



СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Социальный
Инженер

Часть 7

Москва, 2023

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. А.Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»**

**Международная научная конференция
молодых исследователей
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации»
Социальный инженер-2023**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
Часть 7**

МОСКВА – 2023

УДК 378:001.891(06)

ББК 74.58:72

М 43

М 43 Международная научная конференция молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2023): сборник материалов Часть 7. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2023. – 309 с.

ISBN 978-5-00181-536-5

Сборник составлен по материалам Международной научной конференции молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации» (Социальный инженер-2023), состоявшейся 11-15 декабря 2023 г. в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва.

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

УДК 378:001.891(06)

ББК 74.58:72

Редакционная коллегия

Силаков А.В., проректор по науке и инновациям; Мирошниченко Н.В., директор института Социальной инженерии; Сушкова-Ирина Я.И., директор института «Академия имени Маймонида»; Юдин М.В., директор института Славянской культуры; Морозова Т.Ф., директор института Экономики и менеджмента; Андросова И.В., старший преподаватель; Оленева О.С., доцент; Бузькевич А.О., инженер

Научное издание

ISBN 978-5-00181-536-5

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2023

© Коллектив авторов, 2023

© Дизайн: Студенческое научное общество РГУ им. А.Н. Косыгина, Фонарёва П.Д.

УДК 82-342

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА КАРДИНАЛА РИШЕЛЬЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ДЮМА

Иохим Ю.А.

Научный руководитель Береснева Ж.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Д'Артаньян и три мушкетера» – это известный во всем мире историко-приключенческий роман Александра Дюма-отца, описывающий часть периода правления Людовика XIII во второй четверти XVII века. Этот роман читают и экранизируют до сих пор, каждый год выходит по меньшей мере одна интерпретация романа или каким-либо образом с ним связанное произведение. Именно это произведение ассоциируется у большинства людей с той эпохой во Франции, люди представляют мушкетеров такими, какими их описал Дюма. Представления общества о личностях того времени неотъемлемо связаны с этим произведением, и это одна из главных причин, почему изучение этого произведения до сих пор актуально.

В этой работе я хочу рассмотреть один из ключевых образов, созданных А. Дюма в своем романе, об одном из персонажей, противопоставленных мушкетерам – кардинале Ришелье. Он является одним из самых ярких, по моему мнению, героев в романе.

В отличие от полностью выдуманного Графа де ля Фэра, кардинал Ришелье – это реальный выдающийся исторический деятель. Арман Жан дю Плессис, герцог де Ришелье принадлежал к титулованной знати. Получил блестящее образование в лучшей школе Парижа, в которой обучались представители высшей знати. В возрасте 23 лет уже стал епископом Люсон. По мнению современников, именно благодаря учреждению епископства и руководству Ришелье Люсон стал городом и получил мощное развитие. Он принял активное участие в противостоянии Марии Медичи и ее сына Людовика XIII, пытался примирить короля с матерью, чем заслужил доверие и короля и Марии Медичи. В 1622 году герцог Ришелье был возведен в сан кардинала Римско-католической церкви, а через какое-то время он входит в ближний совет и уже через год становится номинальным главой Римско-католической церкви Франции.

После продолжительных религиозных войн ситуация в стране была плачевной, ко всему этому фронт действовала только в соответствии со своими интересами, отстаивая свои привилегии. Король, Людовик XIII, не интересовался политикой, но тем не менее он искал человека, который

нашел бы выход из создавшейся ситуации. Таким человеком стал Герцог Ришелье. Своей осторожной политикой он не шел на открытый конфликт с Австрией и Испанией, но отверг союз с Англией. Внутри страны им был успешно раскрыт заговор против короля, направленный на свержение монарха и возведение его младшего брата Гастона Орлеанского на престол. В заговоре участвовали титулованная аристократия и сама королева, а так как планировалось и убийство кардинала, после этого случая у Ришелье появляется личная охрана, вооруженная гвардия, «гвардейцы кардинала».

Ришелье стремился к созданию сильной центральной власти, но как это ни странно основным противником абсолютной монархии выступала французская аристократия. Кардинал хотел отменить ряд привилегий знати, которые ущемляли власть монарха, наносили ущерб другим сословиям и интересам государства. Реформы Ришелье вызывали протесты именно в высших слоях общества. Поскольку он боролся с дуэлями в высших слоях армии и общества, ослаблял сепаратистские настроения (разрушая укрепительные сооружения замков), ввел систему интендантов (чиновников, подчиняющихся непосредственно королю), усилил контроль центра в армии, все это не способствовало укреплению фронды,

По принятым Кардиналом Ришелье реформам, по его политике, можно увидеть, что он государственник, строивший Францию с сильной центральной властью, пытаясь привести ее к стабильности.

Ришелье же в творчестве Александра Дюма иной – это интриган, участвующий во всех событиях романа, строящий хитроумные козни, направленные главным образом против королевы Анны Австрийской. Кардинал олицетворяет собой главную противостоящую мушкетерам силу, с которой они, справляясь, и в конечном счете достигают примирения враждующих сторон.

В отличие от Миледи, в романе Ришелье чужд двуличия, поэтому его образ не окрашен только темными тонами, не наделен однозначно отрицательными качествами. Кардинал способен по достоинству оценить прямоту, честь и благородство мушкетеров и неоднократно предлагает им перейти на свою сторону. Автор признает за ним и глубину ума, и «неукротимую силу духа», и достойную прямоту: он открыто предупреждает д`Артаньяна о противоборстве и дает ему совет быть осторожной. Ришелье не идет на крайние средства, чтобы расправиться с мушкетерами, он же выступает в роли грозного врага, состязание с которым становится преимущественно поединком ума и характеров, спором равных. На протяжении всего повествования писатель «делал Ришелье комплименты», постоянно напоминая о том на сколько великим был этот политик.

Несмотря на то, что Дюма весьма лестно представил читателю Его Высокопреосвященство, он тем не менее постоянно переиначивает его

поступки. С другой стороны, Дюма все равно симпатизирует его противникам, вне зависимости от того, сколь ничтожны не были бы их цели.

Александр Дюма своим романом породил множество мифов, которые укоренились в сознании людей. Например, эдикт 1626 года, запрещающий дуэли, Дюма воспринимает как попытку Ришелье лишить благородных людей возможности защитить честь в поединке. Тем не менее, кардинал считал дуэли уличной поножовщиной, которая лишала армию лучших бойцов, унося сотни дворянских жизней.

Также благодаря книге «Три мушкетера», осада Ла-Рошели воспринимается лишь как религиозная война против гугенотов. Так же её воспринимали и многие современники, однако это имело большее значение для Ришелье. Он боролся с обособленностью территорий, требуя от них безусловного подчинения королю. Именно поэтому после капитуляции Ла-Рошели многие гугеноты получили прощение и не подверглись гонениям. Католический кардинал Ришелье, значительно опередив своё время, противопоставлял религиозным противоречиям национальное единство, заявляя, что главное не в том, католик ли человек или гугенот, главное, что он француз.

Одним из источников, которым пользовался Александр Дюма для написания романа, были «Мемуары» Франсуа де Ларошфуко. Можно предположить, что и отношение к кардиналу было взято оттуда.

Род Ларошфуко считался во Франции одним из наиболее древних, он вел свое начало с XI века. Французские короли поручали сеньорам де Ларошфуко почетные должности при дворе, а полученный ими графский титул делал их постоянными членами Королевского совета. Этот род полностью принадлежал фронде. Отец Франсуа участвовал в мятеже Гастона Орлеанского, а сам Франсуа при дворе принял сторону королевы Анны Австрийской, которую кардинал подозревал в связях с испанским двором, то есть в государственной измене. Ларошфуко позднее сам скажет о своей «естественной ненависти» к Ришелье и о неприятии «ужасного образа его правления». В самих мемуарах описаны некоторые «злодеяния» герцога Ришелье. Тем не менее, следует понимать степень предвзятости писателя. Несмотря на то, что он был очевидцем событий того времени, он принадлежал старому дворянству, которому кардинал Ришелье урезал права.

Помимо «Мемуаров» де Ларошфуко, современники А. Дюма пишут, что автор, при описании герцога Армана Жан де Плюси руководствовался больше писательской интуицией, чем опорой на достоверные исторические факты. С другой стороны, эта своевольная интерпретация и помогла ему гармонично выстроить сюжет и полностью захватить внимание читателя. Мы видим реального человека, с его особыми чертами характера и манерами поведения.

Александр Дюма в «Трех мушкетерах» должен был противопоставить кого-нибудь мушкетерам, и его выбор пал именно на Ришелье, и, необходимо отметить, что выбор был сделан удачно. Согласно писательскому замыслу, кардинал интриган, и ему не чуждо чувство ненависти ко всему, особенно к выражению индивидуальности, в которой он видел вызов короне.

Также, можно сказать, что Дюма не ставил себе цель во всех подробностях описать историческую ситуацию, включая характеры героев, представленных историческими личностями. Главная задача писателя заключалась в том, чтобы передать приключения героев, особый колорит эпохи, уделив больше внимания литературной стороне произведения. Он создал такой сюжет, в котором его герои стали живыми и приобрели яркие индивидуальные черты. В первую очередь – это роман, развлекательное художественное произведение.

Этот историко-приключенческий роман люди любят и читают до сих пор. Представление о целой стране складывается благодаря Александру Дюма. Мы должны больше обращать внимания и изучать то, что так влияет на сознания людей. «Д'Артаньян и три мушкетера» создали целую группу архетипов о Франции XVII века. Этот роман в том или ином виде прочли или увидели огромное количество людей. В их представлении – мушкетеры – отважные, честные, благородные люди, готовые защитить невинных и слабых, а кардинал – хитрый, умный, циничный политик, который действует в своих интересах. По моему мнению, сейчас, когда всем людям известен сюжет и концепция романа, следует больше внимания уделить разъяснению культурных кодов того времени в популярной, доступной для массового читателя форме. Рассказать об исторических личностях и феноменах, использованных писателем, разъяснить различия и исторический контекст. Как, например, доступно объяснить причины такого образа кардинала.

Список использованных источников:

1. Блюш Ф. Ришелье. - М.: Молодая гвардия. - 2006. - 378 с.
2. Дюма А. Три мушкетера. - М.: Эксмо, 2022. - 672 с.
3. Расшифровка Александр Дюма. «Три мушкетера». URL: <https://arzamas.academy/materials/1813> (дата обращения:20.11.2023)
4. Ларошфуко Ф. Мемуары Максимы.- СПб.: Наука, 1993. - 278 с.

© Иохим Ю.А., 2023

УДК 392.51

**ОСОБЕННОСТИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА
КАЗАНСКИХ ТАТАР-ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ
ЦЕНТРАЛЬНЫХ И СЕВЕРНЫХ РАЙОНОВ
КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ:
ВРЕМЕННЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ТРАДИЦИИ**

Камалова Р.Я.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Свадебная традиция казанских татар-переселенцев, живущих в центральных и северных районах Красноярского края известна нам, по крайней мере, с начала XX века, на основании собранного нами материала. На основе частных случаев сватовства и свадеб прослеживаются изменения, произошедшие в традиции на протяжении XX века.

Наши записи свидетельствуют о целом ряде обычаев, которые характерны для того или иного времени. Необходимо также отметить, что в начале XX в. само заключение брака, а именно, чтение никаха, было тесно связано с исламскими традициями, и в настоящее время общий порядок проведения никаха у татар остался почти без изменений. Существенные трансформации произошли в традициях, связанных с народными верованиями – это коснулось празднования свадьбы и особенно обряда сватовства, в котором выявлены наибольшие изменения.

Информация о традициях, бытовавших до 1940-х годов, лишена подробностей и чётких дат, в связи с отсутствием возможности опросить участников событий. Большинство текстов о свадебном обряде в этом случае представляют собой воспоминания о рассказах родителей, дедушек и бабушек об их свадьбах, и рассказчик сообщает только то, что его удивило и, соответственно, что с его точки зрения отличается от современного свадебного обряда. Тем не менее, на основе собранного материала возможно выделить ряд аспектов, связанных со свадебной обрядностью.

В начале XX в. запрещалось выдавать замуж младшую дочь, если старшая не замужем. Считалось, что если младшая дочь вступает в брак раньше первой, то старшая может никогда не выйти замуж.

Приводится следующий случай свадьбы казанских татар, которые впоследствии переселились в Красноярский край. Мужчина и сваты приехали свататься к ранее понравившейся ему девушке в дом. Родители согласились, собрали людей для заключения брака. По традиции, до чтения

никаха, невесту не показывали. Потом познакомили с невестой. Ею оказалась старшая сестра той девушки, к которой изначально приехали свататься [1].

Также один из случаев показывает, что мужчина мог привезти из другого поселения невесту по доверенности, если жених в связи с обстоятельствами не мог присутствовать лично. В 1938 г. у одного из мужчин умерла жена, с ним остались дети. Зная, что другой мужчина едет свататься в другую деревню, он попросил привезти жену и ему. Мужчине была выдана доверенность на заключение брака, по которой состоялась свадьба [1].

