной мере, в какой они способны их понимать и практически решать. Учебные задачи студенты решали по мере того, как та или иная информация становилась для них необходимой и полезной.

Таким образом, успешность подготовки будущих учителей по изобразительному искусству во многом зависела от ряда факторов: конкретной дидактической цели, характера учебно-творческого содержания, наличия учебно-методической базы, подготовленности студентов, квалификации педагога. Все эти обстоятельства преподавателю необходимо было учитывать.

Список литературы

1. Алексеева С.О. Преемственность методов обучения академическому рисунку в системе: школа-вуз: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Московский педагогический государственный университет. Липецк, 2010. – 344 с.
2. Башкатов, И.А. Рисунок, скульптура и пластическая анатомия в образовательном пространстве высшей художественно-педагогической школы: монография / И.А. Башкатов. – Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2016. 163 с.
3. Мальцева В.А. Развитие креативности личности в процессе научно-технической деятельности // Развитие креативности личности в современном образовательном пространстве: сборник материалов международной научно-практической конференции. 25 апреля 2017 г. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2017. – С.10-15.
4. Шабанов, Н.К. Художественно-педагогическая подготовка учителя изобразительного искусства в вузе [Текст]: [монография] / Н. К. Шабанов; Курский гос. ун-т. - Курск: КГУ, 2008. - 146 с.

ПАТОКИНА ЯНА ВЛАДИСЛАВОВНА,
старший преподаватель,
член творческого объединения «Союз художников России»,
Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева,
302026, Россия, Орел, ул. Комсомольская, 95
E-mail: patokina-ja@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ГРАФИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

Актуальность применения методик педагогов прошлого в современных условиях обучения академическому рисунку студентов специальностей Графика, Скульптура.

Ключевые слова: академический рисунок, конструктивно-пространственный метод, «обруб».

Вот уже 20 лет как на Орловском художественно-графическом факультете были открыты долгожданные творческие специальности: Графика, Скульптура, Живопись. Таким приобретением далеко не каждый педагогический вуз может похвастаться, тем более, что есть прекрасные педагоги и подготовлена соответствующая база. Методика преподавания и программы, в частности по рисунку, на этих специальностях во многом были заимствованы у самой давней на нашем факультете, методически продуманной и положительно зарекомендовавшей себя, проверенной временем, устоявшейся специальности – «Учитель изобразительного искусства и черчения». Единственным отличием программ было в том, что творческие специальности начинали обучение с изучения головы человека, а на специальности ИЗО - с гипсовых геометрических предметов. Конечно, можно было брать за основу программы и методику преподавания ведущих художественных вузов, которые давно выпускают специалистов-художников, но это было сопряжено с определенными трудностями.

Одна из проблем в достижении результатов профессионализма при обучении будущих художников уже изначально кроется в невысокой степени подготовки абитуриентов. Если раньше для поступления на специальности: Графика, Скульптура и Живопись непременным условием было наличие среднего специального образования поступающих, то в настоящее время сделано послабление. Появилась возможность участвовать во вступительных экзаменах и не имеющим художественного образования, но, всё же, с «высоким уровнем подготовки», который могла бы подтвердить компетентная комиссия. На деле же, решающими при поступлении на эти специальности становятся результаты ЕГЭ, а не уровень творческого таланта и художественной подготовки абитуриента. Зачастую, наряду с одаренными поступают и те абитуриенты, которые должны постигать основы рисунка с начального старта, что усложняет процесс обучения. Немаловажная проблема складывается из-за невысокой наполняемо-

сти групп. К сожалению, количество студентов, поступивших на творческие специальности, бывает немногочисленным, а по нормативам педагоги должны работать с группой не менее 12 человек. Такие обстоятельства приводят к вынужденным объединениям групп разных специальностей.

Изменившиеся условия организации педагогического процесса, в частности, формирование групп для учебных занятий из студентов разной специализации, создают определённые трудности для преподавателей. Так, при объединении студентов 1 курса по специальностям Графика и Скульптура на занятия по академическому рисунку, приходится продумывать и разрабатывать методику обучения с учетом особенностей этих профессий. Несмотря на создающиеся неудобства, всё же появляется возможность сравнивать, анализировать правильность применения подходов и методов в обучении студентов разных специальностей.

В связи с тем, что на аудиторные занятия от года к году выделяется всё меньше часов, а студенты поступают с невысоким уровнем подготовки, перед педагогом стоит дилемма: либо адаптировать программу под уровень обучающихся, вводя изменения с упрощением заданий, либо использовать все выделенные академические часы лишь на длительные постановки, а краткосрочные упражнения включать в большей степени в самостоятельную работу. Учитывая складывающиеся условия, опираясь на педагогическую практику ведущих художников, на приобретенный личный опыт, преподаватели разрабатывают для каждой специализации свои программы, рассчитанные на успешное изучение курса и обеспечивающие оптимальный результат в итоге.

Так, практика работы с графиками и скульпторами подтвердила целесообразность включения в программу и тех, и других, вводного задания - сложного натюрморта из геометрических фигур и капители, что позволит подготовить студентов к последующим более сложным программным заданиям. Во время обучения педагоги стремятся донести до понимания студентов, что основой всех художественных профессий является рисунок. Только постоянная качественная работа над рисунком поможет сформировать у них пространственное видение объектов, приобрести навыки композиционного мышления, развить наблюдательность, умение видеть пропорции, чувствовать и передавать в рисунке игру светотени. Только при помощи бесконечных упражнений рисования с натуры приобретается умение подмечать и отображать особенное, важное в создаваемом образе.

Как известно, обучение академическому рисунку в художественных заведениях опирается на работу над длительными постановками в аудитории под руководством педагога, где обучающийся осваивает последовательность ведения работы, постепенно постигая форму, объём, пространство, пропорции и конструкцию, светотень и перспективу. По обучению академическому рисунку разработано достаточно методической литературы. Несмотря на общую консервативность образовательной системы, в наше время продолжает существовать множество школ и разнообразие методик, возникают и споры о том, какой метод более эффективен. В работе со студентами разных специальностей, педа-

гогу необходимо выстроить методику преподавания дисциплины и с учетом специфики профессиональной подготовки. Она должна отображать сходство и разницу в подходах трактовки объема, формы объекта для каждой специальности. Известно, первое, что воспринимает человек, это – внешняя и внутренняя конструкция изображаемого объекта, а уж потом цвет, тональная плотность, фактура, текстура. Особенно он выделяет конструктивно-пространственный и «обруб» – пространственно-пластический способы изображения природы, как часто используемые, самые распространенные в высших художественных учебных заведениях. Конструктивно-пространственный метод изображения характерен тем, что любая сложная форма трактуется, как соединение простых геометрических тел (шар, конус, цилиндр и т.д.), которые подчинены линейной перспективе и световым градациям.

Многие известные художники-педагоги, как П.П. Чистяков, Ш. Холлоши, А. Ашбе, Д.Н. Кардовский, Н.Н. Ростовцев, Г. Баммес использовали этот метод. И в настоящее время практика обучения академическому рисунку в художественных заведениях доказала важность и необходимость применения опыта основоположников метода А. Ашбе и Ш. Холлоши. Стоит напомнить, что по методу А.Ашбе, построение формы изображаемого объекта надо вести последовательно, начиная с простых геометрических тел, при этом, тщательно выверяя пропорции общей формы и моделируя детали. Он допускал на начальной стадии рисунка даже момент схематизации: построение носа в виде призмы, глаза в форме шара и т.д. Также он постоянно подчеркивал, что конструкцию внешней формы объекта можно создать только с помощью светотеневых отношений. В основу метода положены три этапа: построение объема тела человека, построение поверхностной конструкции тела и анатомическая оправданность изображения - движение «от ближайшей формы в глубину». Д.Н. Кардовский и П.П. Чистяков, развивали эту методику на базе русской школы. Такой метод трактовки объема более применим в работе со студентами-графиками, так как принцип анализа формы «снаружи вовнутрь», т.е. от внешнего очертания силуэта, внешнего конструирования и геометризации, к анатомической оправданности, понятнее студентам именно этой специальности. Умение моделировать форму светотенью и передавать градации тона для графиков важнее, чем для скульпторов.

На занятиях по рисунку со студентами–скульпторами уместнее использование метода «болванки». Он характерен тем, что в начале работы создается «болванка», т.е. набирается объём размашистым подкрученным штрихом, ориентированным на сечение формы, после чего моделируются детали. Опираясь на освещение, вводится светотень. Этот прием имеет много общего с методами А. Ашбе и «обрубом», в частности, анализ формы «снаружи вовнутрь», а также строгая последовательность работы «от общего к частному». Методика Ш. Холлоши основана на конструктивном, аналитическом, преимущественно линейном рисунке. Художник предлагал начинать рисунок с построения формы, не связывая его с тоном, чтобы четче решить конструкцию. Тон трактовался им, в отличие от Ашбе, не как освещение, а как средство построения формы.

Метод, разработанный Холлоши, перекликается и с методикой построения конструктивного рисунка, в совершенстве разработанной немецким рисовальщиком Г. Баммесом. Его книга «Анатомия человека» является подспорьем педагогу в работе с будущими художниками. В наше время метод Ш. Холлоши, известный как линейно-конструктивный, обычно применяется на занятиях по рисунку всех художественных специальностей. На нем базируется в основном начальное художественное обучение, в частности, при изображении гипсовых геометрических и бытовых предметов. В дальнейшем этот метод используется и при изучении интерьера, архитектуры и, наконец, человека.

Надо отметить, что именно для скульпторов этот метод особенно эффективен, т.к. понимание формы, объема и пространства имеет приоритетное место в обучении. Постановки для скульпторов можно не освещать контрастным направленным искусственным светом, ведь светотень здесь не так важна, как для графиков, и даже введение тона имеет условное значение, как средство построения формы. Формирование объема в представлении студента-скульптора должно идти «изнутри наружу», как лепится скульптура от каркаса до набора массы, т.е. от внутреннего строения (скелета человека) наружу - к набору мышечной, жировой массы, к кожному покрову и внешнему облику. Пространство показывается посредством детализации и расстановки контрастов на ближних элементах формы. Этот метод графического изображения формы является сложным в понимании, так как в процессе его освоения подключается много мыслительных операций.

Известен ещё один метод, основателем которого является А. Дюрер, это метод «обруба», называемый «скульптурным». Здесь также сложная форма трактуется с помощью простых геометрических тел, подчиненных законам линейной перспективы. Мысленно сложная форма обобщается до больших размеров, после чего происходит обрубание лишних масс и последовательная проработка от крупных форм до более мелких. Этот метод зарекомендовал себя в большей степени применительно в работе со студентами-скульпторами. Следуя ему, студент учится видеть форму, как «обобщенную пространственную скульптурную массу». Полностью отличается подходом трактовки формы, метод, так называемого, «живописного» рисунка, построенного на работе исключительно тональным пятном. Рисунок ведется тоном и заканчивается линией, выявляя точные границы формы. Задача этого метода: передать световоздушную среду, в которой находится объект, разобрать градации тона на его световой и теневой части, найти взаимосвязь с фоном в мягкости касаний контуров формы. Этот прием работы важен не только для живописцев, но и для графиков.

Без сомнения, можно утверждать, что разработанные методики обучения рисованию актуальны и в настоящее время. Многие педагоги обращаются к ним, используют тот или иной метод, ориентируясь на специфику специальности, а также на индивидуальность мышления студента.

Список литературы:

1. Антилогова Л.Н., Иконников А.И. Совершенствование методики обучения объемно-конструктивному академическому рисунку студентов художественно-графических факультетов вузов. - Омский научный вестник №3 (109) 2012
2. Гунина Е.В. Теория и методика обучения изобразительному искусству: история и современность: справочник / Гунина Е.В., Семёнов В.Н.; Владим. гос. ун-т имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2012. – 98 с.
3. Молева Н., Белютин Э. Школа Антона Ашбе - М., 1958.- С. 37 - 60.
4. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка-М.: Просвещение, 1981. — 192 с.

УДК. 741 (071.1)

ПСУРЦЕВ ДМИТРИЙ ПАВЛОВИЧ,

кандидат педагогических наук, доцент,

член Союза художников РФ,

ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»,

305000, Россия, Курск, ул. Радищева, 33

E-mail: givopiskgu@mail.ru

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ РИСОВАНИЯ НАТЮРМОРТА

В статье характеризуется теоретические и методические аспекты познавательной деятельности студентов в процессе рисования натюрморта. Учение – прежде всего познавательная деятельность, направленная на приобретение новых знаний, умений и навыков. Работа студентов над рисунком натюрморта содействует развитию и совершенствованию целостного зрительного восприятия природы, пространственного представления, памяти, воображения и техники исполнения.

Ключевые слова: натюрморт, познавательная деятельность, методика работы над натюрмортом.

Задачи учебного рисования натюрморта состоят в том, чтобы на основе изучения предметов, учебных постановок вооружить студентов необходимыми знаниями и умениями, освоить грамоту изобразительного искусства, необходимую для дальнейшей учебной и творческой деятельности, для решения более сложных познавательных и творческих задач на старших курсах. В этом отношении важное значение имеют изучение объективных закономерностей природы, профессиональная "постановка глаза", формирование цельного видения природы и рисунка, умение методически правильно осуществлять работу над рисунком, овладение графическими изобразительными средствами.

Важность освоения принципов работы над рисунком натюрморта заключается в том, что полученные знания при решении учебных познавательных за-

дач сохраняются в памяти, осмысливаются и используются в дальнейшей учебной и творческой работе.

В процессе работы над рисунками натюрмортов осваиваются методические принципы выполнения рисунков, решаются многие учебные задачи. Передавая объемную форму предметов, студенты начинают понимать необходимость конструктивного построения изображения, важность начинать рисунок не с контура предмета, а с его каркаса формы, главных направляющих осей.

В процессе рисования натюрморта происходит приобретение знаний и умений, которые могут быть использованы при рисовании головы, фигуры человека. Рисование натюрморта с натуры содействует развитию пространственных представлений и воображения студентов. Так, например, задание на 1 курсе – натюрморт их двух геометрических тел, выполняемый по принципу сквозной прорисовки, является упражнением не только на перспективное построение. В нем заложены также элементы, способствующие развитию воображения. Развитию наблюдательности и зрительной памяти, целостного восприятия массы предмета, его формы - этому еще в большей степени содействует рисование по представлению, выполнение набросков и кратковременных рисунков натюрмортов с натуры и по памяти.

Н.Н. Ростовцев считает, что рисование натюрморта помогает:

- видеть пропорции, понимать характер формы предметов, их конструкцию;
- воспринимать пространственное положение предметов в натюрморте;
- познавать закономерности объемной формы предметов и правила ее изображения на плоскости;
- освоить последовательность работы над изображением;
- познать методы изображения, изобразительные средства и умение их применять для решения той или иной задачи.

Эти общие задачи обучения рисунку натюрморта могут быть дополнены еще некоторыми задачами, направленными на активизацию познавательной деятельности рисующих. К их числу можно отнести следующее:

- видеть и осмысливать явления перспективы в натурной постановке и в рисунке;
- в первую очередь, видеть общую форму и с нее начинать изображение;
- правильно определять пропорции частей предметов, развивать глазомер;
- понимать конструкцию формы предметов и передавать ее в рисунке;
- верно оценивать закономерности освещения и уметь передавать это в рисунках;
- находить в натуре наиболее существенное и характерное, уметь его выделять в рисунке, подчинять главному второстепенное, добиваясь убедительного выразительного решения изображаемой постановки. Начнем рассмотрение этих задач в последовательном порядке.

На простых предметах в начале обучения рисунку студенты должны усвоить законы сокращения формы в пространстве, законы распределение света

на предмете и падающих теней, понятие общего тона, свето-воздушной среды. Все эти элементы рисунка связывает понятие перспектива.

Видеть явления перспективы в натюрмортах помогают упражнения линейно-конструктивного рисования. Перспективные сокращения предметов хорошо просматриваются при наблюдении их на разных уровнях по отношению к линии горизонта, в разных ракурсах. Студенты могут наблюдать явления перспективы при рисовании натюрмортов из крупных предметов, а также натюрмортов в интерьере.

Важной частью линейной перспективы является воздушная перспектива. Умение видеть воздушную перспективу в натюрморте зависит, во-первых, от знания элементов светотени. Студент должен уметь выявлять блик, свет, полутон, рефлекс на предметах, определять их разницу, во-вторых, лучшему уяснению явлений воздушной перспективы должна содействовать и удачно освещенная натурная постановка. Передача воздушной перспективы в рисунке требует от студента умелого использования тональных свето-теневых контрастов.

Большое значение для создания правдивого рисунка натюрморта приобретают знания, умения и навыки по передаче пропорций предметов. На протяжении всего процесса выполнения рисунка происходит уточнение знаний рисующего о форме предметов. Правильная передачи пропорций в рисунке связана с умением видеть пропорции предмета в натуре и самом рисунке. В этом отношении рисование натюрморта весьма полезно. Воспринимая объемную форму, рисующий также сталкивается с необходимостью сравнивать соотношение пропорций отдельных частей предмета, его поверхностей. Для начинающего рисовальщика натюрморт является довольно сложным объектом изображения. Предметы и вся постановка в целом должны быть переданы в рисунке правдиво и убедительно. Развитие восприятия должно идти по пути выработки восприятия предмета одновременно в трех измерениях: по ширине, высоте и глубине. При рисовании натюрморта студенту необходимо видеть в натуре и передавать в рисунке соотношения между отдельными предметами пространстве, размер и форму каждого предмета, а также расстояние между предметами. Когда студенты внимательно рисуют натюрморт, они подмечают характерные особенности формы, следят за пропорциями частей, рассматривают детали, сопоставляют их с целым, т.е. всесторонне познают предмет.

Важно передавать в рисунке характер каждого предмета, его индивидуальные особенности. "Брать натуру в характере – обязательное требование, и не думайте взять характер простым копированием; тут надо понять сущность модели"- говорила А.С.Голубкина [1. С. 296]. Это особенно важно для студентов 1-го курса из-за неразвитости у них глазомера. Подобная изобразительная задача требует от студентов специальной тренировки, наличия определенного опыта, т.к "не решив основательно пропорций, нельзя ни шагу сделать дальше, потому что, если вы их решите небрежно, то значит заведомо будете напрасно тратить восприимчивость, силу и утомлять внимание" [1. С. 290]. Развитие чувства пропорций, приобретение умения передавать их в рисунке составляют одну из важных учебных задач студентов.

Выработка навыка правильно передавать пропорции отдельного предмета или группы предметов опирается на развитие у студента целостного видения – умения видеть форму и положение отдельных частей ко всему предмету в целом. Практика показывает, что действенным методом развития чувства пропорций является систематическое рисование предметов в различном положении, – выполнение быстрых набросков, а также осуществление наблюдений натуры и воспроизведение по памяти ранее воспринятых впечатлений.

Передача формы предметов в рисунке связана с пониманием конструкции, строения предметов. Эта задача требует от студента умения анализировать форму, временно абстрагироваться от цвета, тональной насыщенности предметов, их материальности. Выработка умения правильно анализировать постановку начинается с анализа строения каждого предмета и является неотъемлемой частью процесса рисования. Без анализа формы предмета рисование теряет свой познавательный смысл. Анализ воспринимаемой студентами формы предмета основан с умением выделять в рассматриваемом предмете его особенности, части, которые сравнивают с другими частями и предметами, устанавливают различие и сходство между ними. Анализ и синтез, сопровождающий процесс восприятия натуры, входят в основу познавательной учебной деятельности рисующих. Чтобы правильно передать конструкцию предмета, рисующему нужно уметь выделить ее составные части, понять главные особенности формы, характеризующие предмет, определить их сочетания, расположение и взаимоположение частей в предмете. Для передачи в рисунке характерных особенностей и признаков предмета студенты? как правило, ищут выгодную точку зрения, от которой зависит композиционная структура рисунка, передача существенных признаков".

Передача освещения в рисунках натюрморта - важная познавательная задача для первокурсников. Ее решение требует от студентов теоретических знаний, понимания принципов распределения светотени в натуре и рисунке. Умение осмысленно работать над тональными отношениями - неременное условие для правильной передачи освещения. Одна из частых ошибок в работах студентов - первокурсников - путаница в тоне, о чем свидетельствуют "серость" и невыразительность изображения, появлений дробности и искажение форм. Причинами тональных ошибок являются недостаточное знание закономерностей тональных отношений в рисунке, неумение точно определить разницу в светосиле различных участков предметов, а также слабое владение изобразительным материалом. Систематические упражнения, направленные на выработку умений передавать в рисунках освещение и определять большие тоновые отношения, могут входить в число заданий, способствующих решению познавательных задач. Выполняя такие упражнения, студенты учатся анализировать общие закономерности освещения, его распределение на предметах различной формы, разной тональности. Работа над этой познавательной задачей учит студентов смотреть на натуру широко, определять наиболее контрастные участки натуры, чаще использовать в рисунках тональное пятно, широкий штрих.

Тональное пятно играет большую роль на разных этапах выполнения ри-

сунки. Оно позволяет выдвинуть в постановке главный предмет на передний план, т.е. сделать его центром внимания. Надо выработать у студентов умение сознательно пользоваться контрастом света и тени. В соответствии с правилами тонального решения рисунка предметы переднего плана обычно приходится трактовать более четко и контрастно, чем предметы второго и дальнего планов. Передача освещения в рисунках способствует выполнению и других изобразительных задач, в том числе правильной трактовки пространства. Посредством тона студенты создают некую пространственную среду в рисунках, выявляя четко объем там, где освещение наиболее контрастно.

Как правило, передача освещения заставляет студентов осуществлять активный поиск изобразительных приемов изображения: рисование на тонированной бумаге, работа углем, соусом, тушью. Решение таких задач способствует формированию у студентов самостоятельности в работе, эмоционального подъема. В рисунках натюрморта приходится очень часто передавать материальность предметов, различие их поверхностей. Внимание студентов к этой задаче заметно повышается, если соответствующим образом организовать учебную постановку и использовать в процессе рисования натюрморта различные изобразительные средства и художественные материалы. Так, например, в Академии художеств XVIII века решение тональных задач связывалось с передачей освещения и служило средством выражения не только объема, конструкции, но и материальности предметов. Средствами для решения этих задач была применяемая техника и материал исполнения: тонированная бумага имитировала полутон на изображенных формах, мелом намечались свет и блики, итальянским карандашом наносились тени и рефлексy. При этом направленность штриха способствовала выявлению формы, соблюдался тональный масштаб в рисунках. На художественно-графических факультетах работа по передаче материальности предметов в рисунках начинается с первых постановок. Наряду с трактовкой объемной формы при рисовании гипсовых геометрических тел ставится задача передать материальность гипса. Решение этой задачи связано с изучением степени световых контрастов, отношений тоновой насыщенности предметов и фона.

Для более глубокого и полного понимания явлений, связанных с передачей материальности предметов используются разные возможности натуральных постановок: светлые предметы, отражающие световые лучи и темные предметы, в той или иной степени, поглощающие их, что требует соответствующей трактовки в рисунке. Это дает возможность в процессе рисования сравнивать предметы по различным характеристикам и выявлять индивидуальные особенности каждого из них. Работа над рисунком натюрморта – это, прежде всего мыслительная работа по преодолению существующей в реальности раздельности предметов. Выдающийся художник и теоретик искусства В.А. Фаворский говорил: "Предметы влияют друг на друга. Это видно особенно в натюрморте, в котором все части зависят друг от друга; в группе изменяют центр тяжести, перемещают свой вес с тем, чтобы вместе было цельно" [2. С. 73]. При систематическом рисовании и целенаправленном решении подобных задач у

студентов развивается чувство целого, умение находить композиционное решение, соответствующее содержанию рисунка.

Таким образом, рисование натюрморта ставит перед рисующим широкий круг задач, которые требуют осмысления, творческого подхода к их решению. Вычленение их в качестве самостоятельных конкретных подзадач в процессе рисования должно обеспечить высокий уровень их выполнения.

Список литературы

1. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7 т. под общ. ред. А. А. Губера и др. – Москва: Искусство. – 1965-1970. – Т.6. – С. 296
2. Фаворский В.А. Об искусстве, книге, графюре. – Фрунзе. – 1966. – С.73.

УДК. 741 (071.1)

СОКОЛОВА ДАРЬЯ ЭДУАРДОВНА,

Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева,
302026, Орловская область, г. Орел, ул. Комсомольская д. 95.

E-mail: tratata.darya@mail.ru

ДЕКОРАТИВНЫЙ НАТЮРМОРТ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТА

Статья посвящена разбору материала на тему выполнения декоративного натюрморта, а так же последовательности выполнения учебных заданий, которые будут развивать и формировать творческое мышление у студентов. Ответы на вопросы что такое форма, объем и как передать это с помощью декоративных выразительных приемов.

Ключевые слова: стилизация, учебный натюрморт, творческое мышление.

Преподавая живопись в ВУЗе, необходимо учитывать такие факты, как особенность специальности и заострять внимание на методах обучения, которые разработала наша живописная школа и попыталась приблизить их к формированию умений и профессиональных навыков у студентов. Уроки живописи развивают у учеников виденье и понимание гармонии колористических отношений, умение передавать с помощью цветов форму, объем, материальность предмета. Параллельно с этим образуется чувство стиля, композиции, и те навыки, которые нужны для создания работы в декоративном стиле. Приобретенные знания в области академической живописи, различные изобразительные техники, даст возможность смело, решить художественную задачу. Именно поэтому студентам дается возможность после основного базового курса академического рисунка с натуры, проявить себя и попробовать приемы декоративного решения. Это не совсем обычные задания, которые в свою очередь развивают художественное декоративное мышление. На таких занятиях студенты должны

изобразить предметы более обобщенными, условными, не объемными. Все должно принимать условное значение, что является отличительной чертой декоративности. Это не легкий процесс, который невозможен без изучения предметов с натуры, потому что будет невозможно передать такт и изящество всех элементов, которые будут присутствовать в декоративном решении работы.

Обучая декоративной живописи, важен момент переработки данной картинке с натуры из реалистического в декоративный. Чтобы легче это давалось, необходимо попробовать стилизовать элементарные вещи. Сделать изображение максимально простым, но при этом суметь передать все его качества. Суметь передать форму с помощью декоративного языка, передать форму и цвет, вот какой должна стоять задача. Учебные натюрморты в институте обычно ставят такую задачу: как выбрать ракурс, создать гармонирующую композицию, прийти к обобщенности решения натюрморта, как органичного между собой единого целого.

Декоративный натюрморт с самого момента формирования как жанра, с первых шагов своего функционирования способствовал обогащению представления людей об окружающей действительности, воплощению их творческого опыта освоения и художественного осмысления, а также отстаиванию передовых художественных взглядов и идеалов, что подтверждают исследования И.С. Болотиной, И.Е. Даниловой, Ю.П. Желтоухова, А.С. Пучкова, И.М. Раджабова, В.А. Садкова, А.В. Триселева, Т.Я. Шпикаловой и др.

Декоративный натюрморт как условия развития художественно-творческих способностей студента, представляющий собой декоративное преобразование любой натуры, выявление нарядности, красочности, узорчатости с соблюдением определенной меры условности в изображении; педагогические условия эффективного развития художественно-творческих способностей студента, включающие диагностический подход к определению творческих способностей студента; реализацию индивидуальных склонностей и интересов в конкретных видах художественно-творческой деятельности; формирование опыта художественно-творческой деятельности через воплощение умений в произведениях художественного творчества; содержание развития художественно-творческих способностей студента, включающее реалистическое, декоративное и абстрактное изображение натюрморта; технология развития художественно-творческих способностей студента, включающая систему занятий по декоративному натюрморту, способствующая формированию творческой активности, самостоятельности, образного мышления личности и т.д.

Работу над натюрмортом К.С. Петров-Водкин определил как одну «из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживает определения предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предмет, – в этом основное требование натюрморта. И в этом большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем». Составление натюрморта предполагает умение изображать форму различных предметов, используя светотень, перспективу, законы цвета. Основной составления натюрморта является такой подбор предметов, при котором общее

содержание и тема его, выражены наиболее четко. Существует несколько видов натюрмортов: сюжетно-тематический; учебный; учебно-творческий; творческий. Натюрморты различают: по колориту (теплый, холодный); по цвету (сближенные, контрастные); по освещенности (прямое освещение, боковое освещение, против света); по месту расположения (натюрморт в интерьере, в пейзаже); по времени исполнения (краткосрочный – «нашлепок» и долговременный – многочасовые постановки) По постановке учебной задачи (реалистичный, декоративный и т.д.).

Учебный натюрморт. В нем, как в сюжетно-тематическом, необходимо согласовать предметы по размеру, тону, цвету и фактуре, раскрыть конструктивные особенности предметов, изучить пропорции и выявить закономерности пластики различных форм. Учебный натюрморт носит также название академический или, как говорили выше, постановочный. Учебный натюрморт отличается от творческого строгой постановкой цели: дать обучающимся основы изобразительной грамоты, способствовать активизации их познавательных способностей и приобщать к самостоятельной творческой работе.

Декоративный натюрморт – это путь к смелому решению колористических задач. Для создания наиболее выразительного образа можно придумать своеобразную тему в натюрморте. Это может быть город, театр, спорт или что-то другое, волнующее художника. В декоративном натюрморте основной задачей является выявление декоративных качеств природы, создание общего впечатления нарядности «Декоративный натюрморт не есть точное изображение природы, а размышление по поводу данной природы: это отбор и запечатление самого характерного, отказ от всего случайного, подчинение строя натюрморта конкретной задаче художника».

Существует несколько способов решения декоративного натюрморта:

- Плоскостное, когда происходит обобщение воздушной и линейной перспективы.
- Локальное решение цвета, обобщение цвета и тона.
- Конструктивное, когда в любой форме необходимо увидеть прежде всего структуру, формообразование.
- Орнаментальное, когда предмет превращается в деталь орнамента, кружево.
- Образное, когда происходит переработка реалистического изображения в образ.

При выполнении декоративного натюрморта можно отталкиваться от натурального варианта постановки, стилизуя предметный мир, связывая его форму не с собственно локальным предметным цветом, а соподчиняя с правилами построения колорита. Не обязательно следовать академическим канонам живописи. В поле зрения остаются конструктивное начало, расшифровка формы, а затем применяются законы цветоведения.

В ходе выполнения заданий, у студентов вырабатываются навыки, каким должно быть решение декоративного натюрморта. Они получают базовые знания о законах и приемах декоративного решения. В процессе выполнения тема-

тических натюрмортов, которые представлены в виде учебной постановки, у студента закрепляются навыки и умения при построении композиции, а так же при выборе цветового решения. Приобретаются навыки стилизации и обобщения форм, фактур. Такой тематический натюрморт, как например «Чаепитие», который можно достаточно часто встретить в ВУЗе, атрибуты его составляющего создают вместе органичную композицию, что в свою очередь благоприятно влияет на развитие навыка по выполнению заданий на тему декоративного натюрморта. Занимаясь введением различных новых заданий в учебный процесс, необходимо стремиться к развитию творческой деятельности у студентов при помощи декоративных композиций. Это однозначно эффективно повлияет на уровень подготовки и будет развивать способности к созданию художественных декоративных образов. Выполняя учебные задания у студентов будет происходить процесс приобретения индивидуальных черт, что тоже приветствуется в работе.

Список литературы

1. Алпатов М. Искусство / М. Алпатов. – М.: Просвещение, 2016 – 112 с.
2. Белютин Э.М. Основы изобразительной грамоты. – М.: Советская Россия, 1961.
3. Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов: учебное пособие / Н.П. Бесчастнов – М.: Владос, 2015. – 208 с.
4. Бесчастнов, Н.П. Живопись: учебное пособие/ Н.П. Бесчастнов. – М.: Изд-во Владос, 2014. – 256 с.
5. Борисова Е.А. Русский модерн / Е.А. Борисова Е.А. Стернин Г.Ю. – М.: Советский художник, 2014.
6. Валлантен А. Пабло Пикассо / А. Валлантен, пер. Е.С. Гордиенко.- М.: Изд-во Феникс, 1988. – 448 с.
6. Виппер Б.Р. Проблема развития натюрморта / Б. Р. Виппе. – М.: Спб, 2015
7. Виппер Б. Р. Проблема развития натюрморта. – Спб, 2005
8. Волков Н.Н. Цвет в живописи – М.: Искусство, 1984, 320с., ил.
9. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись – М.: Искусство, 1986, 158с., ил
10. Левин С. Ваш ребенок рисует – М.: Советский художник, 1979, 270с.
11. Некрасова М.А. Проблемы и надежды народного искусства // Художник 1976 №4. С.28.
12. Шарапов И. А. Работа с плоскостным изображением: натюрморт: методические рекомендации по выполнению задания «Плоскостной характер изображения» дисциплина «Живопись», Архитектон • 2017.