Записи послевоенного времени являются более развёрнутыми. Известен случай 1950-х годов. На его примере можно сделать вывод, что жених просит руки невесты прежде всего у отца. Юсуп Камалов, выпускник Енисейского педагогического института, по распределению поехал в ту же деревню, что Мавлия Салахутдинова, выпускница Енисейского педагогического училища. В начале учебного года (6 сентября 1958 г.) молодой человек пришёл спрашивать разрешение взять девушку в жёны у её отца. После чтения никаха супруги стали жить самостоятельно в доме, выделенном для молодых специалистов [1].

Бытовала традиция кражи невесты. Среди молодёжи было принято красть девушку по её возвращению с работы. Парни подъезжали на лошадях, увозили девушку в дом жениха. В доме читался никах, после этого пара официально считалась мужем и женой. В нашем распоряжении есть сведения 1960-1970-х гг., но, скорее всего, подобное случалось и раньше. В настоящее время кража невест в рассматриваемом регионе не наблюдается.

Родители невесты могли забрать дочь из дома потенциального жениха, если успеют до чтения никаха. Подтверждает это следующий случай. Девушку «украли» (увели после работы). Другая девушка поспешила сообщить об этом матери невесты. Пока невесту вели до дома жениха, пришла мать с метлой, ругалась с женихом, в итоге забрала дочь. На второй день девушку «украл» тот же жених, но уже по договорённости с родителями невесты [1].

Известно, что в 1970-1980-х гг. девушка и парень часто договаривались друг с другом о заключении брака, и вечером, после клуба, вместе приходили в дом жениха. На пол мать жениха клала пуховую подушку, на которую при входе в дом должна наступить невеста, либо невесту сажали на пуховую подушку – это означает, что жизнь в доме жениха будет хорошей. В ту же ночь или утром следующего дня родители приглашали муллу и свидетелей для чтения никаха. Если никах совершался утром, то девушка проводила ночь в родном доме. Если ночью невеста оставалась в доме жениха, то она ночевала рядом с его сестрой.

Подготовка к свадебному торжеству проходит следующим образом. Женщины готовят праздничный стол – варят суп, выпекают национальные блюда. Обязательными атрибутами свадьбы является пара приготовленных гусей и чак-чак. Немаловажным является обычай готовить подарки семьям. Невеста готовит подарки жениху, свёкру и свекрови, близким родственникам. Жених также готовит подарки невесте, тёще, тестю и родственникам. Это могли быть рубахи, тюбетейки, калфаки, рушники, отрезки хорошей ткани для платков и платьев. В настоящее время есть возможность приобрести такие подарки в магазинах. На свадьбу сначала созывают муллу и родственников-мужчин. Нужно отметить, что в советское время в деревнях тоже был мулла, хотя не было мечети. Мулла читал никах, давал имя ребёнку, провожал усопших. Мулла всегда считается старшим в общине, он выбирается самой общиной или назначается духовенством.

В начале свадьбы брачующиеся находятся в отдельной комнате. К ним приходят два свидетеля мужского пола, со стороны жениха и со стороны невесты. Если с той или иной стороны отсутствует свидетель-мужчина, то за него могут считаться две женщины. Свидетели по 3 раза спрашивают по отдельности у жениха и невесты: «Якуп улы Руслан, согласен ли ты взять в жены Гаптрашит кызы Асию?», «Гаптрашит кызы Асия, согласна ли ты выйти замуж за Якуп улы Руслана?» После этого жених и невеста по очереди читают первые две части «Имана» – признания истинности Аллаха. За праздничным столом мулла читает никах – молитву, состоящую из определенных аятов из суры «Ниса» из Корана. Во время чтения никаха дверь запирают, чтобы никах «не разрывался» и молодые не разошлись друг с другом. После прочтения молитвы, все присутствующие просят у Аллаха для молодых счастья, здоровья, здоровых детей, уважения к старшим. Раздаётся милостыня (садака). После гости приступают к трапезе.

Через некоторое время проводится свадебный аш («туй ашы») в доме жениха. Аш сам по себе – традиционное торжество, включающее в себя чтение молитвы и застолье с национальными блюдами. На туй ашы созываются родственники жениха, и, чаще всего, все жители деревни. Особыми гостями являются родственники невесты. На этот аш родственники приходят с подарками и гостинцами. Туй ашы длится один день. К обеду созываются мужчины. Сначала мулла и аксакалы – пожилые уважаемые мужчины - читают молитвы, проговаривают пожелания. В конце трапезы дарят подарки. После обеда созываются женщины. Абыстай (старейшина среди женщин) и некоторые пожилые женщины читают молитвы, желают молодым счастья, здоровья, здоровых детей. Выносятся гостинцы и ставятся на стол. После трапезы традиционно выходят молодые с покрывалом. Пожилые женщины поют свадебную песню и бросают в покрывало подарки, желая счастья. В ходе исследования была сделана запись свадебной песни с пожеланиями паре – «туй жыры», а также был

выполнен перевод с татарского языка на русский: Вместе сидите вы, пусть и мысли у вас будут вместе./ Поздравляем вас со свадьбой,/ Вы – отличная пара!/ Как вы сошлись, как пара соловьиная? / Такие красивые, как вы нашли друг друга?/ Смотрим на вас – не наглядимся. / Не забудьте позвать на рождение ребёнка!/ Розовощёкими, с блестящими глазами/ Растите вы детей!/ Родине подарите смелых, как соколы, богатырей.

После этого приходят молодые родственники, соседи, дети. Их угощают праздничными блюдами.

Через некоторое время проводится встречный туй ашы в доме невесты, где особыми гостями является сторона жениха. Родственники жениха приходят с гостинцами. Сценарий такой же: читается молитва, проговариваются пожелания, далее следуют трапеза и получение подарков. После приходит молодое поколение. Таким образом, празднование свадьбы может проходить в общем три дня, не считая временных промежутков между никахом и туй ашы в домах жениха и невесты.

В последнее время свадебная традиция часто сокращается до одного дня. В первой половине дня проводится никах и аш, на котором присутствуют как женщины, так и мужчины, часто за одним столом, что не является правильным с точки зрения традиции. Вечером устраивается праздник, на котором может присутствовать алкоголь. Данная тенденция не одобряется многими татарами-мусульманами, так как это ведёт к утрате традиции, а именно присутствие алкоголя сводит к нулю все прочитанные старшим поколением молитвы и наставления.

Интересным является тот факт, что в рассматриваемом регионе татары не выступают против межнациональных и межконфессиональных браков.

Отметим также, что в 1970-1980-е гг. многие татары, в частности старшее поколение, были против свадьбы татарина с, например, русской девушкой, но с течением времени мнение общества менялось, и на данный момент большинство татар рассматриваемых регионов воспринимает межнациональный и межконфессиональный брак спокойно. Среди татар случаи заключения брака между молодым человеком, исповедующим ислам, и девушкой, не являющейся мусульманкой, известны, по крайней мере, с 1980-х годов. В таких случаях никах будет проводиться на усмотрение пары, в некоторых случаях молодожёны отказываются от его проведения. Если принято решение провести никах, то невеста, не исповедовавшая ислам, после прочтения «Имана» становится мусульманкой. Само свадебное торжество часто может проходить вне соблюдения татарской традиции, также на усмотрение молодожёнов [2].

Подводя итоги, можно сказать, что, несмотря на заметные изменения в обычаях, основные элементы свадебной традиции сохраняются до сих пор.

Причиной изменений является как естественная смена поколений, так и изменение взглядов на многие вещи внутри общества.

Список использованных источников:

1. Запись со слов: Залалутдинова Хадия Юсуповна, 1961 г.р., место рождения и проживания – с. Отношка.

2. Запись со слов: Камалов Якуп Юсупович, 1959 г.р., место рождения и проживания – с. Отношка.

© Камалова Р.Я., 2023

УДК 72.036

**ЗАРЯДЬЕ СКВОЗЬ ВЕКА:
КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ**

Колесникова А.А.

Научный руководитель Савкина О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Россия – это страна с богатым культурным наследием, которое трепетно сохраняется и передается из поколения в поколение. Одним из знаковых символов наследия России является Зарядье – исторический район Москвы, который сочетает в себе элементы разных эпох и стилей. В этой статье мы рассмотрим историю Зарядья и его значение для современной России. Удалось ли этому месту сохранить свою культурную идентичность?

Долгие годы туристов из разных точек планеты привлекали следующие достопримечательности Москвы: Кремль, Красная площадь и собор Василия Блаженного. В 1950-х на примыкающей к Кремлю территории правительство столицы построило гостиницу «Россия», это место еще половину столетия будет определять панораму Москвы-реки. Ценность этого участка, наводила на мысль о его возможном коммерческом освоении.

Было решено превратить это место в центр притяжения туристов – в культурный центр, который объединил бы в себе приятное времяпровождение с полезным. Так появился самобытный парк «Зарядье» (рис. 1), по неофициальным данным на его строительство ушло 14 миллиардов рублей.



Рисунок 1 – Этуд «Зарядье на рубеже веков». Колесникова А.А.

История этого места многогранна, Зарядье – это один из старейших районов Москвы, расположенный на правом берегу Москвы-реки. Название района предположительно происходит от слова «заряд», которое означало склад боеприпасов. В далеком прошлом на территории Зарядья находился кремлевский арсенал, где хранились оружие и боеприпасы. Существует еще одна теория, связанная с названием этого района. Раньше на этом месте располагались торговые ряды, таким образом символическое название Зарядье интерпретируется, как место за торговыми рядами.

В XVI веке на месте арсенала была построена церковь Вознесения, которая стала одним из узнаваемых храмов Москвы. В XVII веке на территории Зарядья были построены роскошные частные дворцы и усадьбы, среди них был двор Романовых, а ведь еще при Иване Грозном здесь был рынок международной торговли. В XVIII веке на месте церкви Вознесения была построена новая церковь – Храм Иоанна Предтечи.

В XIX веке Зарядье стал одним из самых прогрессивных районов Москвы. Здесь появились лучшие заведения столицы, в их числе: роскошные особняки, изысканные гостиницы, а также театры и именитые рестораны. В начале XX века на территории Зарядья был построен еще один знаковый объект – главный телефонный узел, он стал одним из символов технического прогресса.

В 1930-х годах Зарядье перестроили. На месте Храма Иоанна Предтечи был построен «Дом книги», а на месте других исторических сооружений появились новые жилые дома и офисные здания. В 2013 году началась реконструкция Зарядья, которая позволила вернуть району его исторический облик.

Зарядье сегодня – один из важнейших символов страны, сложной задачей оказалось принять решение, что будет на этом месте, какой ландшафт объединит памятники архитектуры разных веков, привлечет туристический поток. Было принято решение построить одноименный парк. Ландшафтной концепцией Зарядья занимались архитекторы из Нью-Йорка и урбанисты из Москвы.

Зарядье – современный парк для разнообразного досуга, это один из самых интересных туристических объектов. На мой взгляд, парк сочетает в себе лучшее из мира технологий, самую разнообразную ботанику, характерную для разной местности России. В этом месте происходит синтез истории и современности. Это пространство несет большой символизм, «Зарядье» олицетворяет Россию с тысячелетней историей, сохранившую

свою культурную идентичность, в то же время страну свободную от груза веков, нацеленную на будущее.

На территории парка расположены музеи, театры, кафе и рестораны, а также парки и скверы. Одним из главных достопримечательностей Зарядья является парк «Зарядье», который был открыт в 2018 году.

Парк «Зарядье» – это уникальный проект, который сочетает в себе элементы природы и техники. На территории парка расположены пять зон: «Северный лес», «Центральная долина», «Ландшафтный белый клад», «Площадь Москвы» и «Парк над землей». Каждая зона имеет свой уникальный дизайн.

На территории парка инновационная архитектура соседствует с исторической. Одним из объектов современности является Парящий мост, с его консоли открываются виды на панорамы столицы. Еще одна знаковая постройка – Стеклянная кора, которая прячет под собой экзотические растения России. Важной составляющей парка является Амфитеатр, который был построен на месте бывшего Храма Иоанна Предтечи, он может вместить до 5 тысяч человек и используется для проведения различных мероприятий.

Культурное наследие России очень богато, с каждым годом Москва хорошеет, мэр Москвы не только восстанавливает памятники архитектуры, но и создает комфортный мегаполис с новейшими технологиями.

Зарядье – это не только символ Москвы, но и один из символов культурного наследия России. Этот парк – победитель многих премий, одна из которых носит звание «Высшего международного призвания за всю историю постсоветской архитектуры». Россия включает в себя элементы разных эпох и стилей, которые удалось объединить в парке Зарядье. Культурное наследие нашей страны является важным ресурсом для развития туризма и экономики страны.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что Зарядье – символ современной России, это уникальное пространство, которое объединило в себе лучшие исторические памятники и новейшие технологии, культуру и отдых. Это место сохранило культурную идентичность самым лучшим и прогрессивным образом.

Сегодня Зарядье – это не только исторический район Москвы, но и один из самых интересных туристических объектов. Это уникальный коммерческий проект Москвы, который объединяет в себе разнообразный досуг. Сохранение и передача культурной идентичности страны сегодня – приоритет и гордость для всех граждан России.

Список использованных источников:

1. Зарядье [Колл. авторов: А.Л. Баталов, Л.А. Беляев, М.В. Нащокина и др.]. – М.: 2017. – 344 с.