ШАТОХИН ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ,
преподаватель живописи и композиции
член творческого объединения «Союз художников России»,
Орловское художественное училище имени Г.Г. Мясоедова,
302020, Россия, Орел, ул. Матросова, 3
E-mail: ju.n.schatohin@yandex.ru

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТА С ПОМОЩЬЮ ЖИВОПИСИ ЭТЮДОВ ПЕЙЗАЖА В УСЛОВИЯХ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Актуальность применения опыта художников пленэристов при работе со студентами художественного училища.

Ключевые слова: городской пейзаж, пленэр, этюд, художественное училище.

Летняя практика студентов художественного училища проходит (в основном) в черте города. Городская среда очень разнообразна и богата различными пейзажными мотивами. В городе здания органично сочетаются с рельефом местности и природной средой (парками, скверами, рекой и т. д.) Конечно организовать выездной пленэр для студентов на природу при нынешнем финансовом обеспечении представляется делом затруднительным. Порой студенту бывает трудно найти мотивы в городе, в котором все знакомо и обыденно, но после написания нескольких этюдов пейзажа, глаза студента понемногу начинают видеть красоту пейзажных мотивов. Российское образование с развалом СССР вступило в новую пост-советскую эпоху. Реформа образования, которая идет в России, как и всякая реформа, имеет свои положительные и отрицательные стороны. Приходится с сожалением констатировать, что художественное образование пошло на спад и кое – как держится на плаву. Ушла советская эпоха, а вместе с ней социальный заказ. На смену власти идеологии пришла власть денег. Изобразительное искусство измельчало, так как стало обслуживать невзыскательные вкусы новых буржуа. С запада пришли к нам новомодные модернистские течения, которые при щедрой финансовой поддержке сильно потеснили реалистическое искусство. В сложившихся обстоятельствах особенно важно сохранить русскую школу изобразительного искусства, не потерять опыт накопленный советскими художниками. Воспитать новое поколение грамотных художников – реалистов, мастеров своего дела.

Сроки обучения и количество часов выделенных на специальные дисциплины сократилось. Уменьшилось количество часов, выделенное на пленэрную практику студентов. В сложившейся ситуации нужно дать студентам максимум знаний, как с помощью живописи и в частности этюдов городского пейзажа воспитать творческую личность дать им основы мастерства, которые пригодились бы им в дальнейшей жизни.

Новое в искусстве и жизни не создается на пустом месте. Только усвоив опыт предшествующих поколений можно создать, что - то новое искусство.

Так, например, христианская идеология пользовалась высокими художественными достижениями античного мира. Джотто ди Бондоне, совершил свой прорыв к реализму на фундаменте достижений мастеров иконописцев. Художники XX века обогатили мировое искусство своими открытиями в области пластических искусств и так далее. Я думаю, что, только усвоив и переосмыслив достижения художников XX века, современное искусство сможет двигаться вперед.

В связи с этим невозможно научить современных студентов, так как учили, например в 60 – е или 70 – е годы, время пришло другое, жизнь поменялась, появились новые люди со своими идеями и отношением к действительности. Но чтобы выразить эти идеи в пластических искусствах, студентам нужна хорошая школа мастерства, а получить это мастерство они могут только у предшествующего поколения художников и педагогов. С появлением компьютера и интернета стал доступен такой объем информации, которого не было у предшествующего поколения. Современный студент стремится овладеть компьютерными программами и меньше времени уделяет работе с натуры, в связи, с чем падает уровень живописного мастерства. Задача педагога состоит в том чтобы, привить интерес студенту к работе в материале, потому что никакой компьютер не заменит радость соприкосновения с материалом, будь то глина, акварельная или масляная краски, поверхность холста или бумаги.

Этюды могут быть материалом к созданию картины. Этюд с натуры может носить, самостоятельное значение и выставляться как законченное произведение. В любом случае писание этюдов необходимая ступень для студента к овладению мастерством живописца. Этюд городского пейзажа подразумевает работу с натуры на открытом воздухе, а это значит, что студент будет иметь определенные неудобства, связанные с переменной погоды (дождь, ветер, солнце, жара и холод). И студент, вышедший на пленэр должен быть к ним готов. Он должен быть одет соответственно погоде. Обязательно иметь головной убор с козырьком, чтобы солнечный свет не мешал ему работать. Взять с собой складной стул или пенку. Зонт на случай дождя.

Масляные краски – это самый распространенный материал для пленэра. Хорош он тем, что краски не меняют свой цвет после высыхания, легко смешиваются (как на палитре, так и на холсте) и тем, что можно делать сколько угодно исправлений в процессе работы. Сами этюды в итоге выглядят ярко и красочно. Минусы же этого варианта в суммарном немаленьком весе материала.

Современные производители масляных красок предлагают широкую палитру цветов, достигающую до ста наименований, поэтому студенту порой бывает трудно выбрать тот небольшой набор действительно необходимых красок для работы на пленэре. Я советую студентам такую красочную палитру: - белила титановые; лимонная желтая; охра светлая; кадмий красный светлый; краплак красный прочный; охра красная; марс коричневый темный; кость жженая; ультрамарин.

В этой предложенной палитре намеренно отсутствует зеленый цвет, для того чтобы студент составлял его, а не брал готовую краску из тюбика. Это способствует развитию глаза студента, учит работать оттенками цвета различать еле уловимые

градации цветовых отношений. Холсты или картон лучше брать небольшого размера. Начиная от 20 на 30 сантиметров заканчивая 40 на 50 сантиметрами. Имеет смысл взять холсты на картоне или грунтованный картон. Первые пленэрные работы могут не стать идеальными, а для тренировки их хватит. К тому же, они легче в переноске. Нужно заранее продумать, как переносить сырые холсты. Очень удобно переносить сырые этюды в плоском ящике, состоящем из двух планшетов соединенных вместе внизу с помощью рояльной петли, а сверху с помощью двух простых замочков. Обычно для пленэра хватает пяти кистей разного размера и одного мастихина. Мастихин каплевидной формы должен быть гибким и упругим. Им можно смешивать краски на палитре писать и счищать неудавшиеся места на холсте, чистить палитру от краски. Размеры кистей нужно выбирать в зависимости от размера холста. Лучше на пленэре использовать плоские кисточки из свиной щетины, но можно взять и синтетику, если она привычнее и удобней. Кисти кладутся в этюдник в специально предусмотренный для них отдел, чтобы они не помялись и не испачкали вещи. Для разбавления масляной краски на палитре можно использовать смесь из двух третей растворителя (уайт – спирита) и одной льяного масла – она хорошо очищает кисти и приятна в работе с маслом. Можно так же использовать уже готовую смесь тройник (пинен, льняное масло, даммарный лак). Разбавитель лучше всего брать в плотно закрытой пластиковой баночке (в которой они обычно продаются в магазине художественных товаров) она легкая и герметичная.

Подготовка к пленэру завершена, студент выходит на мотив, он в растерянности, он не видит того что можно изобразить. В этой ситуации преподаватель может подсказать студенту тот или иной мотив, поставить перед ним определенную живописную задачу. Так же работа педагога обсуждение сильных и слабых сторон живописного этюда студента. Методика работы на пленэре такова: живописные этюды на состоянии делаются утром и вечером, а в полдень, когда свет очень ярк и цвет предметов теряет свою выразительность, студенты делают зарисовки городского пейзажа. Рисунок и живопись идут рука об руку в любом изображении, а тем более в этюде городского пейзажа. Пленэрная практика является важной составляющей учебного процесса, без которой воспитание творческой личности студента будет неполным.

Список литературы:

1. Алексеев С. О колорите. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 125 е., ил.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 320 е., ил.
3. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 е., ил.
4. Беда Г.В. Живопись: – М.: Просвещение, 1986. – 192 с., ил.
5. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
6. Маслов Н.Я. Пленэр: Практика по изобразительному искусству. Учеб. пособие для студентов худож. граф. фак. пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с., ил
7. Николай Петрович Крымов художник и педагог. Статьи, воспоминания. – М.: Издательство Академии художеств, 1960.

БОРТНИК ЮЛИЯ ФЕДОРОВНА,
старший преподаватель, член Союза дизайнеров РБ,
Белорусский государственный университет,
220072, Беларусь, Минск, ул. Курчатова, 5,
E-mail: Yuliabortnik@mail.ru

СВЕТ КАК ОСНОВНОЙ МОДЕРАТОР ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА В АКАДЕМИЧЕСКОМ РИСУНКЕ

В статье раскрываются вопросы использования эффекта освещенности в работе над графическим воплощением визуальной идеи в академическом рисунке, где понятие «свет» раскрывается с позиций изобразительных и композиционных качеств, как основного коммуникативного элемента визуального сообщения.

Ключевые слова: рисунок, академический рисунок, визуальное сообщение, визуальные образы, трехмерная форма, объем, пространство, восприятие, моделирование, светотень, свет, тон, композиция, графика, образ.

Рисунок – форма изобразительного искусства, одна из разновидностей графики, использующей в качестве основных изобразительных средств выразительности линию и пятно, а в качестве основной эстетической категории – законы гармонии. Овладение рисунком как основой реалистического изображения окружающего нас мира является начальным этапом подготовки будущих специалистов в области дизайна. Чтобы научиться легко, четко, выразительно и правильно отображать свои мысли и реальные формы на плоскости в решении задач различной сложности на предметах специального цикла, студенты осваивают основы изобразительной грамоты, формирующие профессиональные компетенции будущих дизайнеров. Поэтому основной задачей академического рисунка для дизайнеров является привитие студентам определенных процессов мышления художественно–проектного формообразования, опирающихся на визуальные образы видимого мира. А в преподавании дисциплины «академический рисунок» студентам дизайнерам, основное внимание приходится уделять синтезу фундаментальных законов, методов, принципов и средств научного, технического и художественного творчества как системообразующей основы комплексного развития творческих способностей, знаний, навыков и умений профессионального дизайнера [4, с. 16].

Воспринимаемый визуальный образ на занятиях по академическому рисунку в коммуникативном процессе графического отражения реальности не является простым фотографическим актом воспринимаемого объекта - это сложный модельный образ, включающий в себя свойства объективного (реального) и субъективного (перцептивного) образов и несущий определенного рода визуальную информацию. В данном коммуникативном взаимодействии студент рассматривается как получатель поступающей информации из окружающей среды, которую ему необходимо переработать в графический язык. Коммуникативным элементом такого языка является визуальное сообщение, в котором графический, изобрази-

тельный образ раскрывается в качестве модельного образа, воплощающего визуальную идею. Визуальный язык такого графического сообщения как и все языки строится по своим правилам и принципам и образует системно – структурную связь в основе которой лежит понимание графического языка как знаковой системы со своим словарем элементов формы и грамматикой пространственной организации [1, с.27]. Визуальная информация в рисунке передается графическими средствами и выражается в явлениях трехмерности формы, пространственности и образно-пластической организации предметного пространства, которое прочитывается в виде четко организованной и гармонизированной системы, составленной на основе знаний формально-графического языка.

Визуальная способность воспринимать окружающий мир органами чувств в трех измерениях, называется восприятием глубины, а пространство, в котором мы находимся, называется трехмерным.

Пространственное восприятие позволяет понимать видимый мир и воспринимать его посредством размеров, форм, фактур, расстояний и т. д. Каждый предмет видимого мира объёмен, т.е. имеет три измерения – высоту, ширину и глубину. Фигуру, заполняющую пространство и имеющую внешнее очертание называют формой. Форма, заполняя пространство, образует объем. Моделирование объемного образа предмета в академическом рисунке совершается с полным осознанием всех особенностей формы, используя нужные средства выразительности, которые могут быть использованы для достижения максимальной эмфатичности и одно из них – светотень.

Светотень (свет и тень) является главным средством изображения предметов действительности, их объема и положения в пространстве и создает иллюзию трехмерной поверхности за счет светлых и темных пятен, образованных путем неравномерной освещенности внешней формы предмета. Рисунок, различие яркостей и распределение светотени, а также впечатление от наблюдаемой природы зависят от условий освещения, при котором ведется наблюдение. Светоощущение – способность глаза к восприятию света и различению степеней его яркости является естественным раздражителем органа зрения.

Свет – лучистая энергия, делающая окружающий нас мир видимым и делающая его пространственными формами. Благодаря особенности бинокулярной зрительной системы все видимое воспринимается с помощью света. Белый лист бумаги, изначально воспринимаемый как белое световое поле, после нанесения на него нескольких тоновых пятен превращается в пространственную категорию, где каждое пятно предметно прочитывается и воспринимается в совокупности как целый предметный мир, со своими характеристиками и свойствами. Свет выявляет форму, объемность, фактуру, цвет, размер, состояние и пр., и при этом несет сильную эмоциональную нагрузку. Светом можно манипулировать сознание человека, вызывая разнообразные чувства. Вместе с тенью представляя динамичную систему полярных сил, свет и тень создают выразительные контрасты. Контраст как сильное, универсальное эмоциональное средство помогает создать яркий и эффектный образ. Эффекты освещения в работе над натурой дают большие возможности для художественно-творческого воспроизведения действительности.

Количественные соотношения светлого и темного и их интеграция, создают светотеневые отношения в работе – основной изобразительный прием в академическом рисунке, позволяющий сформировать систему пятен собственных и падающих теней и полутонов на плоскости бумаги - «структурную основу» зрительно воспринимаемого объекта. Свет «рисует» изображение, поэтому светотень является основным способом формирования зрительного ряда изображения. Пятна света и тени, образующие предметы и пространство вокруг них, определяемые как «большой свет» и «большая тень», оказываются связанными между собой общей системой выразительности, составляющую образно-пластическую организацию пространства листа.

Пластическая организация пространства является сложным структурным объектом и представляет собой совокупность абстрактных элементов, не лишенных предметного содержания и соединенных в единое целое принципами и законами художественного формообразования. Целостность и гармоничность, построение, составление, расположение элементов в определенной последовательности все это по латыни обозначает *composition* – «композиция». Композиционная организация пространства это искусство группировать в изображении фигуры, предметы, пятна, умение сочетать все элементы между собой посредством тоновых контрастов, методом подчинения и соподчинения форм, нахождения целостности и выразительности отдельных элементов структуры и приведения к гармоничной завершенности. Эта цельность восприятия создает гармоничный визуальный образ объекта.

Обобщая все факты, можно констатировать вывод, что при работе с натурной постановкой по дисциплине академический рисунок, для создания грамотной работы и воплощения визуальной идеи, используя эффект освещения, одновременно и взаимосвязано решаются несколько основных задач: изобразительная и композиционная. В первой наличие света и светотеневых градаций тона используется для создания объемного и пространственного изображения, с иллюзией третьего измерения, при котором особенности освещения помогают вылепить объем предметов и расположить их в пространстве с постепенным убыванием света в глубину и выделением первого плана за счет правильного распределения контрастов. Композиционная задача решается за счет грамотного объединения всех элементов работы в композиционный рисунок по правилам и законам формальной организации плоскости листа, где свет является мощным пространственным инструментом создания цельного образа работы, создавая различные комбинации светотеневых масс и внося характерную для каждой комбинации эмоциональную ноту. Свет может быть частью изобразительной системы, является средством передачи материальности и объемности предметов, несет определенную смысловую и эмоциональную нагрузку, создает на листе новую эстетическую реальность и служит практическим целям коммуникации [1, с. 21].

Список литературы

1. Боумен У. Графическое представление информации / У. Боумен. М.: Издательство «Мир», 1971.

2. Дыко Л.П. Фотокомпозиция / Л.П. Дыко // Wikireading. / Режим доступа: <https://design.wikireading.ru/3084>
3. Пармон Ф.М. Кондратенко Т.П. Рисунок и графика костюма: Учебник для вузов. Под ред. Проф. Ф.М. Пармона / Ф.М. Пармон Т.П. Кондратенко. – М.: Легпромбытиздат, 1987.
4. Чернышев О.В. Дизайн-образование; новая модель профессиональной подготовки дизайнеров / О.В. Чернышев. – Мн.: Профили, 2006.
5. Яцюк О.Г. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий / О.Г. Яцюк // Wikireading. / Режим доступа: <https://design.wikireading.ru/2168>

Summary

Раздел 1.

Александр Дейнека в истории искусства: личность, наследие, метод

VORONOVICH ELENA VLADIMIROVNA,

Curator. Department of Russian Painting of the 1st half of the XXth century.

The State Tretyakov Gallery.

119017, Russia, Moscow, Lavrushinsky lane, 10.

E-mail: helvor@gmail.com

SELF-REFERENCING IN PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS OF ALEXANDR DEINEKA

Self-referencing was inherent in Alexander Deineka's work from the very beginning of his career. Once "seen" in reality, an image could be "processed" for decades and embodied in different techniques. This constant "return" of the artist denotes his inner conviction in the value of this found motif and the need to achieve its ideal realization. This constant return to the same motif forms

Key words: Alexander Deineka, Self-reference, Found motive, Painting, Graphic, Soviet art.

PANOVA NATALYA GENNAD'EVNA

Ph. D. of art history, associate professor.

Moscow Institute of Architecture (State Academy — MARCHI),

Rozhdestvenka ul., 11/4, 1–4,

107031 Moscow, Russian Federation.

E-mail: pana00@mail.ru

SPACE ARCHITECTURE IN THE WORK OF ALEXANDER DEINEKA

The article deals with the interrelated unity of color-plastic techniques of space formation in the art of the famous Soviet artist Alexander Deineka. The monumental works of the master of the 1920s-1930s are analyzed from the point of view of the problems of formation, their interaction with the space of architecture. The stylistic, artistic, constructive and functional aspects of his work are determined. Various examples show the essence of Deineka's creative methodology, his approaches to the formation and organization of space.

Key words: space of architecture, color, plastic, form, Alexander Deineka, Soviet art

VETROV ROMAN VIKTOROVICH

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor of the Department of Drawing and Painting,

member of the Union of Artists of Russia,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: romanvetra@yandex.ru

VETROVA OKSANA ALEXANDROVNA

Candidate of Sociological Sciences,
Associate Professor of the Department of Philosophy and Sociology,
South-West State University,
305040 Kursk, st. 50 October, 94
E-mail: oksana7vet@yandex.ru

THE ROLE OF JOURNAL GRAPHIC OF ALEXANDER DEYNEKI IN THE FORMATION OF HIS AUTHOR'S STYLE.

In this article, the authors consider the features of the formation of the artistic style in the painting of Alexander Deineka. Attention is paid to the analysis of the artist's magazine graphics, manner of execution, creative techniques. Parallels are drawn between the stylistic features of magazine graphics and Deineka painting.

Key words: Deineka, magazine graphics, painting, artist, author's style, manner of performance.

YESIPOV VIKTOR NIKOLAEVICH,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Member of the Union of Artists of the Russian Federation,
Kursk State University
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,
E-mail: givopiskgu@mail.ru

A.A. DEYNEKA IS THE MASTER OF COMPOSITION

In article the individual compositional handwriting of A.A. Deyneka, based on a deep understanding of the laws of composition, the creative use of its rules, techniques and tools, is considered.

Key words: novelty, typification, vitality, movement, culmination point, balance, scale, integrity.

ZOLOTYKH MIKHAIL SERGEEVICH,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Member of the Union of Artists of the Russian Federation,
Kursk State University
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,
E-mail: givopiskgu@mail.ru

ZUBOVA YELENA MIKHAILOVNA,

Kursk State University
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,
E-mail: givopiskgu@mail.ru

WOMEN'S IMAGES IN THE CREATIVITY OF ALEXANDER DEYNEKA

In article it is told about Alexander Deyneka's creativity, where one of the major places was allocated to the image of women. The artist creates fine images: female mother, the young girl, the sportswoman, the worker, the collective farmer, the worker of intellectual work, bearing in themselves a charge of optimism and belief in bright future.

Key words: beauty, creativity. art, faith, dream, work, sport, joy, physical education, humanity, nobility, ideals, country, production.

KAZACHENKOVA DARIA ALEKSEEVNA,

EROKHINA ELENA VLADIMIROVNA,

The head of the article, senior teacher.

Member of the Union of Designers of the Russian Federation

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: dkazachenkova@mail.ru

THE INFLUENCE OF ARTS AND CRAFTS A. A. DEINEKA FOR THE DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL SKILLS A MODERN STUDENT DESIGNER

The article deals with the influence of decorative and applied art as a way of development of professional skills of a modern student-designer, describes the issue of continuity of generations in education, on the example of creativity of Alexander Deineka, raises historical problems contributing to the search for innovations in the art of the Soviet era.

Key words: decorative and applied art, A. A. Deyneka, professional skills, modern student-designer, creative heritage, education.

KLEYMENOVA TATYANA EVGENYEVNA,

Senior Lecturer,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: ptichya_noga@mail.ru

MONUMENTAL ART OF ALEXANDER DEYNEKI IN THE PROCESS OF TRAINING THE DESIGNER OF THE INTERIOR

The article discusses the creative heritage of Alexander Alexandrovich Deineka, which influenced the development of one of the most important professions of our time – the designer, including in the direction of the «interior designer» training.

Keywords: monumental art A.A. Deineki, drawing, composition, interior design.

MIRZACHANOVA NADEGDA ALEKSEEVNA

Associate Professor direction architecture,

Federal state educational institution higher education «Kursk State University».

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: nadika2017@mail.ru

FORMATION OF AESTHETIC TASTE OF SCHOOLCHILDREN ON THE EXAMPLES OF CREATIVE WORKS OF A. DEINEKI

In this article, the author reveals the main stages of the formation of the aesthetic consciousness of schoolchildren in the subject area “Art” with examples of A. Deineka's creative works.

Keywords: aesthetic consciousness, artistic heritage, A. Deineka, the development of aesthetic personal qualities.

PROTOPOPOVA IRINA NIKOLAEVNA,

Honored Culture Worker,

Member of the Union of Artists of the Russian Federation, Teacher

State independent professional educational institution Ryazan Art School n.a. W.R.

Wagner

390000, Russia, Ryazan, Lenina Street, 32,

E-mail: proto-57@mail.ru

TRADITIONS A.A. DEYNEKI IN THE WORKS OF HIS STUDENT, RYAZAN ARTIST YURI KUZNETSOV

This article analyses the problems of continuity of the basic principles of A.A. Deyneka's artwork and its interpretation that is shown in artwork of his students and future generations of artists by the example of activity of Ryazan muralist U.P. Kuznetsov.

Key words: traditions, creative activity, pedagogical activity, monumental painting, artistic environment

SARAEVA EKATERINA NIKOLAEVNA EROKHINA ELENA VLADIMIROVNA,

The head of the article, senior lecturer.

Member of the Union of Designers of the Russian Federation

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: graphic@kursksu.ru

GRAPHIC RECEPTIONS OF THE IMAGE OF A HUMAN FIGURE IN A WORK BY A.A. DAYNEKI, DEDICATED SPORT. INFLUENCE OF ARTIST'S CREATIVITY ON CREATING MODERN JOURNAL ILLUS- TRATION

The article describes the problems of university education on the example of training future designers, draws attention to the problems of sports development in the modern world, the formation of a positive educational environment, providing personal and creative development of students and design students, raising the problem of priorities of values and norms of social life of modern youth.

Key words: professional education, design education, creative abilities of the individual, creative development of students, physical development.

SCHEVCHENKO SERGEY YEVGENIEVICH,

Associate Professor of the Department of Drawing and Painting,

Member of the Union of Artists of the Russian Federation,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: givopiskgu@mail.ru

SEVASTOPOL IN THE CREATIVITY OF A.A. DEYNEKA

The article describes the stages of creativity of the famous Soviet artist A.A. Deineki associated with the hero-city of Sevastopol. Briefly given the history of the creation of two paintings by the master: "Future Pilots", "Defense of Sevastopol."

Key words: painting, creativity, artist, picture, cloth, sketch, master.

KOFANOV M.T.

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33

e-mail: kofanov1@yandex.ru

SOCIAL REALISM IN THE WORKS OF A. DEINEKA

This article be considered way of becoming A. Deineka as founder of the new direction in painting, stages of creative development in the works of the painter.

Keywords: social realism, artistic method, innovative mastery, ideology in art

SHIROKIH ALEXANDER VIKTOROVICH,

Associate Professor of the Department of Drawing and Painting,

Member of the Union of Artists of the Russian Federation

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33

E-mail: givopiskgu@mail.ru

**TRADITIONS AND SEEKERS OF RUSSIAN ARTISTS IN THE WORK OF
LIVELY REPRESENTATIVES OF THE KURSK ARTS SCHOOL:
FROM ALEXANDER DEYNEKI'S TRADITIONS TO HERITAGE
VASILY YEROFEEV**

The author of the article refers to the traditions of the Kursk school of painting, confidently referring to her not only A.A. Deineku, but his followers, including the painter Vasily Yerofeyev. The author analyzes the traditions of the Kursk art school, especially the reflection of the life and activities of the Russian people, epochal events in the life of the country and their interpretation in the destinies of ordinary Russian people.

Keywords: Kursk art school, traditions of Russian realistic painting, art education.

NIKITENKOV SERGEY ALEXEEVICH,

Candidate of pedagogic Sciences, Associate Professor,

Lipetsk State pedagogical University named after PP Semenov-Tyan-Shan

398020, Russia, Lipetsk, Lenin Street, 42

E-mail: nktnkv@rambler.ru

**MODERN PROBLEMS OF THE EDUCATIONAL PICTURE IN THE CON-
TEXT OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL HERITAGE SITE**

A.A. DEYNEKA

This article discusses some of the current problems of the educational drawing in relation to creative and pedagogical heritage of A.A. Deyneka, describes its methodical orientations with respect to the content, typology of academic drawing, communication problems of teaching drawing and composition as a holistic process of work on work of supporting the artistic development of the students.

Key words: the content of the arts education, academic drawing, types of picture composition, compositional laws.

STEPANOVA LIUBOV VALERIEVNA,

Yakut art school (College) they. P. P. Romanov

677027, Russia, Yakutsk, Gorky street, 65

E-mail: lyba.stepanova93@mail.ru

**THE INFLUENCE OF A.DEINEKA TO THE WORK
OF HIS PUPIL P. ROMANOV**

The article deals with the work of two Soviet artists – A. A. Deineka and His student P. p. Romanov. The main features of the works of artists are characterized, the influence of creativity and pedagogical methods of A. A. Deineka on professional activity of P. p. Romanov is revealed, the problem of pressure of revolutionary promotion on freedom of self-expression of artists of RSFSR is considered.

Key words: A. Deineka, P. Romanov, painting, socialist realism, artist.

Раздел 2.

Искусство постиндустриального мира и миссия художника в моделировании новой социокультурной реальности

KOSTRYUKOVA EVGENIY ALEKSANDROVICH.

Associate Professor, Dean of the faculty of painting, member of the Union of artists,
Voronezh state Institute of arts, 394053, Russia, Voronezh, General Izyukov street, 42
E-mail: egen007@yandex.ru

THE THEME LABOUR AS AN INTEGRAL PART OF THE WORK OF ARTISTS OF THE CENTRAL BLACK EARTH REGION

Our region has its own traditions, its attitude to physical labor associated with certain climatic conditions, geographical location, the presence of certain natural resources. Creation of works is a hard laborious work, artists, referring to the theme of work show the importance of a process in the life of society.

Key words: Chernozem, work, creativity, art, painting, plot.

RODIONOVA EKATERINA SERGEEVNA,

Kazan State University of Architecture and Civil Engineering,
420043, Russia, Kazan, st. Zelenaya, 1,
E-mail: katenok2195@mail.ru

CULTURAL OBJECTS OF URBAN SPACE

This article introduces to us the idea of cultural objects of urban space, their forms and meaning. A certain type of cultural objects – geotopia is being emphasized and analyzed in it. Special attention is particularly focused on 3 main functions of geotopia: aesthetic, social and orientational. Relevance of this article lies in the fact that the orientational function is considered in particulars. This article justifies the need for saving of cultural treasures.

Key words: historical buildings of the city, cultural value, geotopy, aesthetic value, orientation function.

BACHURINA ANASTASIA SERGEEVNA,

Oryol State University behalf of I.S. Turgenev "
302026, Russia, Orel, Komsomolskaya Street, 95,
Email: bachurina.nastasya@bk.ru

THE IMPORTANCE OF VIRTUAL AND ADDED REALITIES IN THE DEVELOPMENT OF BRANDED STYLE FOR DIGITAL AGENCIES

The relevance of the topic of the article is that today the idea of having a corporate identity is very much in demand. The corporate identity and its elements pass through the “red line” through all advertising messages, tell about the field of the company's ownership, convey the company's philosophy, broadcast its mission. The value of corporate identity is very difficult to overestimate: it defines the guidelines for the development of the company, helps to form corporate etiquette, reduces the cost of finding solutions for the tasks. It is through the developed corporate style that the company is recognized in the market, the buyer selects the goods and services belonging to this company, separates them from the offers of competitors. Corporate identity can be called one of the main means of creating a favorable image of the company, the image of its brand.

Key words: virtual reality, augmented reality, digital, corporate identity.

KARYSHEVA ANASTASIYA SERGEEVNA
«Orel State University named after I.S. Turgenev»
Graphic Art Faculty
302026 Oryol region, Orel, st. Komsomolskaya 95

E-mail: cuzneczovaanastasija@yansex.ru

HISTORY OF DEVELOPMENT OF PAPER PLASTIC METHODS IN CLOTHES DESIGN AND ITS MODERN TRENDS

This article is devoted to the consideration of one of the types of paper plastic in the modern world. Quite a lot of popularity in fashion shows are gaining outfits made from paper. This article discusses the emergence of this trend in art, the main representatives and gives a comparison of the need for outfits made of paper during its inception and in the modern world.

Key words: paper plastic, creation of paper dresses, designer approach, theatrical outfits, modern design trends

KRIVENKO OLGA VALEREVNA,
art and graphic faculty, I. S. Turgenev Orel state University
302026, Russia, Orel, Komsomolskaya Street, 95,

E-mail: o.v.crivenco@yandex.ru

MODERN ILLUSTRATION – THE SYNTHESIS OF THE ARTIST AND THE COMPUTER

The article deals with the use of computer technology in the development of modern illustrations. Also, the possibilities of synthesis of different directions and techniques, traditional and digital graphics for the implementation of ideas and projects that are impossible when using only classical tools are revealed. The purpose of the article is to determine the necessary software for the direct creation of illustrations and processing of graphic files.

Key words: computer graphics, illustration, graphics editor, vector graphics, raster graphics, three-dimensional graphics.

KULIKOVA ANNA ALEXANDROVNA
Kursk State University, Russia, Kursk, Blinova St., 3a
E-mail: kulikowa.anna@mail.ru

scientific leader – Assistant Professor of Design, Kursk State University

BASIC PROBLEMS ARISING FROM A WEB DESIGNER IN THE CREATION OF A LANDING PAGE

This article describes the basic problems encountered by the website designer in the process of creating the landing page. The definition of the landing page and the types of landing pages are considered, the possible color solutions in web-design are given. Installed elements to attract customers to the site.

Keywords: web-design, designer, website, landing page, designer, color.

KURDYUKOVA OLGA SERGEEVNA
«Orel State University named after I.S. Turgenev»
302026 Oryol region, Orel, st. Komsomolskaya 95
E-mail: olga.kurdyukova.2017@mail.ru

INFLUENCE OF INSTAGRAM ON THE INTERIOR DESIGN OF CATERING ESTABLISHMENTS

This article discusses the impact of social networks Instagram, on the interior of catering establishments. The basic requirements of design projects that meet modern trends in interior design are considered.

Key words: interior design, Instagram, catering establishments, influence of social networks, "instagram-adapted" interiors, trends and trends in design.

POTAPOV ALEXEY ANATOLYEVICH

Senior lecturer in fine arts, decorative arts and design of Lipetsk State Pedagogical University named after PP Semenov-Tyan-Shan, union of arts of Russia

398020, Lipetsk region, Lipetsk, Lenina, 42

E-mail: ya-a-potapov2013@ya.ru

VALEEVA ELENA BORISOVNA

Lipetsk State Pedagogical University named after PP Semenov-Tyan-Shan, 398020, Lipetsk region, Lipetsk, Lenina, 42

E-mail: kandablack@mail.ru

COMMUNICABILITY AND CHARISM IS A KEY TO SUCCESS OF A MODERN ARTIST?