2. Волкова Д.В. Мифология «Зарядья» // Городские исследования и практики. - 2017. - №4. - С. 85-92.

3. Анциперова М. «Зарядье»: как нью-йоркская утопия превратилась в парк на парковке // Интернет-портал «Daily.afisha.ru» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cities/4892-zaryade-kak-nyu-yorkskaya-utopiya-prevratilas-v-park-na-parkovke/> (дата обращения: 05.11.2023).

4. Борисова Е. «Зарядье» – парк, который создавали архитекторы со всего мира // Интернет-портал комплекса градостроительной политики и строительства города Москвы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://stroim.mos.ru/articles/zariad-ie-park-kotoryi-stroil-vies-mir> (дата обращения: 05.11.2023).

5. Волкова С. «Зарядье» – это страна в миниатюре // Интернет-портал комплекса градостроительной политики и строительства города Москвы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://stroim.mos.ru/articles/zariad-ie-eto-strana-v-miniatiurie> (дата обращения: 05.11.2023).

6. Волкова С. Парк «Зарядье» в Москве: 5 особенностей парка, ради которых в нем стоит побывать // Интернет-портал издательского дома «КП» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.izh.kp.ru/daily/26729.5/3755819/> (дата обращения: 05.11.2023).

7. Завершнева О. Строители рассказали, как возводили парк «Зарядье» // Интернет-портал комплекса градостроительной политики и строительства города Москвы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://stroim.mos.ru/articles/glazami-stroiteliei-kak-sozdavali-park-zariad-ie> (дата обращения: 05.11.2023).

8. Касьянов Н.В. Парк «Зарядье» – новая архитектурно-ландшафтная реальность Москвы // Современная архитектура мира. - 2019. - №1/2019. - С. 227–250.

9. И. Казакевич, Московское Зарядье, Москва, Искусство, 1977 <https://sihuxeryr.wordpress.com/2015/06/17/91442e6df2f0cc41e5d2/>

10. Мозаев А. Московское Зарядье: затянувшееся противостояние города и градостроителей // Журнал славянских исследований. - 2015. - №86-1-2. С. 61-74.

11. Паспортизация туристических ресурсов Подмосковья. Отчет о НИР. Российский государственный университет туризма и сервиса. 2012 г. Бушуева И.В., Черникова Л.И., Бокарева Е.В., Егорова Е.Н., Данилов А.А., Данилова В.А., Зикирова Ш.С., Чхиквадзе Н.А., Сулова И.А., Кривошеева Т.М., Харитонова Т.В., Савкина О.В. <https://elibrary.ru/item.asp?id=21983540>

12. Организация исследовательской работы по изучению и возможному восстановлению пешеходных маршрутов Подмосковья (на примере маршрута «По берегам Талицы» Савкина О.В. В сборнике: Современные проблемы туризма и сервиса. Под ред.: Харитонова Т.В.,

Руднева М.Я., Сумзина Л.В., 2012. С. 69-76.
<https://elibrary.ru/item.asp?id=19418597>

© Колесникова А.А., 2023

УДК 391

КОНЦЕПТ «ПРЕКРАСНОЕ» В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ: СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ

Кондакова Е.А.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет», Москва

Понятия, связанные с красотой, являются чрезвычайно важными для народной культуры и народного мировоззрения. В русской традиции, несмотря на ряд отличий, формирующих эти понятия в разных социальных стратах, выделяется целый ряд общих для отечественного менталитета категорий, которые формируют понятие «прекрасное».

Целью данной работы стало рассмотрение понятия «прекрасное» в контексте двух существующих на данный момент состояний народного костюма – сценической интерпретации (костюмы сценических коллективов) и этнографической реконструкции, (деятельность клубов и людей, объединенных общим интересом к историческому русскому костюму).

Материалами данного исследования стали костюмы заслуженных народных коллективов и работы клубов по этнографической реконструкции.

Так, рассматривая сценическую интерпретацию мы можем выделить ряд признаков, объединяющих «красивый» костюм. В первую очередь бросается в глаза практически зафиксированная цветовая палитра костюмов для любого ансамбля народного творчества. В первую очередь это композиции в красно-белых цветах, одних из наиболее узнаваемых цветовых комбинаций в русском народном творчестве. В соответствии с Толковым словарем В.И. Даля русское слово «красный» связано со словом «красота» и, соответственно, трактуется как «превосходный», «хороший», «лучший» [1]. Красный безусловно ассоциируется у людей с народным костюмом [2]. Он играл в костюме разных регионов России большую роль. Белый цвет в русской традиционной культуре и в культуре в целом чаще всего наделен положительной семантикой. Он связан с такими понятиями чистота, изящность и красота, и это находит свое отражение в народном мировоззрении [3]. Так, например, мы наблюдаем в костюмах ансамбля

«Северные зори», где также прослеживается свободное использование элементов вологодского кружева.

Еще одним примером инкорпорирования народного прикладного искусства в сценический костюм является использование узоров на одежде и цветовых комбинаций, свойственных росписи по дереву. Так, например, использование мотивов хохломы с черным, красным и желтым цветом, городецкой росписи, где основным цветом является желтый цвет, который долгое время обладал негативной коннотацией, и в одежде, как правило, не фигурировал как основной и открытый цвет. Такое несвойственное для традиции использование росписи может объясняться желанием продемонстрировать на сцене народное искусство, добавить узнаваемости и яркости костюму, маркировать его как русский через образцы народных ремесел и промыслов.

Анализируя одежду ансамблей народного танца, можно отметить, что в костюмах коллектива обязательно будет присутствовать какая-либо вариация кокошника. Кокошник на данный момент стал своеобразным символом русскости, являясь знаком этнической принадлежности к русскому этносу в сознании человека. Хотя стоит отметить, что представления о нем различных типах культуры крайне мало соответствует реальным формам данного элемента народного костюма [4]. Это не исключение и для сценической интерпретации, где он используется как узнаваемый и красочный аксессуар. Еще одним часто используемым элементом является платок, однозначно маркирующий то, что костюм группы русский, а не какой-либо другой. В мужском сценическом костюме практически обязательными элементами стали сапоги и рубашка-косоворотка, как правило, с нехарактерными для традиции украшениями и цветовыми решениями. Частым вариантом костюма стали платья из набивного ситца в цветочек, с помощью которых создается романтизированный образ крестьянки. Тут стоит отметить, что в ряде случаев из этой же ткани могут шить и сильно укороченные косоклинные сарафаны, а также сарафаны подобно «английский сарафан-кругляк», причем в этом случае он может быть и необходимой длины, если, конечно, ансамбль не танцевальный.

Особенность именно сценической интерпретации в том, что сам костюм не соответствует нормам этнографически правильного костюма, длинна изделий, и сами элементы комплекса одежды, как правило, лишь отдаленно напоминают оригинал, что сделано для удобства и практичности, у сценической интерпретации совсем другая функция – костюм должен позволять носящему свободно двигаться. И еще он должен красиво смотреться со сцены и читаться как русский. Так, последние костюмы хора Пятницкого почти все читаются как русские, но все элементы этой русскости утрированы – клетка крупнее, цвета ярче, платки обычно гладкие.

Со сцены мы видим именно эти детали и масштабируем их в соответствии с нашим представлением о костюме.

Противоположную ситуацию мы наблюдаем с этнографической реконструкцией. В последние десятилетия в России появилось много исторических клубов, участники которых занимаются исторической реконструкцией, т.е. воссозданием материальной и духовной культуры той или иной исторической эпохи или знаменательного события с использованием археологических, изобразительных и письменных источников. Одним из наиболее успешных реконструкторов народного костюма является коллектив этнологического клуба «Параскева», который существует уже более 30 лет и является первой общественной организацией в Санкт-Петербурге, занимающейся изучением и воплощением на практике опыта традиционных культур, но есть и другие коллективы, и отдельные мастера: Русские начала, Мода от народа, Мария Крысова, Анна Мутина и т.д. Кто-то из них реконструирует костюм полностью, кто-то изготавливает отдельные вещи, кто-то занимается реставрацией.

В России историческая реконструкция рассматривается как вид досуга в форме воссоздания предметов материальной культуры прошлого, где быт и костюм – это отражение исторической эпохи. В данном случае костюмный комплекс выступает как основополагающая, первоочередная реализация проектной идеи самого мероприятия. Важным моментом является аутентичность реконструкции, которая полностью основывается на первоисточнике, т.е. на артефактах, позволяющих восстановить крой одежды, ее пространственную форму, манеру ношения, комплекс убранства. Выполнение аутентичной реконструкции предусматривает воспроизведение подлинного орнамента и колорита тканей. Последователи направления берут за основной ориентир историческую достоверность, и соответственно, красота изделия будет определяться его «правильностью» и соответствию норме, присущей конкретной локальной традиции.

В частности, вопрос качественного художественного уровня изделий – также важен, как и обязательная принадлежность к традиционным истокам. Объясняется это тем, что в последние годы наблюдается снижение качества изделий, в том числе и в отношении к костюму. Это связано с концепцией культуры потребления, ориентированной на привлечение внимания к создаваемым изделиям «любой ценой». Восстановление исторического облика – долгий процесс, который попадает под категорию «слоу фэшн», или же медленная мода, т.е. выбивается из культуры потребления. Медленная мода – это, когда делается выбор в пользу предметов одежды, на изготовление которых уходит больше времени и ресурсов, но также вещь служит дольше. Медленная мода, по сути, говорит об своеобразной элитарности, маркирует тех, кто может себе позволить приобретать и изготавливать подобные вещи. Тут и сходство с исторической

реконструкцией, которая затрачивает больше времени и ресурсов на производства изделий, позволить себе реконструировать фрагменты костюма может не каждый, без обладания нужными знаниями и достаточными ресурсами. Так в случае со сценическими костюмами, необходимо изготовить десятки одинаковых предметов одежды, в то время как при реконструкции создается один единственный образец той или иной локальной традиции.

Подводя итог можно обозначить, что представители двух подходов ставят для себя разные задачи. Последователи направления этнографической реконструкции берут за основу историческую достоверность, и соответственно, красота изделия будет определяться его «правильностью» и качеством. Дороговизна такого хобби и недоступность каждому делает этого увлечение элитарным, предназначенным для небольшой аудитории. Сценическая интерпретация, в свою очередь, ставит в приоритет зрелищность, практичность и своеобразное брендинг, в данном случае нужно показать костюм большему количеству людей. Интерпретация народного костюма хореографическими ансамблями близка к тому, как представлен русский костюм в кинофильмах, мультипликации и прочих продуктах масс-медиа. Как правило, костюмеры руководствуются практической целью – чтобы костюм выглядел презентабельно и достаточно ярко, был хорошо виден со сцены и узнавался зрителями как русский. Именно поэтому в костюме фигурируют элементы «русскости» наиболее ассоциирующиеся с Россией. Таким образом, наглядно видно, что разница в функциях этих двух направлений напрямую влияет и на столь разное понятие красоты.

Список использованных источников:

1. Кондакова, Е. А. Формирование концепта «прекрасное» в народном мировоззрении: Красный цвет / Е. А. Кондакова - Текст : непосредственный // Труды конференции Покровские дни, номер 12 в 2-х томах, - Нижний Новгород. – ФНО «Покровские дни», 2022, – С. 6 – 16.

2. Лебедева, Г. Н. Символика цвета в русской традиционной культуре / Г. Н. Лебедева. - Текст : электронный // Царскосельские чтения, № III, № XV, 2011, – С. 142–146.

3. Паскуро, М. Белый. История цвета : монография / М. Паскуро – Изд. Новое литературное обозрение, 2021. - Текст : непосредственный, – 144 с.

4. Щербакова, А.О. Кокошник как символ «русскости» / Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2021»: сборник материалов Часть 4. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021, – С. 50 – 56.

© Кондакова Е.А., 2023

УДК 908

КАЛУЖСКАЯ ЗЕМЛЯ И ТВОРЧЕСТВО ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ XIX века

Кочеткова С.Ю.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Как рождаются художественные произведения? На этот вопрос существует великое множество ответов, однако «Тайна сия велика есть» именно в непостижимом и прекрасном вдохновении, которое доступно лишь немногим. Литературная история Калужского края тесно связана с «непостижимым и прекрасным», которое неумолимо тянуло многих поэтов и писателей на эту землю. Калужская земля часто становилась одним из основных художественных образов и местом действия во многих художественных произведениях. В данной работе хотелось бы раскрыть вопрос отражения образа Калужской губернии в творчестве писателей и поэтов XIX века. В публикации будет рассмотрено творчество писателей и поэтов, творчество которые имели возможность работать в XIX веке: Г.Р. Державина, А.П. Степанова, Н.В. Гоголя, А.М. Жемчужникова, Г.С. Батенькова, Г.И. Успенского. Все они писали в разные периоды времени, кто-то был более знаменит, а кто-то менее известен, но всех их объединяет одно: они использовали сведения о жителях Калужской губернии, ее пейзажи, различные ситуации для создания своих произведений.