This article proposes the reader to turn his attention to the problem of self-realization and advancement of the modern artist in the era of digital technologies and the Internet, as well as to consider the interdependence of success in the implementation of their creativity and interpersonal skills as one of the main steps towards the commercialization of their work. Speaking in quite simple language, this article will help to understand how socialization and the ability to maintain relationships with people help to promote the products of the artist's activities to the masses, minimally affecting quality selection.

Key words: modern technologies, Internet, communication skills, charm, globalization of culture, professional education, design education, creative abilities of the person.

PSURTSEV PAVEL DMITRIEVICH

Kursk State University, Russia, Kursk, st. Radishcheva, 33

E-mail: psurtzev.pascha@yandex.ru

FONT CULTURE ART NOUVEAU

This article discusses the features of the Art Nouveau artistic style, its display in various areas of art. The task of the study is to identify the role of modernity in the font culture development industry.

Keywords: Art Nouveau, Design, Font, Typography, Accident.

YUDINA IRINA YUR'EVNA

Orel State University,

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya street , 95

E-mail: 12345687f@gmail.com

THE ROLE OF SOCIAL POSTER IN THE MODERN WORLD

In the article describes the main directions of the social poster in the modern world, what artistic means achieve its communicative function, how the poster can influence the formation of people's consciousness regarding a significant social problem, modern technologies and poster modernization.

Keywords: social poster, graphic image, poster art, social advertising, symbol, sign, art

Раздел 3. Национальное и общечеловеческое в современном искусстве: точки соприкосновения

FOKINA VLADISLAVA DMITRIEVNA,
Ural State University of Architecture and Art,
620075, Russia, Yekaterinburg, Karl Liebknecht Street, 23,
E- mail: vlada.fokina31@mail.ru

PHILOSOPHY OF ART CREATIVITY

This article touches upon the question of the mechanisms' origin and the reasons of new ideas in the process of creative activity. Art plays a special role in the life of people, as it is one of the indicators in social development.

Keywords: artistic creativity, contemplation, human ability, freedom.

GUBANOVA ELENA SERGEEVNA,
ORLOVSKY STATE UNIVERSITY named after I.S. Turgenev
E-mail: gubic2014@yandex.ru

REFLECTION OF FOLK TRADITIONS IN MODERN GRAPHIC DESIGN

The article is devoted to the issues of the value of folk art and the application of traditions in modern graphic design. It is shown that folk art plays a significant role in the creation of original art projects. Designers with the help of computer technology can combine the customs and traditions of a particular area with a certain plan for a particular project.

Key words: graphic design, folk art, traditions, Oryol list, Pleshkovsky toys, design projects.

IVAN A. SHARAPOV

The Docent of chair of art of composition of the Ural State University Architecture and Art, the member of the Russian Union of Artists, (department monumental art), member of AIAP UNESCO

620075, Russia, Ekaterinburg, Karl Liebknecht Street, 23

E-mail: isharapov4@gmail.com

DESIGN AND ANALYSIS OF THE RANGE COMPOSITION VALUES OF THE URAL REGION.

IDENTIFICATION OF THE NATURE OF SHAPING

The article provides an overview of the newly conducted research. The research is interdisciplinary: painting - associative study - essay - composition. This method is used in the process of form making with in the course mastered by the students of Decorative Art. The research aims for detection of form principles representing identity of the Ural region through abstract forms.

Key words: compositions value in region, decorative arts, constructivism, décor painting, flatness.

UCHKINA VERONIKA PAVLOVNA

Abay Myrzakhmetov Kokshetau University

020000, Kazakhstan, Kokshetau, Ayezova Street, 189 a

E-mail: veronika13.11@mail.ru

FROM THE ORIGINS TO THE NOWADAYS: THE DEVELOPMENT AND PRESERVATION OF NATIONAL TRADITIONS IN MODERN ART OF KAZAKHSTAN

The article summarizes and briefly describes the rapid development of national traditions in the art of Kazakhstan. It also tells about the artists and masters who have made a great contribution to the development and preservation of the traditions of national creativity, describes the current level of development of art in our country.

Key words: national art, folk art, modernity, traditions, arts and crafts, elements of composition.

VOLKOVA KRISTINA EDYARDOVNA,

EROKHINA ELENA VLADIMIROVNA,

The head of the article, senior lecturer.

Member of the Union of Designers of the Russian Federation

Kursk state University

305000, Russia, Kursk, Radishcheva Street, 33?

E-mail: Volkova.Kristina1@yandex.ru

INTEGRATION OF ELEMENTS OF FOLK COSTUME IN MODERN DESIGN TRENDS AND PROBLEMS OF PRESERVING NATIONAL TRADITIONS IN CLOTHING

Life itself and its history often become a source of inspiration for designers. Folk costume, its color scheme, the decor, the specificity and details relevant in today's fashion. The designer achieves imagery by understanding the source and, adding to it individual ideas, the output is an interesting innovative solution. Folk costume is an inexhaustible source, contributing to the enrichment of modern costume.

Key words: design, national traditions, modern costume, cultural globalization

GRIGOYEVA NATALIA VIKTOROVNA,

Candidate of Pedagogical Sciences,

Lipetsk State Pedagogical University

behalf of P.P. Semenov-Tian-Shansky,

398050, Russia, Lipetsk, Plekhanov street 32A

E-mail: dpi_hdf_lgpu@mail.ru

ART OF MASTERS OF THE PERMIAN ANIMAL STYLE IN THE MODERN PROCESS OF TEACHING THE ARTWORK PROCESSING OF METAL

The article considers the possibility of using the works of the Perm animal style - the bright original art of the ancient masters of the Kama region in the modern process of teaching students to artistic metalworking.

Key words: Perm animal style, art, originality, casting, learning task, hand engraving.

DANILEVSKAYA MARIA KONSTANTINOVNA

Federal state budgetary institution of higher education

Vaganova Academy

Russia, Saint Petersburg, street Zodchego Rossi 2

E-mail: danilevskaya_dan@mail.ru

MODERN TRENDS IN THE GENRE "MUSICAL"

The article describes the genre features of a modern musical on the example of performances. Concept of the development of musical forms. The process is considered of creating a musical and its differences with other musical genres. The influence of the musical in the artistic world.

Key words: Musical, operetta, vaudeville, history of the musical, mass art, popular art.

EVDASH ANASTASIA YURYEVNA

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,

620002, Russia, Yekaterinburg, ul. Mira, 19

E-mail: nastiaev@gmail.com

SEMIOTIC APPROACH TO THE ANALYSIS OF THE INITIAL CONDITION OF GRAPHICS OF CULTURE HOUSES OF SMALL CITIES

The article is devoted to the analysis of the initial state of the graphics of houses of culture on the example of logos of club institutions. Using the method of semiotic analysis based on the principles of semiotics of C. Morris, the sign is viewed from three positions: syntactics, semantics, pragmatics. As a result of the analysis, a conclusion is drawn on the graphic level of the signs execution and the problematic aspects of this topic are identified.

Keywords: semiotic analysis, graphic design, house of culture, club cultural institutions, logo.

EROKHINA ELENA VLADIMIROVNA,

Senior lecturer,

The art and graphic faculty,

Member of the Union of Designers of the Russian Federation,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: elenmoda@gmail.com

DECORATIVE APPLIED ART, AN UNLIMITED SOURCE OF IDEAS TO INTRODUCE INTO PROFESSIONAL PRACTICE OF A MODERN DESIGNER

In search of the most expressive decisions, modern designers even more often address a research of national traditions. Having century national traditions, arts and crafts are not only mighty means of esthetic development of art and art education in general. It is an inexhaustible source of ideas for introduction to professional practice of the modern designer.

Keywords: decorative applied art; designer; traditions; technology; creative heritage; professional practice.

KIRIKOVA EVGENIA ANDREEVNA,

«Orel State University named after I.S. Turgenev»

Graphic Art Faculty

302026 Oryol region, Orel, st. Komsomolskaya 95

E-mail: jenikir@mail.ru

THE DECORATIVE POSSIBILITIES OF THE CYRILLIC ALPHABET FOR USE IN FASHION DESIGN

The article deals with the problem of the Cyrillic alphabet in the design of our days on the example of bright representatives of fashion design of the 21st century, draws attention to the history of the origin of the Russian alphabet and provides a comparison with the Latin alphabet.

Key words: Cyrillic, Latin, fashion design, Russian alphabet, decor.

LOMAKO DARIA ALEKSANDROVNA,

Vaganova Academy of Russian Ballet

191023, Russia, St. Petersburg, ul. Architect Rossi, 2

E-mail: daria_al_88@mail.ru

AGRIPPINA VAGANOVA. LIFE JOURNEY OF AN ICON.

This article describes a life journey of an outstanding ballet teacher – A. Y. Vaganova, observes a teaching work of A. Y. Vaganova, focuses on an original author methodology of teaching of ballet reflected in the book «Basics of a classic dance».

Key words: pedagogy of ballet, author methodology, teacher's personality, continuity of generations, school of ballet.

STAROVOITOVA ELENA SERGEEVNA

Vaganova Ballet Academy

191023, Russia, Saint-Petersburg, Architect Rossi street 2.

E-mail: polar_lights@list.ru

THE LIFE AND TEACHING ACTIVITIES OF JULIUS PLAKHT

The article describes the life and creative way of one of the greatest teacher of classical dance Julius Plakht. He has trained many outstanding masters of Soviet ballet art. The names of Plakht's students one could see almost in the every theatre of USSR. The formation of Julius Plakht as a pedagogue was in Molotov (Perm), where he was a teacher of classical dance in the ballet school, and also he was a tutor in the Tchaikovsky opera and ballet theatre.

Key words: pedagogue, classical dance, ballet dancer, ballet, choreographic educational institution, teaching method, professionalism, development and perfection, the execution of the movements.

SAMSONOVA ANASTASIA FEDOROVNA,

Oryol State University

302026 Russia, Orel, Komsomolskaya Street, 95,

E-mail: an4s.samsonova@yandex.ru

FILM IN THE GRAPHIC DESIGN OF THE END OF 19, THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES, AS WELL AS THE PROBLEMS OF THE MODERN POSTER

The article describes the history of the creation of cinema blocs in the late 19th, early 20th centuries. The structure of film blocking and purpose is revealed, as well as the problems of modern film blocking are considered.

Keywords: movie poster, poster, actors, film, advertising.

Раздел 4. Человек и среда в проектной деятельности дизайнера

MIKHAILOV SERGEI MICHAILOVICH,

Doctor of Art history, Professor, Head of the Department of Design of KSUAE;

MIKHAILOVA ALEXANDRINA SERGEEVNA,

PhD in Art history, Associate Professor at the Department of Design of KSUAE;

KARAMOVA LEISAN ZUFAROVNA,

KAZAN STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ENGINEERING

420061 Republic of Tatarstan, Kazan,

st. Nikolay Ershov, 31B (Department of DesignKSUAE).

DESIGN CITY: BASIC STAGES OF HISTORICAL DEVELOPMENT (INDUSTRIAL AND POST-INDUSTRIAL PERIODS)

Designing separate object-spatial systems (urban design) to multi-level spatial systems (urban design). The concept of "Design of the city" as a monumental, decorative and landscape art, architecture and urban planning. The main stages of the historical development of the design of the city (industrial and post-industrial periods) are considered.

Keywords: urban design, urban environment design, city design, subject-spatial environment of the city, design-artistic synthesis, stages of the historical development of the design of the city.

FROLOVA NATALLYA UR'EVNA

Associate Professor of Department of Communication Design,

Belarusian State University,

220030, Republic of Belarus, Minsk, pr. Nezavisimosti, 4

e-mail: frolovanu@bsu.by

**SOME ASPECTS OF TRANSFORMATION DESIGN
IN THE CONTEXT OF MODERNITY**

This article discusses the transformation of the phenomenon of design in a changing cultural paradigm. The design expands the boundaries of its influence, penetrating into various spheres of human activity. The position of design in the space of culture becomes more significant: it goes beyond the framework of the organizer and designer of the subject-spatial environment of a person. Currently, the design claims the role of the legislator of values. The article attempts to define the boundaries of a design and discusses the features of their transformation: in the context of border expansion (diffusion) and blurring of the border (subject fragmentation).

Key words: design, design phenomenon, transformational processes of culture, problem of design borders, design practice.

MATSIEVSKAYA JULIA ALEKSEEVNA,

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: juliya0107@rambler.ru

ERGONOMIC STUDY OF THE SYSTEM "MAN-OBJECT DESIGN-ENVIRONMENT»

The article reflects the relevance and necessity of using ergonomic research in design, discusses the general issues of application of methods and principles of ergonomic research at various stages of design.

Key words: ergonomics, ergonomic studies, design.

REPRINTSEV MIKHAIL ALEKSANDROVICH,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

e-mail: reprintsev@mail.ru

PROJECT ACTIVITY IN MODERN DESIGN EDUCATION: FROM PROFESSIONAL TRADITIONS - FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE ARTIST

The author turns to the analysis of the phenomenon "project activity" in relation to the professional training of designers and illustrates its developmental and actualizing potential of the student's personal potential. The author shows the possibilities of the project activity, the complex of psychological conditions that ensure its effectiveness in the professional training of students of design specialties.

Keywords: vocational education, psychology of higher education, project activities, creative team, creative abilities of the individual, design design, compositional thinking, expressive means.

SALAVATOVA DILYARA RUSTEMOVNA,

Kazan State University of Architecture and Engineering,

420043, Russia, Kazan, st. Zelenaya, 1,

E-mail: dilya3010@bk.ru

APPLICATION OF PICTOGRAMS, INDICATORS AND NUMEROLOGY WHEN DESIGNING IDENTIFIERS OF PLACES IN THE INTERIOR

In the article, the author discusses the process of designing place identifiers using tools such as numerology, pictograms and indicators. We study the ways of their application and the effect on the perception of interior space in the orientation aspect. The relevance of this article is that it introduces a new term for means of orientation in the interior - numerology, as a special kind of coding space.

Key words: orientation, place ID, numerology, interior user interface.

KHRIPKOVA ANNA PETROVNA,

"Orel State University named after I.S. Turgenev"

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya street, 95

khripkova-anna@bk.ru

FEATURES OF THE DESIGN OF GRAPHIC DESIGN OF TOURIST FACILITIES IN THE MODERN WORLD

The article formulated the problem of creating convenient navigation for tourist sites and routes, as well as the possibility of solving it by applying certain principles in creating graphic design. These principles were formed on specific requirements that must be followed when designing information signs in the tourist environment.

Key words: tourism, tourist sites, information, navigation.

CHERNOVA SOFYA ANDREEVNA

Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
423806, Russia, Naberezhnye Chelny, Nizametdinov Street, 28

E-mail: chernova.sof@gmail.com

VIDEO ECOLOGY OF NEW AREAS

The article describes the problems of modern design in the design of the environment on the example of new microdistricts from private developers, draws attention to the problems of video ecology, the number of floors of buildings, the transitional boundary between private and public.

Key words: comfort, safety, videoecology, landscaping, zoning, human scale, ecology, urbanization.

BALCHUGOV YEVGENIY ALEKSANDROVICH

Associate Professor direction architecture
member of the creative Union of artists of Russia
«Kursk State University».

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: hudojnik46@yandex.ru

WOODEN SCULPTURE IN LANDSCAPE DESIGN

The author of the article tried to uncover the aestheticizing possibilities of wooden sculpture in the design of landscape gardening landscapes, to justify the peculiarities of its use in landscape design. The article provides examples of the use of wooden sculpture in landscape design.

Keywords: wooden sculpture, park sculpture, landscape design.

ZELENIKO MARYA VYACHESLAVOVNA,

Kursk state University,
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33

e-mail: marya.zelenko2012@yandex.ru

ECLECTICISM IN THE INTERIOR AS AN IMAGE OF INTEGRATION OF CULTURES

The article deals with the main problems of eclectic style development in the period of its origin and at the present stage. The analysis of the key moments of integration of cultures on the basis of figurative comparison of this phenomenon in the world community with the process of creating an eclectic style in the interior.

Key words: eclecticism, kitsch, interior, culture, integrations of cultures

ZAVOZIN VALERIY VYACHESLAVOVICH

master of design,

E-mail: valera211294@gmail.com

NADYRSHIN NAIL MARATOVICH

Candidate of Architecture, Associate Professor,
Kazan State University of Architecture and Engineering,
420043, Russia, Kazan, Ershova Street, 316
E-mail: neil.nadyrshine@yandex.ru

THREE-DIMENSIONAL MODELING OF INTERACTIVE SURFACES IN ARCHITECTURAL DESIGN BY METHOD OF ALGORITHMIC VISUAL PROGRAMMING IN RHINOCEROS

The article is devoted to the theme of three-dimensional modeling of interactive surfaces in architectural design by method of algorithmic visual programming in Rhinoceros using the editor of graphical algorithms Grasshopper and the special plugin for it – Firefly.

Key words: algorithmic visual programming, Rhinoceros, Grasshopper, Firefly

Раздел 5. Современные тенденции в организации городской среды и проблемы сохранения архитектурного наследия

AFANASYEVA ALEXANDRA ARKADYEVNA
Ural State University of Architecture and Art, (USAU),
Faculty of Architecture,
Russia, 6200075, Yekaterinburg, ul. Karl Liebknecht 23
afalara512@gmail.com

ARCHITECTURE «THINKS»: INTERACTIVE AND INTELLIGENT TECHNOLOGIES IN MODERN CONSTRUCTION

Here we consider the interactive and intellectual components in the architectural environment of the future, assess their feasibility and importance from the point of view of architects and direct users, make a judgment about the possibility of shifting public priorities and standards due to the many positive aspects of adaptive architecture.

Keywords: adaptive architecture, intelligent systems, dialogue with the environment, dynamically changing world, spatial responsive mechanisms.

KOROLEVA ANASTASIA VLADIMIROVNA,
"Ural State University of Architecture and Art"
620075 Russia, Yekaterinburg, ul. Karl Liebknecht 23
E-mail: webmaster@usaaa.ru

ECOLOGICAL ARCHITECTURE

Ecology theme has always been and remains relevant to this day. Therefore, in this article we will consider: one of the most popular trends in architecture - namely, the architecture of recycled materials or natural components; as well as several types of eco-house: "Passive" and Saman.

Key words: ecology, recyclable materials, eco-house, Adobe, passive house.

V.V. GROMADA, J. E UMORINA,

Associate Professor, DEP. Architecture, the senior teacher of AIVT Department.

Fundamentals of architectural design

URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART,

23, K.Liebkecht str., Ekaterinburg, 620075, Russia

E-mail: umorina87@yandex.ru

gromadavv@mail.ru

THE APPLICATION OF THE METHODS OF BIONIC ARCHITECTURE

Bionic architecture is a modern trend based on the ecological approach and includes the latest developments in the field of construction and design, contributing to the implementation of bold ideas of architects to create a living architecture that can respond to changes in the environment that does not harm nature and fits harmoniously into the landscape. The methods of this direction were studied and the principles and criteria of bionic architecture were revealed.

Keywords: biomimetics in architecture, green architecture, ecological approach, methods, bionic architecture

KOSHKIN DMITRY FRIDOVICH

Candidate of architecture, associate professor,

Member of the Union of Designers of the Russian Federation,

"Kazan State University of Architecture and Engineering ",

420043, Russia, Kazan, Zelenaya st., 1

E-mail: koshkin_df@mail.ru

SAMSONOVA ANASTASIA ALEKSEEVNA,

"Kazan State University of Architecture and Engineering ",

420043, Russia, Kazan, Zelenaya st., 1

E-mail: stesha0120@gmail.com

REFLECTING SURFACES AS A MEANS OF TRANSFORMATION OF URBAN ENVIRONMENT IN THE MAN-OBJECT-ENVIRONMENT SYSTEM

The article discusses reflective surfaces as a means of transforming the urban environment in the "man-object-environment" system. The main result of the research is the identification of fixed assets of transformation because of reflecting surfaces influencing the human perception of the environment. The significance of the results obtained for architectural design consists in determining the characteristic features and modern trends in the formation of architecture and the subject-spatial environment.

Key words: object-spatial environment, urban space, architectural and spatial environment of the city, reflective surfaces, integration of reflective surfaces, visual transformation.

PESTRIKOV DMITRII PAVLOVICH,

URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART,

23, K.Liebkechtstr., Ekaterinburg, 620075, Russia

E-mail: dim.pestrikov@yandex.ru

RECYCLED ARCHITECTURE – UCYCLING

This article talks about the construction of buildings and structures from recycled materials, a historical analysis of this phenomenon, its causes, consequences. A modern approach to the reuse of materials in construction - Ucycling is considered. As examples of this direction, the presented projects of architectural bureaus Lendager Arkitekter and Andrew Hinman Architecture.

Keywords: recycled architecture, upcycling, eco-house, creative rethinking, repeated use.

ALENA REPINA

Ural State University of architecture and art,
620075, Russia, Yekaterinburg, Karl Liebknecht Street, 23,
E-mail: repina.lyona@gmail.com

KINETIC ARCHITECTURE AS A WAY OF EMBODYING MOVEMENT

This article discusses the direction of kinetic architecture, studied the history of the theory and shows the possibility of their application by examples in modern architecture, based on the identification of positive and negative indications of this architectural solution in the study. The realized projects of kinetic architecture are analyzed and the prospect of development of construction in Russia is considered.

Key words: kinetic architecture, dynamic facade, living buildings, transformer buildings.

STAKHEEVA TATIANA EVGENIEVNA,

URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART,
23, K.Liebknecht str., Ekaterinburg, 620075, Russia
E-mail: stakheeva1284@mail.ru

THE TECHNOLOGY OF ADDITIVE IN ARCHITECTURE

This article demonstrates the positive and negative aspects of the use of additive technologies. The main aspects of the use of 3D printers, as well as the prospects for the use of additive technologies. As an example, such projects as "Office complex in Dubai" and "Rural house in the form of an endless tape" are considered.

Key words: additive technology, technology layer-by-layer synthesis, configuration.

TETYTSKAYA EVGENIA ALEXANDROVNA,

Ural State University of architecture and art,
620075, Russia, Yekaterinburg, Karl Liebknecht Street, 23,
E-mail: rector@usaaa.ru

PRINCIPLES OF FORMATION OF KINETIC FACADES IN MODERN ARCHITECTURE

This article describes the principles of formation of kinetic facades, their appropriate use in modern architecture. The history of this architectural solution is investigated. The characteristic features of these facades are revealed, the advantages of using on prototypes are demonstrated. The future progress of the kinetic facade construction in Russia is analyzed.

Key words: kinetic facade, promotion, novelty, modern, architecture, construction

TOMALAK ANASTASIA EDWARDOVNA

Ural State University of Architecture And Art
620075 Russia, Ekaterinburg, Carl Libknecht Street, 23
E-mail: tomalak.nastya2012@yandex.ru

ECOLOGICAL ARCHITECTURE FROM SECONDARY RAW MATERIALS AS A WAY TO SOLVE A GLOBAL PROBLEM

The article is devoted to the issue of solving the global environmental problem with the help of recycled architecture. This type of architecture allows to reduce pollution of the environment, finding a rational use of waste. Such a method minimizes the costs of energy, funds and time in terms of construction and is widespread among developed countries.

Key words: environmental Architecture, Secondary Materials, Asian Region, European Union.

IVANOVA ANASTASIYA SERGEEVNA,
Ural State University of Architecture and Art
620075, Russia, Yekaterinburg, Karl Liebknecht st., 23
E-mail: nastyaap31@gmail.com

PARAMETRICS IN ARCHITECTURE

Today, in the field of architecture, there is an increase in research and experiments conducted by various design organizations around the world. Parametrisation causes the greatest interest among the representatives of this sphere. The article analyzes the key principles of this direction in the project of the Tainan Wholesale Market of the Netherlands Bureau MVRDV. The influence of this trend on the image of architecture, design features, psychological impact on a person is considered.

Key words: parametric architecture, computer technology, environment.

CHASOVSKIY GALINA ANATOLIEVNA

Associate Professor, direction architecture,
Federal state educational institution higher education «Kursk State University».
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,
E-mail: lena.klikunova@yandex.ru

KLIKUNOVA ELENA VYACHESLAVOVNA,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Federal state educational institution higher education «Kursk State University».
305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,
E-mail: lena.klikunova@yandex.ru

GEOMETRY IN ARCHITECTURE

Abstract. Recently, the geometry of multidimensional space has become increasingly important in the methods of modeling architectural surfaces. In the architecture of the period of post-modernism and parametrisation, complex curved surfaces are used, which change the understanding of the essence of architectural structures, respectively, of fundamentally new aesthetics and ergonomics. The authors of the article consider the geometry of the construction of complex architectural surfaces on the example of Norman Foster's Crystal Island project.

Keywords: architectural surfaces, geometry, non-linear surfaces, descriptive geometry, parametrisation, Crystal Island, Norman Foster.

KRASINA YANA SERGEEVNA,
URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ART,
23, K.Liebknecht str., Ekaterinburg, 620075, Russia
E-mail: dalila.2012@mail.ru

TYOPOLOGICAL CHANGES IN ARCHITECTURE UNDER THE INFLUENCE OF DIGITAL ARCHITECTURE

This article describes the main aspects of the digital direction of architecture. How new in architecture influenced the typical architecture, what has changed and what has been added, how it affected the urban planning and how people perceive these innovations. The main idea of nonlinear architecture is covered, and for its clearer understanding the work of C. Jenks is considered.

Key words: digital architecture, formation, nonlinear shells, tectonics, dynamics, theory of complexity.

Раздел 6. Художественное образование между традициями культуры и вызовами времени

PASHKEVICH VLADIMIR VYACHESLAVOVICH,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Corresponding Member of APSN,

Vice-Rector of the Minsk State Linguistic University,

220034, Republic of Belarus, Minsk, st. Zakharova, 21.

E-mail: pashkevich-v@tut.by

HUMANITARIZATION OF HIGHER ARCHITECTURE AND CONSTRUCTION EDUCATION AS A BACKGROUND PROFESSIONAL SUCCESSFUL SPECIALIST: EXPERIENCE OF BELARUS

The author addresses the problem of the social and humanitarian development of future architects, designers, civil engineers, emphasizing the need for organizing serious social and moral education at the university, including students in various types of socially useful activities. The author notes the presence of useful experience in organizing educational work with students in Belarus, an integrated system of social education for young citizens of the country.

Keywords: vocational education and training in high school, educational system of the university, social competence of the individual, moral education of the individual.

SAFIN RAIS SEMIGULLOVICH,

doctor of pedagogical sciences, professor, head of the department

vocational training, pedagogy and sociology,

Kazan State University of Architecture and Civil Engineering,

420043, Russia, Kazan, Green, 1,

E-mail: safin@kgasu.ru;

KORCHAGIN EVGENIY ALEKSANDROVICH,

doctor of pedagogical sciences, professor

vocational training, pedagogy and sociology,

Kazan State University of Architecture and Civil Engineering,

420043, Russia, Kazan, Green, 1,

E-mail: bdoikea@rambler.ru

PROFESSIONAL TRAINING OF COMPETENT ARCHITECTS AND CONSTRUCTION ENGINEERS IN CONDITIONS OF EDUCATIONAL CLUSTER

Providing a system of higher and secondary vocational education with qualified personnel is one of the urgent problems of vocational education. This article is aimed at the development of pedagogical models for the training of teachers of vocational education in a research and education cluster focused on the training of architects, designers and civil engineers.

Keywords: pedagogy of vocational education, teacher of specialized disciplines, federal state educational standards, areas of training, magistracy, scientific and educational cluster.

GRISHINA TATYANA VLADIMIROVNA

Kazan State University of Architecture and Engineering, Kazan

420043, Republic of Tatarstan, Kazan, Zelenaya str., 1

E-mail: tane4.grishina@yandex.ru

PERSONALITY-ORIENTED AND CULTUROLOGICAL APPROACH IN EDUCATION OF DESIGNERS AND ARCHITECTS

The article deals with the importance of personality-oriented and cultural approaches in the education of architects and designers, the necessity to shift the emphasis from mass to individual approach, to the development of creative ideas. The basic concepts of these approaches and their implementation in the educational activities of students are considered.

Key words: Personality-oriented approach, culturological approach, creative idea, architect, designer.

LOZOVAYA LYUDMILA GEORGIEVNA,

teacher of additional education,

Municipal Budgetary Institution of Preschool Education "Rovesnik»

308023, Russia, Belgorod, Zheleznyakova str., 4

E-mail: ludmilalozovaya56@icloud.com

STEPANOVA-TRETYAKOVA NATALIA STANISLAVOVNA

senior lecturer, Belgorod University of cooperation, Economics and law

308023, Russia, Belgorod, Sadovaya street 116A

E-mail: tristena@mail.ru

MODERN ART EDUCATION IN SEARCH OF A COMPROMISE BETWEEN TRADITION AND CHALLENGES OF THE TIME. PROBLEMS DESIGN EDUCATION

The article analyzes the problems of modern design education. The modern world with constantly developing computer technologies, which are available to the majority of users, faces the problem of true professionalism of future designers. Only the real traditional system of education, competently supplemented with innovative methods of training, will help to solve this problem.

Keywords: design, environment design, graphic design, design education.

AKHMETSHINA AYSYLU ANVAROVNA,

BOLSHAKOVA SVETLANA VLADIMIROVNA,

head of Ph. D., associate Professor

Fsbei HE «Naberezhnye Chelny state pedagogical University»

423806, Russia, Naberezhnye Chelny, Nizametdinova, 28

E-mail: Luna.A3@mail.ru

TO THE QUESTION OF THE FORMATION OF TECHNOLOGICAL CULTURE OF LEARNERS IN THE FINE ART CLASSIFICATION

This article discusses the problem of the formation of the technological culture of students in the classroom of visual arts. Analyzed the characteristic features of the concept of "technological culture" in aspects related to artistic practice, the main mistakes in the preparation of students for the lesson of visual arts in fifth grades. The dependence of the quality of education in the classroom on the level of the formation of the technological culture of the student was discovered. Based on the study, the authors propose a scheme for the competent organization of the workplace of the student.

Key words: technological culture formation, visual arts, technological skills, rational features.

VAZIEVA ALFIYA RASHITOVNA

Candidate of Psychology, associate professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
423806, Tatarstan, Naberezhnye Chelny, Nizametdinov str., 28
E-mail: vazieva@mail.ru

AKHTYAMOVA GULNARA VLADIMIROVNA

Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
423806, Tatarstan, Naberezhnye Chelny, Nizametdinov str., 28
E-mail: achtamovagula@mail.ru

THE CHARACTERISTICS OF THE MANIFESTATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN ART EDUCATION

The paper discusses the psychological characteristics of the professional activities of teachers in art education in the context of training future teachers of the visual arts. The features of emotional intelligence of teachers determine the significant aspects of the formation of the socio-economic and spiritual life of modern youth and the formation of their professional artistic and creative component of the personality.

Key words: emotional intelligence, professional activity, teacher, interest, emotions, personality component.

ASHIKHMIN VLADIMIR VASILYEVICH,

associate Professor, FSBEI "Orel State University named after I. S. Turgenev",
302026, Russia, Orel, Komsomolskaya str., 95

CREATIVE SELF-REALIZATION OF STUDENTS OF ART-GRAPHIC FACULTY IN THE LEARNING PROCESS OF THE COMPOSITION OF PRINTS

The article deals with the basis of the efficiency of the use of the graphic technique of the autolithography as the object of creative work of students of Art and Graphic Faculty, and with the necessity of improving training of future painters-pedagogues in the direction and realization of this purpose giving new possibilities for development of the students` creative self- realization in the process of the artistic activity.

Key words: creative self-realization, lithography (image on a stone), autolithography (production of printed author's forms), realistic image, composition of print.

BALABUSHEVICH LARISA IGOREVNA,

candidate of pedagogical Sciences, associate Professor,
Orel State University named after I.S. Turgenev
302026, Russia, Orel, Komsomolskaya st., 95,
E-mail: larapp@mail.ru

TIPOGRAPHY IN THE SYSTEM OF TEACHING OF DESIGNERS

The article is devoted to the issues of teaching the typography discipline, in the direction of preparing graphic design, analyzes tasks and updates the possibilities of the logic of building lessons for its development.