Жизнь известного поэта и государственного деятеля Гавриила Романовича Державина в один из периодов его жизни была связана с Калугой. Он прибыл в город с ревизией в январе 1802 г. Приезд его был связан далеко не с литературными делами, но через 40 дней следствия, в течении которых сенатор выявил большое количество нарушений и преступлений в делах губернатора, появляется необходимость в аллегорической форме изобразить противостояние с губернатором Лопухиным. Последний писал доносы на Державина, в которых гиперболизированно описывал издевательства над своей персоной. В ответ на такие действия губернатора Державин сочиняет басню «Крестьянин и дуб», в которой раскрываются пороки должностных людей, издевающихся над простыми людьми, а в конкретном случае – над жителями Калужской губернии: ««Рубил крестьянин дуб близ корня топором; Звучало дерево, пускало шум и гром, И листья на ветвях хотя и трепетали, Близ корня видючи топор, Но, в утешение себе, с собой болтали, По лесу распуская

всякий вздор. И дуб надеялся на корень свой, гордился и презирал мужичий труд; Мужик же всё трудился И думал между тем: «Пускай их врут: Как корень подсеку, и ветви упадут!».

В 1804 в калужской типографии стал печататься журнал «Уrania», со временем превратившийся в целое литературное общество «Калужские вечера». Под началом данной организации творил писатель А.П. Степанов, написавший стихотворную повесть «Предание о Калуге». В произведении описывается история Калужского края со времен Рюрика и до сражения с Наполеоном под Тарутином и Малоярославцем.

Тесно связано с калужской землей и творчество Николая Васильевича Гоголя. Писатель впервые приехал в находящуюся в Калужской губернии Оптину пустынь в 1850 году, где посетил старцев и присутствовал на служениях. Вскоре стало понятно, что дух калужской святыни необходим писателю. Позже он посетил святую обитель, по крайней мере, трижды. Просил Гоголь благословения на свои писательские труды у старца Макария, искал вдохновения в святоотеческих писаниях. Так, в один из приездов он прочел рукописную книгу Исаака Сирина, впечатления от которой впоследствии он использовал для написания одиннадцатой главы «Мертвых душ». Образы для написания книги брал Гоголь и в самой Калуге, прося губернаторшу подробно ознакомить его со всем, что происходит в губернии. Именно эти сведения писатель использовал как основу для образов в своей поэме. Именно в Калуге писал Гоголь второй том «Мертвых душ». По воспоминаниям Россет-Смирновой можно понять, что в книге почти все персонажи были составлены из образов купцов и лавочников, с которыми знакомился писатель, посетителей книжного магазина на Староторжской улице и простых прохожих. К сожалению, том был сожжен автором, и мы не сможем узнать какими же в нем были образы, списанные с калужских жителей.

В 1824-1843 гг. представителю Сената А.М. Жемчужникову предстояло проводить ревизию Калужской губернии. За время работы город настолько вдохновил писателя, что когда он в 1853 году подал в отставку, то остался жить в Калуге. Здесь он успешно женился и составил свое личное счастье. Годы жизни на берегу реки Оки стали самыми творчески насыщенными в жизни Жемчужникова: были написаны такие произведения, как «Помещик и садовник», «Помещик и трава», «Чиновник и курица» и др. Автор известен тем, что был одним из писателей, творившим под псевдонимом «Козьма Прутков». Написанные произведения стали результатом постоянного наблюдения провинциальной жизни в Калуге, стали отражением характера ее жителей. Используя сатиру, автор высмеивал умственные и нравственные способности чиновников, поднимал актуальные вопросы. В Калуге были созданы и лирические стихотворения, рассказывающие об общественной жизни.

Восхищался красотами природы Калужского края и отважный участник Отечественной войны 1812 года Гавриил Степанович Батеньков. Он отмечал простой нрав жителей, отражал его в своих стихотворениях: «Власть очарованного круга/ И непреложна и крута./ В самом названии: Калуга/ Все та же скрыта круглота». Ведя активную общественную жизнь, поэт создавал стихотворения на разные темы. Объединяло их одно – источником вдохновения к их созданию стали калужские жители.

Проживал в Калуге и знаменитый писатель-публицист Глеб Иванович Успенский. Еще мальчиком гостил он здесь у бабушки, черты которого легли в основу литературных образов героев рассказа «Михалыч», повести «Разоренье» и очерка «На старом пепелище». Уже будучи взрослым, Успенский посещал город. Он был потрясен «физиономией современного города» и назвал Калугу «пустым местом» в очерке «Там знают». Писатель сравнивал город с большим постоялым двором, «застланным мягким навозом». Образ самих калужан в произведении «Овцы без пастыря» составлял ту самую «искаженную физиономию города». Калуга прочно закрепилась в сознании писателя: многие произведения включают образы, почерпнутые из калужской жизни. Даже находясь в Лондоне, в 1876 году Г.И. Успенский пишет фельетон «Шила в мешке не утаишь», в котором описывается открытие в городе реального училища.

Образ Калуги для каждого писателя и поэта раскрывался по-своему. Каждый видел что-то особенное в этом городе: вдохновение в святых местах, нравы горожан, грехи чиновников, красоту пейзажей. Талант поэтов и писателей позволил сделать их произведения интересными для читателя и увековечить образ Калужской земли.

Список использованных источников:

1. Дрязгунов К.В. Великие люди земли Калужской. Калуга : Калуж. обл. ин-т повышения квалификации работников образования, 2002.
2. Ксенофонтов И.В Литературное краеведение. Калужские страницы: информационно-методическое пособие. Калуга : КГИМО, 2012.
3. Пехтерев А.С. «Невольню к этим берегам»: Приокское книжное изд-во, 1983.

© Кочеткова С.Ю., 2023

УДК 78

ОБРАЗ МОСКВЫ В СОВЕТСКОМ ПЕСЕННОМ ИСКУССТВЕ

Лепушина А.А.

Научный руководитель Нечаева Т.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Москва часто становится центральной фигурой произведений искусства: её изображают на картинах, ей посвящают стихотворения, о ней пишут в книгах. Помимо этого, образ столицы России нередко встречается в музыкальных произведениях: великий композитор П.И. Чайковский посвятил ей одноимённую кантату. У его современника М.П. Мусоргского в Москве происходят действие опер «Борис Годунов» и «Хованщина». В XX веке Д.Д. Шостакович написал оперетту «Москва, Черёмушки». Особое место город занимает и в творчестве советских композиторов-песенников – для них Москва стала местом силы человека, городом возможностей, центром притяжения и центром нового, советского государства. Как песенники смогли отразить разный характер столицы, как представлен её образ и какими средствами выразительности пользуются авторы для отражения различных исторических периодов? В данной статье мы проанализируем несколько советских песен разных периодов, сравним, как менялся образ Москвы в песенном искусстве с течением времени и рассмотрим, как определенные исторические события отразились в песнях, повлияли на их характер и содержание.

Песня «Москва майская» была написана к 20-летию Октябрьской революции в 1937 году композиторами Даниилом и Дмитрием Покрассами на текст В. Лебедева-Кумача. Быстро полюбившаяся советскому народу, она стала сопровождать каждую демонстрацию 1 мая: «Кипучая, / Могучая, / Никем непобедимая,- / Страна моя, / Москва моя, / Ты самая любимая!» [4]. Так торжественно и празднично звучит припев песни. Текст построен таким образом, что первой строфой мы встречаем новый день: «С добрым утром, милый город, –Сердце Родины моей» [4], а последней провожаем его: «Бьют часы Кремлевской башни, / Гаснут звезды, тает тень.../ До свиданья, день вчерашний,/ Здравствуй, новый, светлый день!» [4].

В песне отражена оптимистичность и праздничность советской столицы, расцвет страны. Всё живёт и дышит, «морем улицы шумят», «город праздничный гудит» [4].

С началом Великой Отечественной войны образ Москвы приобрел новые оттенки. Песня «Дорогая моя столица» является неотъемлемой

частью истории советской музыки. Одна из самых известных песен о Москве, с 1995 года она стала её официальным гимном. Создана в 1941-1942 гг. поэтами Марком Лисянским и Сергеем Аграняном и композитором Исааком Дунаевским. Текст отсылает нас к периоду написания песни – Великой Отечественной войне – такими деталями как землянки и окопы, упоминанием врага: «И врагу никогда не добиться, чтоб склонилась твоя голова» [5]. Немаловажным является упоминание в песне точного исторического факта: подвига героев-панфиловцев: «И в веках будут жить двадцать восемь / Самых храбрых твоих сынов» [5].

Однако на контрасте с этими строками особенно нежно и трепетно звучат слова о любви лирического героя к столице: «Я люблю подмосковные рощи. / И мосты над твоею рекой, / Я люблю твою Красную площадь / И кремлевских курантов бой» [5].

Образ Москвы, представленный в произведении, очень многогранен. С одной стороны, она является символом мощи и силы, способной противостоять любым испытаниям. С другой стороны, она предстает перед нами как родной и близкий город, который мы любим и ценим. По общей эмоциональной окраске мы можем пронаблюдать, что «Дорогая моя столица» звучит более сдержанно и строго, чем «Москва майская», но от того не менее торжественно и впечатляюще. Она несёт в себе нечто особенное, отображая русский характер: суровость и готовность справиться с любыми невзгодами снаружи, умение трепетно сохранить нечто хрупкое, свою величественную, но одновременно такую нежную красавицу Москву.

Путешествуя по истории Москвы, перенесемся в начало 60-х годов XX века – время расцвета творчества и новых идей. 1960-е годы в Советском Союзе ознаменовались «оттепелью» и культурными изменениями. Именно к этому времени относится фильм режиссера Г. Данелия «Я шагаю по Москве» и одноименная песня, написанная Г. Шпаликовым на музыку А. Петрова. Это музыкальное произведение существенно отличается от двух предыдущих по характеру, что также может сказать о времени её написания. Сменился руководитель страны, изменилось настроение общества. Эта песня не о яркой и красочной столице и не о подвигах, совершаемых во имя её. Здесь сюжет намного проще и ближе каждому из нас. Песня является отражением времени, где столица представлена оптимистично, как город свободы и счастья.

Песня «Я шагаю по Москве» была написана в 1963 году. Это было время надежд и перемен, время, когда люди начали чувствовать себя свободнее и могли более открыто говорить о своих чувствах и мыслях. «Бывает всё на свете хорошо, / В чём дело сразу не поймёшь», [7] – так оптимистично начинается песня. Весь текст пропитан любовью к жизни, поиском радости в мелочах и жизнеутверждающим посылом. При этом мы видим существенную разницу с анализируемыми песнями 30-х и 40-х годов.

Здесь главную роль получает не город, а лирический герой, поющий о погоде, грозе и своих эмоциях. Все эти произведения звучат мажорно, однако только здесь мы можем говорить о индивидуализме и направленности на чувства определенного человека, а не общества в целом.

1970-е годы привнесли в советскую культуру новые тенденции. «Александра» – песня, в которой Москва представлена местом романтики и любовных встреч. Мы окончательно отходим от торжественного и праздничного образа города, музыка становится более лиричной и личной. Песня «Александра» была написана для фильма «Москва слезам не верит» 1979 года С. Никитиным на слова Д. Сухарева и Ю. Визбора. После выхода фильма песня быстро набрала популярность и ушла в народ. Спустя десятилетия она и сейчас любима многими за свою душевность и романтичность. Образ Москвы, созданный в «Александре», имеет существенные отличия от образа, представленного в песнях предыдущих десятилетий. Столица здесь всё та же красавица, однако появляется еще один аспект, Москва здесь – заботливая и любящая мать: «Любовь Москвы не быстрая, но верная и чистая. Поскольку материнская Любовь других сильней» [3]. Она переживает о каждом деревце, желая найти для него «хоть краешек земли» [3]. В этом произведении столица становится для нас родной, мы становимся ближе и доверяем ей как никогда ранее.

В оригинале песню исполняют Сергей и Татьяна Никитины, дуэт мужского и женского голосов придает произведению лиричность.

Завершим наше путешествие по музыкальной истории столицы песней группы «Браво», которая создана уже после распада СССР. Песня «Московский бит», выпущенная в 1993 году, стала настоящим символом своего времени и одной из самых узнаваемых композиций, посвященных столице России. В тексте звучит новый «московский бит», ритм городской суеты и бурной жизни. Важная деталь, которую замечаешь при прослушивании песни, – это атмосфера радости и свободы, которую авторы стремятся передать. Москва здесь представлена как город, полный жизни, возможностей и веселья. Это отражает дух времени, когда после распада Советского Союза и открытия железного занавеса многие люди почувствовали себя свободнее и начали стремиться к новому. Песня написана в жанре бит, представляющий собой сплав рок-н-ролла, ду-вопа, скиффла, ритм-н-блюза и соула и фактически являющийся предвестником рока. Инструментал представлен электро- и бас-гитарами, ударными и саксофоном. Ритмическая часть представлена множеством синкоп, что придает энергичность и танцевальность.

Музыка 90-х, как и сами девяностые – бунт против старого, разрыв шаблонов и поиск себя. Всё это мы находим и в песнях группы «Браво», и в других предметах культуры последнего десятилетия XX века.