Key words: typography, font, figurative modeling, text.

**ANDRUSHCHENKO NATALIA VASILIEVNA
IRINA SERGEEVNA ZHITENEVA
LOPATINA NATALIA SERGEEVNA**

MESHKOVA EKATERINA ANATOLIEVNA

Voronezh municipal publicly funded institution of additional education “Children’s Art school №16”. Russia 96a Lomonosova Street 394087, Voronezh, Russia

E-mail: meka77.77@mail.ru

THEATRICAL PERFORMANCE AS A WAY TO FORM CREATIVE PERSONALITY OF A CHILD IN COMMUNICATION WITH THE AUDIENCE

This article states that integration of several fields of study (the History of Arts, Drawing, Costume design, stage movement and others) provides intensive development of a personality. This article puts an emphasis on children’s activity in the theatre as the virtual world discovers a child’s abilities and helps to carry out infant dreams and make them clear and interesting in the real world.

Key words: integrative approach, creativity, dramatic art, educational process, optimal conditions of development.

BASEREV DMITRY VIKTOROVICH,

senior lecturer of drawing Department, member of the Union of artists of Russia, Orel State University named after I.S. Turgenev, 302026, Russia, Orel, Komsomolskaya Street, 95

E-mail: kafedra_risunka@mail.ru

INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS DISCIPLINES: PLASTIC ANATOMY AND SCULPTURE

Abstract: the article describes in detail the problems of interdisciplinary connections between the two basic disciplines in the preparation of the future artist-sculptor: plastic anatomy and sculpture. Special attention is paid to the methodically-built sequence and consistency of educational tasks in the process of studying these disciplines.

Key words: interdisciplinary connections, plastic anatomy, sculpture, system of higher education, creative abilities of the person.

FARAJ RAHEEL ABDULSATTAR,

Kursk state University, 305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33

e-mail: rahel.faraj2@gmail.com

THE PROFESSIONAL DESIGN EDUCATION SYSTEM IN IRAQ

The article deals with the formation of the system of vocational education in the field of art and design in Iraq, the historical background of its development and the specific conditions and features of the existence of education at the present stage. One of these prerequisites is the environment or “fertile soil” on which the unique culture of the country was formed, which is the successor of the most ancient civilizations of Mesopotamia.

Key words: Design Education, Professional Education, Culture of Iraq, Professional Education System.

KOCHANIK ANDREY SEMENOVICH,

Candidate of pedagogical Sciences, Associate Professor, Member of the Union of Artists of the Russian Federation, Orel State University named after I.S.Turgenev, Orel 302026, Russia, Orel, Komsomoljskaja, 95

E-mail: akohanik@mail.ru

METHODICAL FEATURES OF TEACHING DRAWING PORTRET ON THE ART-GRAPHIC FACULTY

The article describes the main methodological features of teaching portrait drawing at the faculty of art and graphics, describes the difficulties faced by students in the process of working on a portrait and ways to solve them, gives practical recommendations for the portrait, solving educational and creative tasks.

Key words: portrait, drawing, creative activity, learning process, creative abilities, type, art-graphic faculty.

KUZNETSOV ALEXANDER VALENTINOVITCH,

Professor, Member of the Artists' Union of the Russian Federation,

Merited Cultural Worker of the Russian Federation,

Turgenev Orel State University

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya street, 95

E-mail: Al-v-kuznetsov@ya.ru

CURRENT ISSUES OF USING COLORS IN ACADEMIC AND CREATIVE DRAWING

The article examines the specificity of using colors in drawing, as well as the problem of its involving to creative and academic practice.

Key words: drawing, artistic and creative environment, color in drawing, mixed techniques, harmonization of color, graphic materials, experiment.

KUZNETSOVA ANASTASIA SEMENOVNA,

Member of the Union of Designers of Russia, Associate Professor at the Department

of Arts and Innovative Design, Naberezhnye Chelny State Pedagogical University,

Naberezhnye Chelny.

E-mail: nstkzn@gmail.com

FORMATION OF CREATIVE THINKING OF LEARNING SENIOR CLASSES «SCHOOL OF DESIGN AND ARCHITECTURE» IN THE PROCESS OF PROJECT EXECUTION.

The article discusses the approach to the formation of creative thinking in the process of implementation of projects by students of the senior classes on the example of the «School of Design and Architecture». The educational concept allows you to improve the professional quality of future applicants and graduates of universities.

Key words: creative thinking, school of design and architecture, design thinking, design education.

MAYOROV DENIS ALEKSANDROVICH

senior lecturer, member of the WTO " Union of artists of Russia»

FSBEI "Orel state University. I. S. Turgenev»

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya St., 95

WORKING TECHNIQUE ABOUT THE DRAWING OF LANDSCAPE IN THE SYSTEM OF TRAINING OF STUDENTS OF ARTISTIC CREATIVE SPECIALTIES

The article deals with the process of work on the drawing of the landscape, which precedes the practice of painting. Attention is drawn to the methodical sequence during the drawing of the landscape. The article is addressed to students, teachers, all interested in practical work in the landscape genre.

Key words: drawing, landscape, sketches, linear and aerial perspective.

MENSHIKOVA ANASTASIA NIKOLAEVNA

"Kursk State Polytechnic College"

305018, Russia, Kursk, Narodnai Street, 8.

COMPETENCE APPROACH IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL CULTURE OF STUDENTS - GRAPHIC DESIGNERS

The article characterizes the competence approach as a condition for the optimal formation of the professional culture of students of future graphic designers. Attention is paid to the sociocultural and design and production component of the designer's professional culture, the need to form motivational and value personal qualities.

Key words: competence-based approach, design, professional culture, motivational and value qualities of the individual, professional education, professional competence.

ALEXEY PARAMONOV,

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor,

member of the Union of artists of Russia,

"Lipetsk state pedagogical University named after Semenov-Tyan-Shansky»,

398020, Russia, Lipetsk, Lenin str., 42

THE FIGURE AS A COMPONENT IN THE PREPARATION OF TEACHERS VISUAL ARTS

The article States that the subjects of training can develop professional qualities of the individual, such as thinking, observation, independence, creativity, perseverance, focus on success, the culture of educational work. The fact that the success of training depends on a number of factors: a specific didactic goal, the nature of the educational and creative content, the availability of educational and methodical base, the preparedness of students, teacher qualifications.

Key words: drawing, preparation, formation, professionalism, personality, fine arts.

PATOKINA JANA VLADISLAVOVNA,

senior lecturer,

member of the creative Association «Union of artists of Russia»,

FSBEI «Orel State University named after I. S. Turgenev»,

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya str., 95

E-mail: patokina-ja@yandex.ru

FEATURES OF TEACHING OF DRAWING IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING OF GRAPHIC ARTISTS AND SCULPTORS AT THE ART-GRAPHIC FACULTY

Abstract: the relevance of the application of the methods teachers of the past in modern conditions of teaching academic drawing for students majoring in Graphics, Sculpture.

Keywords: academic drawing, design and spatial method, "obrub".

PSURTSEV DMITRIY PAVLOVICH,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Member of the Union of Artists of the Russian Federation,

Kursk State University

305000, Russia, Kursk, Radishchev Street, 33,

E-mail: givopiskgu@mail.ru

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF COGNITIVE ACTIVITY OF STUDENTS IN THE PROCESS OF DRAWING STILL LIFE

The article describes the theoretical and methodological aspects of the cognitive activity of students in the process of drawing a still life. Learning is primarily a cognitive activity aimed at acquiring new knowledge and skills. The work of students on the drawing of a still life contributes to the development and improvement of the holistic visual perception of nature, spatial representation, memory, imagination and technique of execution.

Key words: still life, cognitive activity, methods of working on still life.

SOKOLOVA DARIA EDUARDOVNA

«OGY im. I.S.Turgeneva»

302026, Russia, Orel, Komsomolskaya street 95

E-mail: tratata.darya@mail.ru

DECORATIVE STRAIGHT AS A MEANS OF DEVELOPMENT OF ARTISTICALLY CREATIVE ABILITIES OF THE STUDENT

The article is devoted to the analysis of the material on the implementation of decorative still life, as well as the sequence of the implementation of educational tasks that will develop and shape the creative thinking of students. Answers to the questions of what form is, volume and how to convey it with the help of decorative expressive techniques.

Keywords: stylization, educational still life, creative thinking.

SHATOKHIN YURI NIKOLAEVICH

Teacher of painting and composition member of the creative Association " Union of artists of Russia», BPOU OO "in Orel art school named after G. G. Myasoedova», 302020, Russia, eagle, Matrosova str., 3

E-mail: ju.n.schatohin@yandex.ru

DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF THE STUDENT, FROM PAINTING TO SKETCHES OF LANDSCAPE IN THE URBAN ENVIRONMENT

Abstract: the relevance of the experience of artists of plein-air artists when working with students of art school.

Key words: urban landscape, plein air, etude, art school.

BORTNIK YULIA FIODOROVNA,

senior teacher,

member of the Union of designers of RB,

BGU "Belarusian State University"

220072, Belarus, Minsk, Kurchatov St., 5

E-mail: Yuliabortnik@mail.ru

LIGHT AS THE MAIN MODERATOR OF A VISUAL IMAGE IN THE ACADEMIC DRAWING

In article questions of use of effect of illumination in work on the graphic embodiment of the visual idea in the academic drawing where the concept "light" reveals from positions of graphic and composite qualities as basic communicative element of the visual message reveal.

Key words: drawing, academic drawing, visual message, visual images, three-dimensional form, volume, space, perception, modeling, treatment of light and shade, light, tone, composition, graphics, image.

Информация об авторах

Андрющенко Наталья Васильевна	Преподаватель, Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств №16 городской округ город Воронеж
Афанасьева Александра Аркадьевна	Уральский государственный архитектурно-художественный университет, (УрГАХУ), факультет архитектуры
Ахметшина Айсылу Ансаровна, Ахтямова Гульнара Владимировна,	Набережночелнинский государственный педагогический университет Набережночелнинский государственный педагогический университет”, факультета искусств и инновационного дизайна
Ашихмин Владимир Васильевич	Орловский государственный университет имени И.С.Тургенева, художественно-графический факультет, доцент
Балабушевич Лариса Игоревна	кандидат педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»
Бальчугов Евгений Александрович Басарев Дмитрий Викторович	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет» ХГФ Кафедра архитектуры, доцент Орловский государственный университет имени И.С.Тургенева, художественно-графический факультет, старший преподаватель кафедры рисунка
Бачурина Анастасия Сергеевна	ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева», художественно-графический факультет
Большакова Светлана Владимировна	ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет» (ФГБОУ ВО «НГПУ») факультет искусств и дизайна, к. пед. наук, доцент
Бортник Юлия Фёдоровна	Белорусский государственный университет, факультет социокультурных коммуникаций, старший преподаватель кафедры коммуникативного дизайна, член Белорусского союза художников, магистр культурологии
Вазиева Альфия Рашитовна	кандидат психологических наук, доцент, "Набережночелнинский государственный педагогический университет", факультет искусств и дизайна
Валеева Елена Борисовна Ветров Роман Викторович	Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского Курский государственный университет, Художественно-графический факультет, кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка и живописи
Ветрова Оксана Александровна	Юго-западный государственный университет, кандидат социологических наук, доцент кафедры философии и социологии
Волкова Кристина Эдуардовна Воронович Елена Владимировна Григорьева Наталья Викторовна	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», кафедра дизайна старший научный сотрудник отдела живописи 1 половины 20 века Государственной Третьяковской галереи Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, институт

Гришина Татьяна Владимировна Громада Владимир Владимирович	культуры и искусства, кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного, декоративно искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Казанский государственный архитектурно-строительный университет», аспирант доцент каф. архитектуры, «Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (УрГАХУ), факультет архитектуры
Губанова Елена Сергеевна Данилевская Мария Константиновна Евдаш Анастасия Юрьевна	ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева» Академия Русского балета имени А.Я Вагановой, Санкт-Петербург ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», Уральский гуманитарный институт, Факультет искусствоведения и социокультурных технологий, Кафедра культурологии и дизайна
Ерохина Елена Владимировна	Старший преподаватель кафедры дизайна, член Союза дизайнеров РФ, ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»
Есипов Виктор Николаевич	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», кандидат педагогических наук, доцент кафедры рисунка и живописи
Житенёва Ирина Сергеевна	Преподаватель, Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств №16 городской округ город Воронеж
Завозин Валерий Вячеславович	Казанский государственный архитектурно-строительный университет, Институт архитектуры и дизайна, магистрант кафедры дизайна
Зеленко Мария Вячеславовна Золотых Михаил Сергеевич Зубова Елена Михайловна Иванова Анастасия Сергеевна	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», художественно-графический факультет ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», кандидат педагогических наук, доцент ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», аспирант Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (УрГАХУ), факультет архитектуры
Казаченкова Дарья Алексеевна Каримова Лейсан Зуфаровна Карышева Анастасия Сергеевна Кирикова Евгения Андреевна Клейменова Татьяна Евгеньевна Кликунова Елена Вячеславовна,	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», художественно-графический факультет Казанский государственный архитектурно-строительный университет, кафедра дизайна ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева» Художественно-графический факультет ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева» Художественно-графический факультет старший преподаватель, ФГБОУ ВО «Курский государственный университет» ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», художественно-графический факультет, кафедра архитектуры, доцент
Королёва Анастасия Владимировна	Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (УрГАХУ),

Корчагин Евгений Александрович	факультет архитектуры доктор педагогических наук, профессор кафедры профессионального обучения, педагогики и социологии, Казанский государственный архитектурно-строительный университет
Кострюков Евгений Александрович	Доцент, декан факультета живописи, член Союза художников РФ Воронежский государственный институт искусств
Кофанов Михаил Тимофеевич	Курский государственный университет, Художественно-графический факультет, доцент кафедры дизайна, кандидат технических наук, доцент
Коханик Андрей Семенович	ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им. И.С.Тургенева», доцент кафедры рисунка, кандидат педагогических наук
Кошкин Дмитрий Фридович,	Казанский государственный архитектурно-строительный университет, доцент кафедры «Дизайна», кандидат архитектуры, доцент
Красина Яна Сергеевна	УрГАХУ «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»
Кривенко Ольга Валерьевна	ФГБОУ ВО «ОГУ имени И. С. Тургенева», художественно-графический факультет, кафедра дизайна
Кузнецов Александр Валентинович	профессор, член Союза художников РФ, Заслуженный работник культуры РФ, ФГБОУ ВО Орловский государственный университет имени И.С.Тургенева
Кузнецова Анастасия Семеновна	Набережночелнинский государственный педагогический университет» (ФГБОУ ВО «НГПУ»), факультет искусств и дизайна, доцент кафедры искусств и инновационного дизайна
Куликова Анна Александровна	Курский государственный университет, художественно-графический факультет, кафедра дизайна
Курдюкова Ольга Сергеевна	ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева», Художественно-графический факультет
Лозовая Людмила Георгиевна	Белгород, МБУ ДО «Ровесник», Педагог дополнительного образования
Ломако Дарья Александровна	Санкт-Петербург, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, педагогический факультет
Лопатина Наталья Сергеевна	Преподаватель, Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств №16 городской округ город Воронеж
Майоров Денис Александрович	ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева», художественно-графический факультет, старший преподаватель кафедры живописи
Мациевская Юлия Алексеевна	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», художественно-графический факультет, кафедра дизайна, к.т.н., доцент кафедры дизайна
Меньшикова Анастасия Николаевна	Курский государственный политехнический колледж, аспирантка Курского государственного университета
Мешкова Екатерина Анатольевна	Преподаватель, Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств №16 городской округ город Воронеж
Мирзаханова Надежда Алексеевна	доцент кафедры архитектуры, Курский государственный университет