Советское песенное искусство отразило разнообразные грани образа Москвы в разные периоды истории. Авторы песен смогли передать особенности времени не только с помощью текста и упоминания в нем определенных исторических событий, но и с помощью музыки, что позволило им создать более полноценный образ столицы, а слушателям – окунуться в атмосферу времени. От революционных перемен до времени войны, от культурных изменений 1960-х годов до социальных волнений перестройки – каждая песня стала своеобразным зеркалом эпохи, передающим дух времени и эмоции советского народа. Москва в этих песнях стала не только столицей, но и символом истории, которую страна пережила на пути к самоопределению в настоящем.

Список использованных источников:

1. Аверьянова, О. И. Отечественная музыкальная литература XX века. Москва: Музыка, 2004 – 256 с., с. 83-96

2. «Браво». Московский бит. [Электронный ресурс] URL: <https://genius.com/Bravo-band-moscow-beat-lyrics> (дата обращения: 13.11.2023).

3. Визбор Ю.И. Александра. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/47694/aleksandra> (дата обращения: 13.11.2023).

4. Лебедев-Кумач В. Москва Майская. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/48228/moskva-maiskaya> (дата обращения: 12.11.2023).

5. Лисянский М., Агранян С. Гимн города Москвы. [Электронный ресурс] URL: <https://www.mos.ru/city/about/symbols/142126/> (дата обращения: 12.11.2023).

6. Орлов, А. С., Георгиев, В. А., Георгиева, Н. Г., Сивохина, Т. А. История России. Москва: Изд-во Проспект, 2004

7. Шпаликов Г.Ф. Я шагаю по Москве. [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/poems/24113/ya-shagayu-po-moskve> (дата обращения: 13.11.2023).

8. История Москвы. Юдин М.В., Солянкин А.В., Смирнов Д.В. Инфографика. Даты. События / Москва, 2022.

© Лепушина А.А., 2023

УДК 008

МОУШЕН-ДИЗАЙН КАК ЯВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ломтева А.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современная культура включает в себя множество различных аспектов, таких как искусство, наука, религия, образование, технологии и многое другое. Современная культура постоянно развивается и изменяется под влиянием различных факторов, таких как новые технологии, социальные изменения и глобализация.

Моушен-дизайн – это вид цифрового искусства, связанный с созданием анимированных изображений и видеороликов. Моушен-дизайн является одним из ключевых элементов современной культуры. Он представляет собой сочетание техники и искусства, которое позволяет передавать эмоции и мысли через движения тела. Моушен-дизайн оказал большое влияние на средства массовой информации, особенно в кино и в телеиндустрии.

Он возник в результате интенсивного развития промышленного производства в XX веке. Это было связано с необходимостью создания новых продуктов и услуг, а также с формированием новых профессий, в том числе и дизайнеров. Представители новых профессий занимали ведущие позиции в различных отраслях промышленного производства и имели возможность формировать фирменный стиль продукции компании и влиять на её коммерческую политику.

История моушена началась в середине XX века и продолжается до настоящего времени. Она связана с развитием различных концепций и подходов к созданию продуктов и услуг, а также различных направлений и региональных школ дизайна: в 1920-х годах моушен-дизайн использовался для создания анимационных фильмов и рекламных роликов; в 1960-х годах он использовался для создания телевизионных шоу и фильмов; в 1980-х годах компьютеры стали более мощными, и моушен-дизайн приобрел большую популярность.

В 1990-х годах стал популярен Интернет, и моушен-дизайн начал использоваться на веб-сайтах. Сегодня моушен-дизайн используется везде – и в кино, и на сайтах, и в разного рода приложениях.

История становления моушен-дизайна как популярного явления началась в середине XX века. В этот период времени развитие технологий

позволило записывать движения на видео и создавать сложные хореографические постановки.

Первые шаги в развитии моушен-дизайна были сделаны в мире танцев. Танцоры начали использовать новые движения и техники, чтобы создавать более выразительные выступления. Вскоре эти движения стали популярными среди молодежи, которая начала использовать их в своих танцах. Теперь же моушен-дизайн является основой для большинства современных танцевальных стилей. Он помогает создавать новые движения и выражать эмоции через них.

В рекламе моушен-дизайн начал использоваться еще в 1960-х годах. Рекламные ролики стали более зрелищными и запоминающимися благодаря использованию новых технологий и хореографий. Моушен-дизайн широко используется в рекламе для привлечения внимания к продукту или услуге. Благодаря ему можно передать информацию о товаре или услуге более эффективно и более запоминающееся.

В конце XX века моушен-дизайн начал активно использоваться в музыкальной индустрии. Музыкальные клипы стали все более сложными и зрелищными благодаря использованию новых технологий и хореографий. Теперь же Моушен-дизайн часто используется в музыкальных клипах для создания атмосферы и подчеркивания настроения песни.

В киноиндустрии моушен-дизайн начал активно использоваться в 1970-х годах. Фильмы стали более динамичными и захватывающими благодаря использованию сложных хореографий и спецэффектов. В 2000-х годах моушен-дизайн стал особенно популярен в киноиндустрии благодаря развитию компьютерной графики. Теперь можно создавать сложные сцены и персонажей с помощью специальных программ и технологий.

В начале 2010-х годов моушен-дизайн стал популярным в социальных сетях. Пользователи начали делиться своими танцами и движениями, создавая новые тренды и стили.

Таким образом, моушен-дизайн занимает важное место в современном культурном ландшафте и продолжает развиваться и адаптироваться к новым вызовам и возможностям. Он отражает технологические и культурные изменения, происходящие в обществе. Моушен-дизайн создает динамичные и интерактивные произведения, которые более эффективно передают идеи и информацию по сравнению со статичными изображениями или текстом.

В заключении можно сказать, что Моушен-дизайн является ключевым элементом современной культуры. Он объединяет людей разных возрастов и национальностей, помогает передавать эмоции и мысли через движения тела, а также способствует развитию индустрии развлечений и рекламы. Благодаря своей универсальности и доступности, моушен-дизайн

продолжает оставаться популярным явлением среди молодежи и профессионалов в области развлечений и рекламы.

В будущем моушен-дизайн будет развиваться и становиться все более популярным. По мере развития технологий мы можем ожидать появления еще более креативных вариантов использования моушен-дизайна. Например, мы можем увидеть, как виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR) становятся все более актуальными, и моушен-дизайн будет использоваться для создания захватывающих впечатлений для пользователей.

Список использованных источников:

1. Герман Люббе. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем [Текст] / пер. с нем. А. Григорьева, В. Куренного; под науч. ред. В. Куренного; вступ. ст., сост. указ. В. Куренного, М. Румянцевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 456 с..

2. КиноСклад. Что такое motion-дизайн, зачем и когда он нужен. [Электронный ресурс: <https://dzen.ru/a/Y3effuDVHGXNKZh8>]. 2022

3. Редакция сайта GeekBrains. Motion Design: задачи, тренды, инструменты [Электронный ресурс: <https://gb.ru/blog/motion-dezign/>]. 2023.

4. Таллабаев Р. Особенности моушен дизайна в современной рекламной индустрии / Таллабаев Р. // Журнал “Oriental Renaissance: Innovative, Educational, Natural and Social sciences”. Выпуск 2, №12 – 2022. – С. 769– 773..

5. Терри Иглтон. Идея культуры [Текст] / пер. с англ. И. Кушнаревой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 192 с.

© Ломтева А.Е., 2023

УДК 929

ИДЕАЛ ПРАВИТЕЛЯ РОССИИ: ВЗГЛЯД АНДРЕЯ КУРБСКОГО

Магаськина А.В.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Целью данной статьи является определение целостного образа царя по мнению видного политического деятеля XVI века Андрея Курбского. Методика исследования – это выявление тех качеств правителя, которые

Андрей Курбский считал положительными и упомянул их в переписке с Иваном Васильевичем Грозным.

Письменное наследие князя Андрея Курбского вызывает у российских и зарубежных ученых живой интерес, ведь он, так же как и Иван IV Грозный, является одной из самых неоднозначных фигур российской истории XVI века.

Андрей Михайлович Курбский (1528-1583 гг.) – политик, писатель, публицист и переводчик. Он происходил из рода Ярославский князей и приходился родственником царице Анастасии, первой жене Ивана Грозного. Курбский был членом «Избранной рады» и участвовал в проведении её политики, но свою карьеру при царе он начал, показав себя в военном деле. Андрей Михайлович продолжал выполнять свои обязанности вплоть до побега в Литву в 1564 году, о причинах которого нельзя говорить однозначно, так как сам князь в автобиографии «История о великом князе Московском» не упоминает ни об этом, ни о последних годах службы на стороне русского государства. Многие историки склоняются к версии, что на решение о побеге из страны могло повлиять его назначение в Дерпт в 1563 году, которое можно было рассматривать как недоверие Ивана Грозного, так как ранее туда же был сослан находившийся в опале А.Ф. Адашев.

Вероятно, на тот момент сам Андрей Курбский уже какое-то время был не согласен с проводимой Иваном Грозным политикой и планировал побег, так как в своих письмах царю ни единожды упоминал о несправедливости по отношению к нему и другим князьями, а также о бесчинствах, которым, по его словам, только Бог судья.

В первом своём письме Ивану Грозному, Андрей Михайлович задаётся вопросами о причинах кардинальных изменений царя, которым он был свидетель, удивляется безразличию к тем, кто служил ему верой и правдой, и упоминает некоего советника, «всем известного», подобного Антихристу, которому царю «не пристало... потакать» [2]. В последующих же письмах Курбский уже напрямую упрекает адресата в том, что он, подстрекаемый дьяволом, бесчинствует против Господа, безрезультатно пытается наставить его на верный путь, напоминая о былой «благочестивой жизни» [4].

Исходя из того, что описывает Андрей Курбский становится понятно, что он совершенно разочаровался в Иване IV и его поступках, что царь уже не тот человек, который может вести за собой под знаменем православной веры, ведь он «в непомерной гордости» сошёл с праведного пути [4]. «Воздал ты мне злом за добро мое и за любовь мою непримиримой ненавистью», – пишет князь, обращаясь к царю в первом своём письме. Этим он напрямую выражает свое сожаление и негодование, хоть и заранее

уверен, что не получит понимания (из его слов: «Но тебе, царь, до всего этого и дела нет» [2]).

Андрей Михайлович не раз в своих письмах говорит о «блаженном» [4] прошлом Ивана Грозного, которое он считает наилучшим периодом его царствования. Из чего, можно сделать вывод, что именно тогда его образ был приближен к идеалу правителя России. Значит, следует проанализировать те события, которые он вспоминает, как положительные. Например: «... как во времена благочестивой жизни твоей все дела у тебя шли хорошо по молитвам святых и по наставлениям избранной рады, достойнейших советников твоих...» [4]. Здесь Андрей Курбский упоминает «Избранную раду», членом которой ранее являлся. Он выделяет её существование при царе как то, что приносит большую пользу. Следовательно, по его мнению, правитель не должен принимать все решения самостоятельно, то есть он не поддерживает абсолютную власть монарха. Эту же мысль Курбский далее подтверждает словами блаженного Давида из Священного писания: «с избранными мужами и сам был избранным, с преподобными – преподобен, с неповинными – неповинен» [4].

Последнюю приведённую цитату можно разделить на три смысловые части: в первой, как уже нами выявлено, говорится о достойных мужах, советниках; во второй, вероятно, о духовных лицах и телесном храме царя; а в третьей, о честном и преданном окружении, служащего государю верой и правдой, и о его справедливости. Эта мысль подтверждается тем, что в своих посланиях, помимо «Избранной рады», Андрей Михайлович упоминает протопопа Сильвестра, который долгое время был духовным наставником Ивана IV, не боялся обличать его пороки, был заподозрен в измене и сослан: «... отогнал и его от себя, и Христа нашего вместе с ним», – пишет об этом Курбский [4].

В третьем своём письме он также пространно размышляет о духовной чистоте и святости «церкви телесной», чем прежде, по его словам, обладал царь: «В ней (в церкви телесной) некогда Святой Дух пребывал, она была похвальным покаянием очищена и чистыми слезами омыта... и царская душа в той церкви... сверкала в груди чище и светлее самого золота...» [4]. Тем самым, Андрей Курбский, выделяет ещё одну черту, которая должна быть у наилучшего правителя, – святость. Истинная искренняя вера, следование законам Божиим и почтительное отношение к представителям православной церкви – это те качества, которыми он наделяет свой идеал государя.

Вернёмся к цитате преподобного Давида, а именно к третьей её части. По этому поводу Курбский пишет: «А за тобой и ради тебя все благочестивые следовали с хоругвями и крестами христианскими» [4]. То есть только человек с чистой душой может вести за собой таких же светлых

людей. Однако, когда вокруг царя одни лишь «жестокие и лукавые льстецы», это губительно сказывается на нём: «Что всего горше и позорнее, – царской души падение, и позорное бегство войск царских, прежде бывших храбрыми» [4]. Перевелись, по мнению Андрея Михайловича, в войсках Ивана Грозного молодцы, готовые бороться за государя и христианскую веру, поэтому и он сам уже не вправе считаться достойным правителем. «Что поистине тебе (Ивану IV) подобает и что достойно царского сана... – справедливый суд и защита, то все уже давно утрачено» [4], – говорит Курбский, указывая на отсутствие правды в царских кругах, а, следовательно, и на отсутствие там «неповинных». Из этого следует, что хороший правитель должен быть беспристрастным и справедливым, тогда и его окружение будет таковым. Этот же принцип действует и в обратную сторону.

Помимо этого, Андрей Курбский говорит о таком положительном качестве, которое должно быть у достойного правителя, как мудрость, которая заключается в том, чтобы уметь худшее в себе подчинять лучшему. И нельзя в «непомерной гордости и зазнайстве» [4] считать себя мудрым.

Таким образом, исходя из текстов писем Андрея Курбского, что входят в состав его переписки с царём Иваном IV Грозным, идеал правителя, по его мнению, должен совмещать в себе следующие качества: мудрость, храбрость, святость души и тела, способность прислушиваться к духовным наставникам и ревностно следовать Божьим законам, внутреннюю справедливость, умение не вестись на лесть, ценить настоящие заслуги окружающих и не принимать государственные решения единолично, а прислушиваться к советникам. Во многом, этот образ был создан Курбским, в укор царю, как напоминание о том, каким прекрасным государем тот был и кем мог быть.

Список использованных источников:

1. Лихачев, Д.С. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып.2 (вторая половина XIV – XVI в.) / Д.С. Лихачев – Л.: Наука, 1988. – Ч. 1: А-К / АН СССР. ИРЛИ. – 516 с.

2. Первое послание Курбского Ивану Грозному (Подготовка текста Ю. Д. Рыкова, перевод О. В. Творогова, комментарии Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыкова) //Цитируется по: Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. – СПб.: Наука, 2001. – Т.11: XVI век. – РАН. ИРЛИ. – 683 с.

3. Второе послание Курбского Ивану Грозному (Подготовка текста Ю. Д. Рыкова, перевод О. В. Творогова, комментарии Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыкова) //Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. – СПб.: Наука, 2001. – Т.11: XVI век. – РАН. ИРЛИ. – 683 с.

4. Третье послание Курбского Ивану Грозному (Подготовка текста Ю. Д. Рыкова, перевод О. В. Творогова, комментарии Я. С. Лурье и Ю. Д. Рыкова) //Цитируется по: Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. – СПб.: Наука, 2001. – Т.11: XVI век. – РАН. ИРЛИ. – 683 с.

5. Филлюшкин, А.И. Князь А.М. Курбский и Ливонская война //Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.2, вып.3. – Санкт-Петербург, 2006. – 11 с.

6. Коновалов, К.В. Философско просветительские взгляды Андрея Курбского: взгляд сквозь эсхатологическую парадигму //Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 93. – 6 с.

© Магаськина А.В., 2023

УДК 304.3

КОМИКСЫ В КУЛЬТУРЕ АНГЛИИ И АМЕРИКИ КОНЦА XIX века

Межитова А.Р., Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Комикс – одно из удивительных явлений массовой культуры, прошедшее за свою историю длинный путь от простых рисунков до графических новелл и приобретшее в наши дни невероятную популярность. Так, в России сегодня крупные книжные издательства год от года удивляют читательскую публику тем, что все чаще выпускают классику и научно-популярную литературу в комикс-вариантах. А благодаря современным интернет-технологиям каждый имеет доступ к вебтунам – интернет-комиксам (слово образовано в результате слияния двух английских терминов «web» и «cartoon»). Ресурсы на современных гаджетах, в свою очередь, обеспечивают любому человеку возможность стать автором собственного вебтуна, без каких-либо затрат на бумагу, краску и чернила.

Что же такое комикс, и почему его существование сопряжено со всё растущей популярностью? Комикс – это система упорядоченных символов, используемая в графических изображениях, воспроизведенная в определенной последовательности с целью передачи сюжета и/или конкретного знания, порождающая определенные паттерны поведения и социальные практики. Существует несколько версий происхождения этого слова. Одна из них гласит, что сначала употреблялось словосочетание «comical cuts», потом оно было сокращено до «the comicals», и, в конце концов, до «the comics». Согласно другой версии, появлению термина

способствовало соединению двух слов: «comic» (комический, смешной) и «strip» (полоса, картинка). Комикс как уникальный вид сообщения отличается тем, что сочетает в себе вербальный и невербальный уровни передачи и восприятия информации, что делает его доступным для всех. Читатели бывают разные: кто-то лучше воспринимает слова, а кому-то легче ориентироваться на изображение. Автор комикса, таким образом, способен доходчивее донести до читателя свою мысль, а читатель – эффективнее воспринять сюжет.

В разных источниках встречаются различные указания на время рождения комикса, но большинство из них относят появление комиксов ко второй половине XIX века. Так же различаются и имена авторов, «отцов-основателей» комикса. Современные английские и американские исследователи приписывают становление комикса как особого культурного явления своим соотечественникам, поскольку именно в Англии и США этот феномен был представлен наиболее широко и ярко. И, если в других западных странах рассказы в картинках не получали в то время должного распространения, то в английской и американской культурах XIX века этот феномен был действительно массовым.

Согласно позиции части исследователей, предысторию комикса можно отследить, начиная с первобытных времен. Нарисованные на стенах пещер последовательные рисунки об охоте, быте, смене времен года вполне можно трактовать как рассказ в картинках. Древнеегипетская, месопотамская, древнегреческая и древнеримская цивилизации так же содержат в себе «прообразы комикса». Далее – средневековые «аллилуи», то есть рисованные иллюстрации и гравюры, украшавшие тексты на библейскую тематику. В XVIII – первой половине XIX вв., когда развивается такое направление в живописи, как политическая карикатура, в Европе выделяются фигуры трех английских художников – живописца, автора сатирических гравюр Уильяма Хогарта, художника и гравёра, автора сатирических политических карикатур Джеймса Гилрея и иллюстратора и карикатуриста Джорджа Крукшенка, которые были «пионерами» тех технологий и методов, которые ныне используются в рисовке комикса (например, популярных и в наши дни текстовых облаков). Эти художники были известны своими работами на остросоциальные и общественно-политические темы.

Однако все перечисленные явления и те прообразы комиксов, что будут выходить и в других странах Европы – в Голландии, Швейцарии, Франции, Германии, нельзя назвать комиксами в полном смысле этого слова. Они, несомненно, важны для развития жанра, но могут восприниматься лишь как предпосылки для его бурного расцвета, который будут переживать Англия и Америка, начиная с последней трети XIX века.

Контекстом для появления и распространения комикса в поздневикторианской Англии послужили два исторических процесса: рост массового тиража популярной прессы и трансформация культуры рабочего класса [1]. Внедрение новых технологий печати (механический набор текста и ротационная печать) ускорило издательский процесс, что позволило издавать большие тиражи. Расширение железных дорог и появление оптовых газетных киосков, в свою очередь, сделали возможным распространение газет и журналов по всей стране. Что касается рабочего класса, то у него в результате сокращения рабочей недели появилось больше свободного времени, что в сочетании с ростом заработной платы приводило к появлению новых форм досуга. Однако для высшего класса такие изменения казались сомнительными, о чем свидетельствуют политические дискуссии между либералами и консерваторами во время принятия закона об избирательных правах в 60-е и 80-е годы XIX столетия.

Итак, в 1884 году в Англии выходит в свет комикс-газета «Ally Sloper's Half-Holiday», художником которой выступил Чарльз Генри Росс, английский писатель и карикатурист [2]. Это была первая печатная комикс-газета, посвященная одному персонажу. Однако главному герою, Элли Слоуперу, прежде чем добиться такой чести, пришлось проделать семнадцатилетний путь, ведь ранее рассказы в картинках о нем выпускались в виде книжек или на отдельной странице в других газетах. Элли Слоупер – бездельник-интриган, который часто изображался «слоняющимся» по переулкам и закоулкам (его фамилия Sloper – калька с английского слова «slope», т.е. слоняться, уклоняться) и пытающимся ускользнуть от своего домовладельца и других кредиторов, но, в то же время, находящим возможность насладиться различными радостями жизни. Вторая часть названия комикса – «полувыходной» («Half-holiday») – отсылает к традиции викторианской Англии отпускать работников по субботам домой в обеденное время. Также в это время начинались футбольные матчи. Ранний «Элли Слоупер» воспринимался как карикатура на английскую трудовую этику. Он олицетворяет все, чем не должен быть трудолюбивый, уважаемый рабочий класс: беспомощный, уклоняющийся от работы, попрошайка и жулик. Даже его имя – каламбурная отсылка к привычке «сворачивать» в переулок, чтобы не платить за квартиру. Позже образ Элли Слоупера претерпевает изменения: он начинает изображаться как джентльмен с более благообразной внешностью и опрятной одеждой. Его приключения и взаимодействия с представителями элиты отражают своеобразный переход в высшее общество. Так, в одном из сюжетов Слоупер баллотировался в парламент и был избран депутатом, позже он был удостоен титула барона и даже находился в дружеских сношениях с принцем Уэльским. Из уклоняющегося от работы негодяя Слоупер превратился в человека с определенным социальным достатком, который не

прочь культурно провести свой досуг. Очевидно, что этот комикс не предназначался для детей. Гиперболизированные смешные ситуации и неприятности, в которые попадал главный герой, его нерадивость, неуклюжесть, которые не были утрачены и после его «карьерных успехов» – все это говорит об острой сатире, о злободневности тем, борьбе рабочего класса за расширение своих прав и его несколько искаженном восприятии в глазах представителей высшего сословия.

Сюжеты, связанные с бездельниками-рабочими, не заканчиваются на «Элли Слоупере». В 1890 году по инициативе английского бизнесмена Альфреда Хермсворта были напечатаны «Illustrated Chips». В этой комикс-газете главными героями были два жулика – Weary Willie (Понурый Вилли) и Tired Tim (Усталый Тим). Они зарабатывали себе на жизнь мошенничеством и воровством и ни капли не стыдились своих проступков. Популярность комикса была обусловлена не только забавными приключениями этих двух лентяев, но и крайне низкой ценой – полпенни за экземпляр. Это столько же, сколько стоила другая комикс-газета Хермсворта – «Comic cuts». Даже рекламный лозунг звучал так: «One hundred laughs for one halfpenny!» («Сто смешков за полпенни!»).

Традиция высмеивать пороки общества с помощью смешных картинок, заложенная еще Уильямом Хоггартом в XVIII веке, продолжилась и после выхода комиксов Росса и Хемсворта: рынок насыщался десятками дешевых юмористических газет и журналов с самыми разнообразными сюжетами, целью которых было рассмешить взрослую аудиторию и увеличить покупательский спрос. Однако успех «Полувыходных Элли Слоупера» в ту эпоху не удалось превзойти никому.

На другом континенте, в США, в это время так же происходит активное развитие и массовое распространение комиксов, что было обусловлено, во-первых, внедрением высокоскоростной ротационной цветной печати, делавшей производство газет и журналов более быстрым и дешевым, и, во-вторых, наличием огромного количества газетных контор и соответствующего уровня конкуренцией, которую можно назвать «газетной войной». Исследователь Колтон Уо писал: «Комиксы обязаны своим появлением газетной войне, и понимание этого важно. Их первой целью было увеличить тираж, продать газеты; и эта ситуация остается прежней и сегодня. Комикс продает газету; газета дает персонажу комикса шанс вторгнуться в миллионы домов и запечатлеть свою индивидуальность в миллионах сердец» [3, с. 6]. С 1893 года издательство «Chicago Inter-Ocean» начало выпускать цветные приложения с комиксами в еженедельниках, чтобы привлечь внимание публики.

Если в английской газетной индустрии интересы детской аудитории практически не учитывались, то в американской дело обстояло иначе. О том, что американские издатели ориентировались также и на детей,

свидетельствует тот факт, что с 1894 г. в газете «San Francisco Examiner» начинает печататься рассказ в картинках «The Little Bears» в рубрике для детей.

Поворотный момент в истории американского комикса наступает в 1895 году, когда в газете американского журналиста Джозефа Пулитцера был напечатан комикс «The Yellow Kid». «Желтый малыш» стал для американцев первым национальным комикс-героем, чье появление многие также связывают с введением термина «желтая пресса». Майки Дуган – таково имя Желтого Малыша – это беспризорный мальчишка, сирота, проживающий в трущобах Нью-Йорка. Лысый (потому что грязнулю одолели вши) с торчащими передними зубами, он носил безразмерную ночную рубашку желтого цвета и проводил время, периодически проказничая. С глуповатой улыбкой на лице, Малыш обычно общался на специфическом сленге. Несмотря на внешне детскую направленность, комикс был предназначен в том числе и для взрослых. Неслучайно его называют «городским театром рубежа веков», в котором классовая и расовая напряжённость городской среды демонстрировалась на примере озорных нью-йоркских беспризорников [4]. Обезличенность главного героя (хотя у персонажа и было имя, его всегда называли Желтым малышом) – это символическое изображение маргиналов и люмпенов в крупных агломерациях, а его периодические сношения с жителями трущоб и частая безнаказанность – веяния финдесъекля (или *fin de siècle* – термин, обозначающий упадническое мироощущение, пренебрежение общественной жизнью и моралью). Более того, преступность и нищета – понятные и объяснимые явления для американских городов конца столетия, если брать во внимание тот факт, что США является страной, созданной переселенцами для таких же переселенцев. И возникшая в результате этого культурная ситуация, в которой смешались традиции, нормы, паттерны поведения и языки разных народов, отсутствовало гомогенное население и единое историческое прошлое, породило массовую культуру, которая направлена на удовлетворение интересов самых разных ее потребителей.