Михайлов Сергей Михайлович,	Казанский государственный архитектурно-строительный университет, заведующий кафедрой дизайна, доктор искусствоведения, профессор
Михайлова Александрина Сергеевна,	Казанский государственный архитектурно-строительный университет, доцент кафедры дизайна, кандидат искусствоведения
Надыршин Наиль Маратович Никитенков Сергей Алексеевич	кандидат архитектуры, доцент, Казанский государственный архитектурно-строительный университет кандидат педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского»
Панова Наталья Геннадьевна	кандидат искусствоведения, доцент, член Союза художников РФ, ФГБОУ ВО «Московский архитектурный институт» (государственная академия) МАРХИ
Парамонов Алексей Григорьевич	кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников России, ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени Семенова-Тян-Шанского»
Патокина Яна Владиславовна	старший преподаватель, член творческого объединения «Союз художников России», ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»
Пашкевич Владимир Вячеславович	кандидат педагогических наук, доцент, проректор Минского государственного лингвистического университета, член-корреспондент АПСН
Пестриков Дмитрий Павлович Потапов Алексей Анатольевич	Уральский государственный архитектурно-художественный университет» (УрГАХУ) старший преподаватель кафедры ИДД ИКиИ ЛГПУ им. П.П. Семнова-Тян-Шанского, член ВТОО "Союз художников России"
Протопопова Ирина Николаевна	Заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников РФ, преподаватель, ГАПОУ «Рязанское художественное училище им. Г. К. Вагнера»
Псурцев Павел Дмитриевич Псурцев Дмитрий Павлович	магистрант художественно-графического факультета Курского государственного университета кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников РФ, ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»
Репина Алена Андреевна Репринцев Михаил Александрович Родионова Екатерина Сергеевна	УрГАХУ «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», факультет архитектуры ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», аспирант Казанский государственный архитектурно-строительный университет (КГАСУ), Институт архитектуры и дизайна, кафедра дизайна, магистр дизайна
Салаватова Диляра Рустемовна	Казанский государственный архитектурно-строительный университет (КГАСУ), Институт архитектуры и дизайна, кафедра дизайна, магистр дизайна
Самсонова Анастасия Федоровна	ФГБОУ ВО "Орловский государственный университет" имени И.С. Тургенева, факультет графического дизайна

Самсонова Анастасия Алексеевна	«Казанский государственный архитектурно-строительный университет» (КГАСУ), Институт архитектуры и дизайна, кафедра дизайна
Сараева Екатерина Николаевна Сафин Раис Семигуллович	ФГБОУ ВО «Курский государственный университет» доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой профессионального обучения, педагогики и социологии, Казанский государственный архитектурно-строительный университет
Соколова Дарья Эдуардовна	ФГБОУ ВО "Орловский государственный университет" имени И.С. Тургенева, Художественно-графический факультет, кафедра живописи
Старовойтова Елена Сергеевна Стахеева Татьяна Евгеньевна Степанова Любовь Валериевна Степанова-Третьякова Наталья Станиславовна	ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой», педагогический факультет УрГАХУ «Уральский Государственный Архитектурно-Художественный Университет», факультет архитектуры ГБПОУ РС(Я) «Якутское художественное училище (колледж) им. П.П. Романова», преподаватель Белгородский университет кооперации, экономики и права, кафедра гостинично-туристического сервиса коммерции и рекламы, старший преподаватель
Тетюцкая Евгения Александровна Томалак Анастасия Эдуардовна Уморина Жанна Эдуардовна	УрГАХУ «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», факультет архитектуры УрГАХУ «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», факультет архитектуры Старший преподаватель каф. Основ архитектурного проектирования, младший научный сотрудник НИЦ, аспирант каф. архитектуры
Учкина Вероника Павловна Фарадж Рахил Абдулсаттар Фарадж Фокина Владислава Дмитриевна Фролова Наталья Юрьевна	Кокшетауский университет имени Абая Мырзахметова, Кафедра «Дизайна и культурно-досуговой работы» Магистр дизайна, Университет Багдада, Ирак УрГАХУ «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», факультет архитектуры Белорусский государственный университет, факультет социокультурных коммуникаций, доцент кафедры коммуникативного дизайна, член Белорусского союза дизайнеров
Хрипкова Анна Петровна Часовских Галина Анатольевна	ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С.Тургенева», Институт заочного и очно-заочного образования ФГБОУ ВО «Курский государственный университет», художественно-графический факультет, кафедра архитектуры, доцент
Чернова Софья Андреевна Шарапов Иван Александрович	ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет» ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет», кафедра композиционно-художественной подготовки, доцент
Шатохин Юрий Николаевич	Преподаватель живописи и композиции, член творческого объединения «Союз художников России», БПОУ ОО «Орловское художественное училище имени Г.Г. Мясоедова»

Шевченко
Сергей Евгеньевич

Курский государственный университет, Художественно-графический факультет, доцент кафедры рисунка и живописи

Широких
Александр Викторович

Курский государственный университет, Художественно-графический факультет, доцент кафедры рисунка и живописи

Юдина
Ирина Юрьевна

ФГБОУ ВО «ОГУ имени И.С. Тургенева», факультет Институт заочного и очно-заочного образования, доцент кафедры дизайна, кандидат педагогических наук

Bartosz Hunger

dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)

Łukasz Nawrot

dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)
dr. hab., профессор, Академия изобразительных искусств имени Владислава Стржеминского (Лодзь, Польша)

Содержание

Худин Александр Николаевич		3
Миссия художника в модернизации социокультурной реальности: традиции и опыт регионального художественного образования		
Раздел 1.		5
Александр Дейнека в истории искусства: личность, наследие, метод		
Воронович	Автоцитаты в живописи и графике Александра Дейнеки	6
Елена Владимировна Панова	Пространство архитектуры в творчестве Александра Дейнеки	12
Наталья Геннадьевна Ветров	Роль журнальной графики Александра Дейнеки в становлении его авторского стиля	19
Роман Викторович Ветрова		
Оксана Александровна Есипов	А.А. Дейнека – мастер композиции	22
Виктор Николаевич Золотых	Женские образы в творчестве Александра Дейнеки	25
Михаил Сергеевич Зубова		
Елена Михайловна Казаченкова	Влияние декоративно-прикладного творчества А.А. Дейнеки на развитие профессиональных навыков современного студента-дизайнера	32
Дарья Алексеевна Клейменова	Монументальное искусство Александра Дейнеки в процессе обучения дизайнера интерьера	35
Татьяна Евгеньевна Мирзаханова	Формирование эстетического сознания школьников на примерах творческих работ А. Дейнеки	43
Надежда Алексеевна Протопопова	Традиции а.а.дейнеки в творчестве его ученика, рязанского художника Юрия Кузнецова	46
Ирина Николаевна Сараева	Графические изображения фигуры человека в произведениях А.А. Дейнеки, посвященных спорту. Влияние творчества художника на создание современной журнальной иллюстрации	52
Екатерина Николаевна Ерохина		
Елена Владимировна Шевченко	Севастополь в творчестве А.А. Дейнеки	56
Сергей Евгеньевич Кофанов	Соцреализм в работах А. Дейнеки	58
Михаил Тимофеевич Широких	Традиции и искания русских художников в творчестве живописцев курской художественной школы: от традиций Александра Дейнеки – к наследию Василия Ерофеева	63
Александр Викторович Никитенков	Современные проблемы учебного рисунка в контексте художественного и педагогического наследия А.А. Дейнеки	68
Сергей Алексеевич Степанова	Творчество Александра Александровича Дейнеки и его ученика Петра Петровича Романова	74
Любовь Валериевна		

Раздел 2.

Искусство постиндустриального мира и миссия художника в моделировании новой социокультурной реальности

Кострюков Евгений Александрович	Тема труда как составляющая часть творчества художников центрально-черноземного региона	81
Родионова Екатерина Сергеевна	Культурные ценности городского пространства	83
Бачурина Анастасия Сергеевна	Значение виртуальной и дополненной реальностей в разработке фирменного стиля для диджитал-агентства	87
Карышева Анастасия Сергеевна	История развития методов бумагопластики в дизайне одежды и ее современные тенденции	100
Кривенко Ольга Валерьевна	Современная иллюстрация – синтез художника и компьютера	105
Куликова Анна Александровна	Основные проблемы, возникающие у дизайнера веб-сайта в процессе создания landing page	110
Курдюкова Ольга Сергеевна	Влияние Instagram на дизайн интерьера заведений общественного питания	113
Потапов Алексей Анатольевич	Коммуникабельность и обаяние - залог успеха современного художника?	118
Валеева Елена Борисовна		
Псурцев Павел Дмитриевич	Шрифтовая культура модерна	122
Юдина Ирина Юрьевна	Роль социального плаката в современном мире	127

Раздел 3.

Национальное и общечеловеческое в современном искусстве: точки соприкосновения

Фокина Владислава Дмитриевна	Философия художественного творчества	135
Губанова Елена Сергеевна	Отражение народных традиций в современном графическом дизайне	136
Шарапов Иван Александрович	Форма и анализ диапазона композиционных ценностей региона Урал. Выявление характера формообразования	137
Учкина Вероника Павловна	От истоков до современности: развитие и сохранение национальных традиций в искусстве современного Казахстана	143
Волкова Кристина Эдуардовна	Интеграция элементов народного костюма в дизайн современной одежды как основа сохранения традиций национальной культуры	149
Ерохина Елена Владимировна		
Григорьева Наталья Викторовна	Искусство мастеров Пермского звериного стиля в современном процессе обучения художественной обработке металла	153
Данилевская Мария Константиновна	Современные тенденции в жанре «мюзикл»	157
Евдаш Анастасия Юрьевна	Семиотический подход к анализу исходного состояния графики домов культуры малых городов	162
Ерохина Елена Владимировна	Декоративно-прикладное искусство как безграничный источник идей для введения в профессиональную практику современного дизайнера	165

Кирикова Евгения Андреевна Ломако Дарья Александровна Старовойтова Елена Сергеевна Самсонова Анастасия Федоровна	Декоративные возможности кириллицы для использования в дизайне одежды Агриппина Ваганова. Жизненный путь легенды Жизнь и педагогическая деятельность Юлия Иосифовича Плахта Киноплакат в графическом дизайне конца XIX – начала XX веков, а так же проблемы современного плаката	177 180 184 192
---	---	--------------------------

Раздел 4.

Человек и среда в проектной деятельности дизайнера		194
Михайлов Сергей Михайлович, Михайлова Александрина Сергеевна, Карамова Лейсан Зуфаровна Фролова Наталья Юрьевна Мациевская Юлия Алексеевна Репринцев Михаил Александрович	Дизайн города: основные этапы исторического развития (индустриальный и постиндустриальный периоды) Трансформационные процессы современного дизайна: проблема определения границ феномена Эргономические исследования системы «человек - предмет дизайна - среда» Проектная деятельность в современном дизайне-образовании: от профессиональных традиций – к формированию профессиональных компетенций художника	195 200 205 210
Салаватова Диляра Рустемовна Хрипкова Анна Петровна Чернова Софья Андреевна Бальчугов Евгений Александрович Зеленко Мария Вячеславовна Bartosz Hunger	Применение пиктограмм, указателей и нумерологии при проектировании идентификаторов мест в интерьере Особенности проектирования графического оформления туристических объектов в современном мире Видеоэкология новых микрорайонов Деревянная скульптура в ландшафтном дизайне Эклектика в интерьере как образ интеграции культур	218 222 225 227 231
Łukasz Nawrot	Jak nauczyć studentów projektować wnętrza?	235
Grzegorz Sowiński	Projektowanie światłem	243
Завозин Валерий Вячеславович Надыршин Наиль Маратович	Świadomość techniczna w projektowaniu wzorniczym Трёхмерное моделирование интерактивных поверхностей в архитектурном дизайне методом алгоритмического визуального программирования в программе Rhinoceros	253 263

Раздел 5.

Современные тенденции в организации городской среды и проблемы сохранения архитектурного наследия		267
Афанасьева Александра Аркадьевна Королёва Анастасия Владимировна	Архитектура «мыслит»: интерактивные и интеллектуальные технологии в современном строительстве Экологическая архитектура	268 271

Уморина Жанна Эдуардовна Громада Владимир Владимирович Кошкин Дмитрий Фридович, Самсонова Анастасия Алексеевна Пестриков Дмитрий Павлович Репина Алена Андреевна Стахеева Татьяна Евгеньевна Тетюцкая Евгения Александровна Томалак Анастасия Эдуардовна Иванова Анастасия Сергеевна Кликунова Елена Вячеславовна, Часовских Галина Анатольевна Красина Яна Сергеевна	Применения методов бионической архитектуры Отражающие поверхности как средство трансформации городской среды в системе «человек-объект-среда» Архитектура из вторсырья. Upcycling Кинетическая архитектура как воплощение движения Аддитивные технологии в архитектуре Принципы формирования кинетических фасадов в современной архитектуре Экологическая архитектура из вторичного сырья как способ решения глобальной проблемы Параметрика в архитектуре Геометрия в архитектуре Типологические изменения в архитектуре под влиянием цифровой архитектуры	276 280 286 291 296 299 304 309 313 318
--	--	--

Раздел 6.

Художественное образование между традициями культуры и вызовами времени

Пашкевич Владимир Вячеславович	Гуманитаризация высшего архитектурно-строительного образования как условие профессиональной успешности специалиста	321 322
Сафин Раис Семигуллович Корчагин Евгений Александрович	Профессиональная подготовка компетентных архитекторов и инженеров-строителей в условиях образовательного кластера	329
Гришина Татьяна Владимировна Степанова-Третьякова Наталья Станиславовна Лозовая Людмила Георгиевна	Личностно-ориентированный и культурологический подходы в образовании дизайнеров и архитекторов Современное художественное образование в поиске компромисса между традициями и вызовами времени. Проблемы дизайнерского образования	337 341
Ахметшина Айсылу Ансаровна, Большакова Светлана Владимировна	К вопросу о формирования технологической культуры обучающихся на уроке изобразительного искусства	344
Ахтямова Гульнара Владимировна, Вазиева Альфия Рашитовна	Особенности проявления эмоционального интеллекта педагогов в художественном образовании	347

Ашихмин Владимир Васильевич	Творческая самореализация студентов художественно-графического факультета в процессе обучения композиции эстампа	351
Балабушевич Лариса Игоревна	Типографика в системе подготовки дизайнеров	354
Андрющенко Наталья Васильевна Житенёва Ирина Сергеевна Лопатина Наталья Сергеевна Мешкова Екатерина Анатольевна	Развитие и воплощение творческого потенциала ребёнка в диалоге со зрителем посредством театральной деятельности	357
Басарев Дмитрий Викторович Фарадж Рахил Абдулсаттар Фарадж Коханик Андрей Семенович Кузнецов Александр Валентинович Кузнецова Анастасия Семеновна	Межпредметные связи дисциплин: пластическая анатомия и скульптура Система профессионального дизайн-образования в Ираке	362 365
Майоров Денис Александрович	Методические особенности преподавания рисунка портрета на художественно-графическом факультете	368
Меньшикова Анастасия Николаевна Парамонов Алексей Григорьевич Патокина Яна Владиславовна	Актуальные проблемы использования цвета в учебных и творческих рисунках Формирование креативного мышления обучающихся старших классов «Школы дизайна и архитектуры» в процессе выполнения проектов	371 374
Псурцев Дмитрий Павлович Соколова Дарья Эдуардовна Шатохин Юрий Николаевич Бортник Юлия Фёдоровна	Методика работы над рисунком пейзаж в системе подготовки студентов художественно-творческих специальностей Компетентностный подход в формировании профессиональной культуры студентов-графических дизайнеров Рисунок как компонент в подготовке учителя изобразительного искусства Особенности преподавания рисунка в системе профессиональной подготовки графиков и скульпторов на художественно-графическом факультете	376 380 384 387
	Теоретические и методические аспекты познавательной деятельности студентов в процессе рисования натюрморта	391
	Декоративный натюрморт как средство развития художественно творческих способностей студента	396
	Развитие творческих способностей студента с помощью живописи этюдов пейзажа в условиях городской среды	400
	Свет как основной модератор визуального образа в академическом рисунке	403
Summary		407
Информация об авторах		433
Содержание		439

Художник в современном мире: от профессионального образования – к творчеству

Материалы международной
научной конференции

Курский государственный университет,
Художественно-графический факультет,
20-22 мая 2019 года

**Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 19-012-20088)**

Материалы опубликованы в авторской редакции

**Оригинал-макет М.А. Репринцев
Технический редактор А.П. Бредихин
Дизайн обложки Е.В. Коренева**

Лицензия
на издательскую деятельность
ИД №06248 от 12.11.2001 г.

Курский государственный
университет
305000, г.Курск, ул.Радищева, 33.

Подписано в печать 12.05.2019
Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд.л. 26,0.
Тираж 500 экз. Заказ 17-05

Отпечатано в ООО «Мечта»
305007, г.Курск, 1-й Моковский проезд, д.5