В 1894 г. в газете «Chicago Inter Ocean» начинает печататься комикс «The Ting-Ling Kids» о группе детей-беспризорников, этнических китайцев. Автором выступил художник газеты «Chicago Inter Ocean» Чарльз У. Заальбург. О данном комиксе известно немного, но его упоминание в книгах по истории комикса указывает на то, что американцы воспринимали культуру «других» (в данном случае – китайские диаспоры в городах) как основу для создания интересных сюжетов и персонажей, чтобы привлечь внимание читателей. К слову, есть версия, что беспризорный Желтый Малыш тоже является выходцем из китайского квартала.

Использование в комиксах сленга и в некоторой степени искажения речи опровергают представление о том, что комиксы предназначались для

людей, плохо владевших английским языком. Напротив, нужно было хорошо знать английский, чтобы понимать его «неправильный» вариант. Так, в комиксе «Katzenjammer Kids» дети говорили по-английски с немецким акцентом. Данный комикс выходил в свет с 1897 года в газете «American Humorist». Его автор, художник Рудольф Диркс, вдохновлялся сборниками рассказов в картинках «Макс и Мориц» (1865 г.) немецкого поэта-юмориста Вильгельма Буша. Изменения коснулись места действия: Германия была заменена на необозначенный на картах остров, а главные герои – мальчишки-непоседы Ганс и Фриц – так же, как и в оригинальном немецком варианте, устраивали разные проказы, отчего страдала их мама и соседи.

Таким образом, мы видим, что в США газетные издательства уделяли гораздо больше внимания детской аудитории, нежели таковые в Англии. Американцы видели в детях потенциальных читателей и находили вопросы детства и воспитания достаточно важными для освещения их в комиксах. В английской же традиции комикс не мог предназначаться для детского чтения, так как авторы-художники создавали сюжеты, отражающие проблемы классового неравенства, затрагивали вопросы положения рабочих, ссылались на злободневные политические события.

Несмотря на наличие существенных различий, в комиксах Англии и Америки конца XIX в. можно выделить и общие черты. Так, в обеих странах комикс воспринимался как безобидный инструмент изображения актуальных общественных и политических проблем. С помощью смешных и незамысловатых картинок художники ненавязчиво указывали обществу на его пороки, проблемы и недостатки. В обеих странах комикс предстает явлением массовой культуры с присущими ей тиражируемостью, серийностью и общедоступностью. Кроме того, английские и американские редакторы смогли увидеть взаимосвязь между персонажами комиксов и прибылью издательства, понимая, что народных любимцев можно использовать для привлечения более массовой аудитории и извлечения большей выгоды. В результате подобного отношения к комиксам появляются сопутствующие товары – своеобразный «мерчендайзинг» XIX века: кружки, бутылки, пачки сигарет, дамские веера, упаковки мыла, украшенные изображениями Элли Слоупера и Желтого Малыша. Популярность Элли Слоупера в Англии была сопоставима с таковой Шерлока Холмса, в США же в честь Желтого Малыша писались песни, стихи, ставились пародии и постановки на Бродвее.

Несомненно, комикс можно воспринимать как легкое и незатейливое явление: над комиксами всегда можно посмеяться, поскольку находчивые и творческие художники всегда славились своими уникальными идеями и создавали веселые сюжеты, помещая героев в курьезные ситуации. Однако, листая английские и американские комиксы конца XIX века, нужно читать

между строк. Порой самая безобидная шутка здесь может отсылать к неприглядной общественной проблеме, на которую стоит обратить внимание. Все это делает комиксы уникальным явлением культуры XIX века.

Список использованных источников:

1. Bramlett F., Cook R., Meskin A. The Routledge Companion to Comics. – Routledge, 2016. – 472 p.
2. Chapman J. British Comics: A Cultural History. – Reaktion Books, 2011. – 303 p.
3. Waugh C. The Comics. – Univ. Press of Mississippi, 1991. – 364 p.
4. Dauber J. American Comics: A History. – W. W. Norton & Company, 2021. – 592 p.

© Межитова А.Р., Жиленко М.Н., 2023

УДК 930.85

БЕРЕСТЯНЫЕ ГРАМОТЫ О БЫТЕ НОВГОРОДЦЕВ

Мосина А.А.

Научный руководитель Солянкин А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В наше время бытует мнение, что простой русский человек долгое время оставался безграмотным. Всем известно, что представители русского боярства по большей части были очень образованы. А кроме них, грамоту на Руси могли знать разве что монахи, пишущие летописи. Что касается крестьян, ни у кого и сомнений не возникает в их полной безграмотности, особенно в далеких XI-XII веках.

Однако этим домыслам соответствует обстоятельное опровержение. Как мы помним, в древней Руси существовали берестяные грамоты, представляющие собой буквенные записи на березовой коре. Но в самом ли деле все в полной мере осознают их былое предназначение?

Историки и археологи знали о практике письма на коре дерева из некоторых древнерусских текстов, например, упоминание об этом встречается в описании книг Троице-Сергиева монастыря, который был составлен в XVII веке, или в некоторых юридических актах XV века [1]. Но вещественного доказательства этому не могли найти вплоть до XX века.

Первая берестяная грамота была найдена в 1951 году во время археологических раскопок в Новгороде на Дмитриевской улице. Неожиданная находка вызвала восторг у исследователей и вселила

энтузиазм на годы вперед тем, что в ближайшие дни после обнаружения перестала быть единственной.

Больше всего новые находки поражали своей массовостью. На сегодняшний день количество найденных берестяных грамот превысило тысячу экземпляров. Исходя из этого, ученые сделали вывод, что использование бересты было обыденностью, то есть ее использование было распространено практически так же, как сейчас, распространена обычная бумага. Примечательно и то, что пользовались ей простые новгородцы: крестьяне, ремесленники, торговцы, женщины и даже дети. Подтверждение этому можно найти на самих берестяных свитках.

Берестяные свитки, действительно, представляют собой березовую кору, но, прежде чем, быть использованными по назначению, они подвергались обработке. Сначала ее варили в воде, расслаивали, убирая более грубые слои, а затем обрезали неровные края.

Когда берестяная грамота была подготовлена, на ней можно было процарапывать буквы специальным металлическим или костяным инструментом – писалом. Писало выглядело как палочка, один конец которой был заострен – именно им и писали, а другой конец походил на лопаточку. Археологи часто находили эти инструменты в кожаных чехлах, которые, вероятно, новгородцы вешали себе на пояс, а может и носили в кармане всегда при себе.

Содержание берестяных грамот, как правило, носит бытовой характер. Это короткие письма или записки, например, от родственника к родственнику с какой-нибудь просьбой, или договорной документ между торговцами, поручения от хозяина к зависящим от него людям и тому подобное. Обычно они содержат 3-4 строчки лаконичного текста, хотя бывают и более длинные письма до 10 строк. Берестяные грамоты – удивительный исторический документ, благодаря которому мы можем узнать о повседневной жизни людей в XI-XV веках, это настоящая кладь информации, которая практически нигде больше не отображалась в письменном виде.

Приведем в пример несколько грамот, переведенных с древнерусского на современный русский язык.

Грамота №424: «От Гюргия к отцу и к матери. Продавши двор, идите сюда в Смоленск или в Киев. Дешев здесь хлеб. Если же не пойдете, то пришлите мне грамоту, как вы живы-здоровы» [2]. Содержание данного письма сообщает нам, что, по-видимому, берестяные грамоты были распространены не только в Новгороде, но и в других городах, и отсылать их было возможно на большие расстояния.

В грамоте №377 новгородец Микита в XIII веке пишет своей возлюбленной: «Пойди за меня – я тебя хочу, а ты меня, а на то свидетель

Игнат Моисеев...» [3]. Таким образом, нам становится понятно, что берестяные грамоты могли содержать любовные послания.

Кроме того, авторами берестяного письма могли быть и дети. Самый известный и любимый археологами мальчик Онфим [4] оставил после себя немало берестяных грамот с азбукой и рисунками. На некоторых его грамотах встречаются старательно выписанная азбука, упражнения по складам, фразы, скопированные из взрослых писем и забавные рисунки с подписями. Археологами были также найдены берестяные грамоты с упражнениями в цифровом письме, где цифры обозначаются, как некоторые буквы с пометками сверху. Подобная информация подталкивает на мысль о существовании школ, где все дети могли обучаться письму, чтению и счету.

Несмотря на то, что берестяные грамоты довольно дешевые в изготовлении, лишней раз давать их детям для упражнений в письме не спешили. Для первых детских шагов в освоении письменности было придумано специальное приспособление: дощечка, одна из поверхностей которой украшена резным орнаментом, а другая имеет небольшое углубление с бортиками по бокам. Археологи пришли к выводу, что в углубление этой дощечки заливался воск, на котором дети и учились процарапывать писалом первые буквы. А лопаткой на другом конце писала можно было стирать написанное, освобождая место для новых упражнений. После того как дети выучились буквам и складам на такой дощечке, они начинали набивать руку на бересте.

Помимо содержащейся в берестяных грамотах информации историков интересует язык, которым представлено содержание. После того как найденные археологами берестяные грамоты будут очищены и скопированы, за их изучение берутся лингвисты. Труд их действительно очень кропотливый и долгий. Мало того, что они должны перевести записи с древнерусского на понятный современному человеку язык, так еще и работать им очень часто приходится не с целостными текстами, а с оставшимися от него кусочками и обрывками. Тем не менее за годы исследования содержащегося в грамотах языка, они наловчились в этом деле.

Когда лингвисты столкнулись с новгородскими берестяными грамотами, они обнаружили, что те написаны на местном диалекте. Во всех других древнерусских письменных источниках язык был церковно-славянским, форма которого была единой на территории всего государства. В берестяных же грамотах форма языка зависит от местности, в которой проживают их авторы. В бересте отобразился живой язык простого русского человека - никаким образом не исправленная, повседневная речь. Правда, в первое время ученые полагали, что расхождение берестяной письменности с церковно-славянской речью связано с малообразованностью крестьян, но в восьмидесятые годы это предположение было признано неверным.

Изучение диалектов из берестяных грамот внесло действительно большой вклад в изучение древнерусского языка.

Все вышеперечисленное опровергает устоявшееся в народных массах представление о неграмотности простых людей в древней Руси. Благодаря ежегодным трудам археологов, историков и лингвистов, мы имеем возможность обратиться к практически вечному письменному памятнику, который на протяжении многих веков содержался в столь благоприятных для сохранения древностей, влажных новгородских почвах. Читая перевод берестяных грамот, мы можем представить, что из себя представлял быт новгородцев, узнать об их языке, межличностных отношениях в обществе и даже способах обучения грамоте.

А зачем же, собственно, они этой грамоте обучались? Ведь образованными были и крестьяне, и ремесленники, и женщины, и дети. Для чего простым людям это было нужно? Ответ на этот вопрос кроется в политических и экономических особенностях Новгородской земли. Новгород, почвы которого не являлись достаточно плодородными, развивался как торговая республика. А торговому человеку необходимо уметь хорошо писать, читать и считать, чтобы пользоваться уважением общества, грамотно распоряжаться товарами и финансами, строить договорные отношения. Чтоб быть богатым и состоятельным необходимо было хорошо учиться. Многочисленные находки берестяных грамот тому доказательство.

Список использованных источников:

1. Зализняк А. А.. Новгородская Русь по берестяным грамотам. Стенограмма лекции в рамках проекта «Публичные лекции «Полит.Ру». 30 ноября 2006 г. // [Электронный ресурс] URL: <https://m.polit.ru/article/2006/11/30/zalizniak/> (дата обращения: 20.11.2023).

2. Арциховский А. В., Янин В. Л. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1962-1976 гг.). М., 1978.

3. Янин В. Л., Зализняк А. А., Гиппиус А. А. Новгородские грамоты на бересте. М., 1997-2000.

4. Янин В. Л. «Я послал тебе бересту...». Издание 2-е, исправленное и дополненное новыми находками. М., 1975.

© Мосина А.А., 2023

УДК 316.7

ЖЕНСКАЯ ТЕМА В ТРУДАХ СВЕТОЗАРА МАРКОВИЧА

Нурисламова А.Р., Ланцева А.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История развития женского образования, как и история развития эмансипации женщин, в каждом государстве имела свои особенности и черты. Движение за образование женщин являлось составной частью «женского вопроса», который предусматривал необходимость решения комплекса проблем, связанный с борьбой за достижение социального, политического и культурного равноправия между мужчиной и женщиной [1, с. 55].

XIX век стал веком серьезного прорыва в отношении борьбы женщин за их права и возможности не только в Европе и Америке, но и в странах славянского мира. Сербия не стала исключением. Хотя сам процесс эмансипации и получения женщинами прав в Сербии еще не полностью изучен, нам известно общественное мнение, которое, в свою очередь, было очень разнородным.

Тяжелое наследие гнета Османской империи, с одной стороны, а с другой, политическое, социальное, конфессиональное и культурное влияние Габсбургской империи, на территорию которой вынуждены были поселиться некоторые сербы, сделали страну агрокультурным обществом с неразвитой экономикой, отсутствием общественных институтов и инфраструктур [2, с. 25]. В связи с этим, по большей части, сербское общество сохраняло консервативные патриархальные установки в качестве основополагающих, что привело к закреплению за женщиной профессии «матери и жены», полностью отрицая ее возможность и право участвовать в экономическом, политическом или любом другом процессе.

Положение женщины отображают не только сложившиеся в обществе традиции, но и «Гражданский законник 1844 года» [3, с. 30-31], одна из статей которого закрепляет обязанности жены, а именно: слушаться своего мужа, исполнять его приказания, следовать за ним и жить с ним, помогать в хозяйстве, в сохранении имущества, следить за порядком в доме, заботиться о детях.

Такое положение дел нашло свое отражение в национальной культуре сербов, особенно в пословицах. Так, одна сербская пословица гласит «Лепој девојци срећа не мањка» («У красивой девушки в счастье нет недостатка»), другая – «нема женства без чоества» («нет женщин без мужчин») [4, с. 424-

430]. В фольклоре всегда отображается творческий опыт народа, поэтому по данным пословицам мы можем судить о том, как целый народ воспринимал женщин, какие порядки и представления доминировали. Они говорят о том, что женщина не воспринималась как сепарированная личность, ее главной целью было стать женой и матерью.

Право женщины быть вовлеченной в бизнес и торговлю отрицалось законом, а замужняя женщина могла в них легально участвовать только с согласия мужа; незамужние женщины были в определённых случаях лишены возможности свободного выбора [5, с. 27-37]. Следовательно, женщины были легально и политически подчинены мужчинам. И первым шагом к эмансипации женщин в Сербии стало требование предоставления им доступа к образованию, которые обеспечивали доступ к трудоустройству, экономической и социальной независимости, и активному участию в жизни страны. В XIX веке это требование предшествовало требованию избирательного права женщины.

Можно сказать точно, что женщины как целая социальная группа подвергались дискриминации, на что указывает правовая история их статуса. По закону с ними обращались как с несовершеннолетними, а не как со взрослыми, и поэтому им не разрешалось распоряжаться своей собственностью или осуществлять политические права. В то время пристальное внимание уделялось высшему образованию женщин, в первую очередь, образованию российских женщин, изучающих медицину в Цюрихском университете [1, с. 341-342]. Именно в этом университете в 1867 году первая женщина из России – Надежда Сулова получила квалификацию врача [6, с. 190-198].

Такие случаи послужили катализатором для того, чтобы основоположник социалистической мысли в Сербии Светозар Маркович сформулировал свою собственную позицию в отношении ситуации женщин. Светозар Маркович (1846-1875 гг.) – общественно-политический деятель, журналист и публицист, написавший не одну работу, посвященную не только социологии и политике, но и проблемам гендерного неравенства.

В одной из своих статей «Je li žena sposobna da bude ravnopravna sa čovekom» («Способна ли женщина быть равноправной мужчине») он излагает основные предположения относительно «женского вопроса» в Сербии XIX века [7, с. 182-193]. Вопрос равноправия женщины наряду с мужчинами интересует мыслителя. XIX век – время противоречивых мнений, что не могло не затронуть и вопросы равенства женщин и мужчин. И Маркович довольно активно и прямолинейно заявляет о беспочвенности и смехотворности тех аргументов, которыми оперируют поборники патриархальной системы.

Он отвергает идею об интеллектуальном неравенстве женщины и мужчины, ссылаясь на социальное неравноправие и нерациональное

распределение умственных и трудовых способностей обоих полов. Мыслитель, опираясь на исследования европейских философов и ученых, приводит в подтверждение исторические факторы, которые способствовали такому положению дел. Он пишет: «...женщина оказалась в таком подчиненном положении уже тогда, когда человечество находилось в состоянии дикости, т.е. когда мужчина только вследствие своего физического превосходства <...> добился преимущества во всех отношениях. Это мы и сейчас наблюдаем у варваров, и это, передаваясь из поколения в поколение, перешло в обычай, стало «естественным законом» и, наконец, и женщина и мужчина стали считать такое положение естественным. Точно так же и в прошлые времена считалось естественным и "богом установленным", что одни люди были рабами, а другие – господами» [7, с. 186].

Однако Светозар Маркович говорит не только о несправедливостях, которые поджидают женщину в современном ему мире, но и о том, почему так важно эту несправедливость искоренить. Он предлагает нам посмотреть на человеческой род, как на единое целое, и задаться вопросом какое влияние оказывает подчиненное положение женщины на его существование и развитие. Свою мысль он продолжает ответом на заданный вопрос: «Целая половина человеческого рода обречена участвовать в производстве в неизмеримо меньшей степени, чем могла бы. Когда женщина получит образование, как и мужчина, силы человечества удвоятся» [7, с. 190].

Таким образом, Маркович говорит о том, что для того, чтобы женщина смогла работать и стать полезным и незаменимым членом общества, ей, прежде всего, нужно получить образование. Однако на этом он не останавливается: «Если признать, что женщина представляет такую же экономическую силу в обществе, как и мужчина, то из этого логически вытекает, что ей прежде всего должны быть предоставлены средства развивать и совершенствовать свои силы и свободно применять их, т. е. ей должно быть дано право на образование и право свободно располагать своей силой и продуктами своего труда, иными словами – полное гражданское равноправие» [7, с. 191].

Маркович настаивает на том, что, когда женщина станет независимой и образованной, она будет иметь абсолютное право участвовать в организации всех общественных отношений, наравне с мужчиной, даже при издании законов. Если женщина независима в экономическом отношении, то и в политическом тоже должна быть, так как одно без другого немислимо.

В другой своей статье «Oslobođenje ženskinja» («Освобождение женщин»), которую он написал, как предисловие к сербскому переводу книги Джона Стюарта Милля «Подчиненность женщин», на цитаты из которой довольно часто сам ссылался, Маркович продолжает мысль о

важности и своевременности постановки женского вопроса в Сербии, о связи женского вопроса с социальным преобразованием общества.

Здесь публицист затрагивает вопрос социальной ответственности современного поколения и всего гражданского общества, и того положения дел, которое оно оставит своим потомкам. Он говорит о важности не только таких институтов как государство, науки и право, но и институтов брака и семьи. В семье начинается воспитание ребенка, здесь в нем закладываются первые представления, его моральные качества и жизненные принципы. Маркович говорит, что «в этом " домашнем воспитании" мать играет весьма «жалкую роль» [8, с. 216].

Учитывая, что женщина не имеет образования, она не может дать детям элементарные знания и тем более сделать из своих детей членов общества – граждан.

«Женщина не гражданин; – пишет Маркович, – она ничего не знает ни о гражданских правах, ни о гражданских и человеческих обязанностях и добродетелях» [8, с. 217-218]. Продолжая свою мысль, автор говорит о том, что нет ничего удивительного, что из ребенка вырастет истинный подлец, если «раб воспитывает будущего гражданина».

Таким образом, благодаря трудам Светозара Марковича мы можем судить об изменении общественной мысли в Сербии относительно эмансипации женщин и получения ими гражданских и экономических прав наравне с мужчинами. На это благотворно повлияли связи Сербии как с Россией, так и с Западом, открывая сербкам XIX века двери в высшее образование и профессиональную деятельность. Необходимо отметить, что во второй половине XIX века расширение прав прекрасной половины населения только наметилось и сербам придется пройти еще долгий путь к достижению их свободы.

Список использованных источников:

1. Зотова Л.М. Педагогика женского образования середины XIX века –начала XX века: Запад – Россия: исторические параллели. – Киров: ООО «Типография «Старая Вятка», 2006. – 536 с.

2. Перович Л. Сербия в модернизационных процессах XIX – XX веков // Человек на Балканах : социокультурные измерения процесса модернизации на Балканах (середина XIX – середина XX в.). – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 16–40.

3. Сербия. Законы и постановления Гражданское и торговое уложения княжества Сербии. 1844 и 1860 гг. – СПб.: Ред. комис. по сост. проекта Гражд. уложения, 1887.

4. Паутова У.В. Отражение представлений о добрачной и брачной жизни мужчин и женщин в сербских пословицах // Сербские научные исследования 2012: сборник научных статей. – М.: Экон-информ, 2013. – С. 424–430.

5. Румянцева А.А. Положение сербской женщины в 1860-е годы (по свидетельству П.А. Ровинского) // Проблемы славяноведения в трудах молодых ученых. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2003. – С. 27–37.

6. Путь студенчества: Сб. статей. – М.: тип. Г. В. Васильева, 1916. – VI, 248 с.

7. Маркович С. Способна ли женщина быть равноправной с мужчиной // Избранные сочинения. – М.: Госполитиздат, 1956. – С. 182–193.

8. Маркович С. Освобождение женщин // Избранные сочинения. – М.: Госполитиздат, 1956. – С. 216–219.

9. Карасев В.Г. Светозар Маркович : социально-политические взгляды. – М., 1950. – 372 с.

© Нурисламова А.Р., Ланцева А.М., 2023

УДК 304.44

**«Я, БАБУШКА, ИЛИКО И ИЛЛАРИОН»:
ОПЫТ РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ
В СОСТАВЕ ПРОДЮСЕРСКОЙ КОМПАНИИ «КУЛЬТУРА»**

Петрова З.М.

Научный руководитель Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время на фоне оснащения нашей жизни информационными технологиями популярность театра, к сожалению, заметно снижается, особенно среди молодёжи. Люди выбирают просмотр телевидения или коротких видео в социальных сетях вместо похода в театр. Информация, транслируемая в интернете или по телевидению, преподносится быстро, просто, ярко, чтобы как можно быстрее увлечь зрителя. Поэтому театральные представления, требующие времени и вдумчивого внимания, уходят на второй план. Чтобы привлечь зрителей к театральным постановкам, режиссёры начинают обращаться к переписыванию классических произведений на современный манер. К сожалению, иногда это приводит к смещению фокуса внимания с оригинального содержания на внешние эффекты, зачастую потакающие низменным чертам человека, и потере уникальности и ценности классических произведений.

Автор настоящей статьи работает в продюсерской компании «Культура» руководителем проекта, что предполагает координирование множества процессов от этапа договоренностей о предстоящей постановке

до премьеры спектакля. Данное обстоятельство дает возможность объективно оценить ситуацию в театральной сфере «изнутри». Крайне важно отметить, что, вопреки указанным негативным тенденциям в театральной области, компания «Культура» выбирает для сопровождения постановки совершенно по другим критериям. В спектакле важно напоминание о вечных ценностях, таких как семья, дружба, любовь; значимы профессионализм и талант актёров, особенный взгляд режиссёра, который готов делать не просто дорогой и быстро окупаемый продукт, а произведение искусства. И, конечно, спектакль должен произвести впечатление теплой, уютной, доброй встречи с героями, увиденными на сцене. Указанным предпочтениям компании идеально соответствует постановка режиссера Георгия Иобадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» по одноименному роману грузинского писателя Нодара Думбадзе, впервые напечатанному в 1960 г. и вышедшему в русском переводе в 1964 г.

Анализируя популярные спектакли, представленные на сценах московских театров, можно сделать вывод, что они предназначены для зрителей с разными запросами: одни постановки удовлетворяют потребность в эстетическом наслаждении и культурном отдыхе, другие «загружают» ответами на волнующие вопросы. Например, в последнее время становятся все более популярными сюжеты, навеянные прошлым нашей страны. Такие спектакли, как «Ничего не бойся, я с тобой», «Варшавская мелодия», «Сделано в СССР» и другие, возвращают зрителя в те времена, по которым скучает старшее поколение россиян.

Однако есть вечные ценности, о которых, конечно же, все знают, но не всегда помнят. Спектакль «Я, бабушка, Илико и Илларион» напоминает о безусловной любви, о значимости семьи, о солнце и радости, и даже смерть, кажущаяся страшной неизвестностью, здесь показана с доброй печалью, как естественный фрагмент жизни, на котором ничего не заканчивается. Этот спектакль наполняет добром и оптимизмом, которого так не хватает в постоянной суете, заставляет переживать те эмоции и испытывать те чувства, которым, увы, нечасто находится место в нашей современной действительности, динамичной и порой остро драматичной.

Современный человек часто беспокоится о своем благополучии, нервничает из-за потока новостей и тревожится за будущее. Обилие информации, которую мы получаем каждый день из интернета, провоцирует эти переживания. Посещение театра может стать прекрасным способом отвлечься от тревожных мыслей и ежедневных забот, особенно если выбрать правильный спектакль.

«Я, бабушка, Илико и Илларион» – это лирическая комедия о довоенной жизни живописного села в Грузии, где проживает «прохвост, шалопай, бездельник» мальчик по имени Зурико. Эта история повествует о

взрослении озорного мальчишки, который растёт без родителей, воспитывается бабушкой и соседскими стариками Илико и Илларионом.

В этом спектакле актёр Георгий Иобадзе создаёт яркие, выразительные образы и открывает перед зрителями красочные картины грузинской деревни и её простых жителей, живущих общей нелегкой судьбой. Каждый герой приветлив и мудр, все персонажи просто живут и радуются жизни, несмотря на каверзы бытия. Спектакль пронизан добрым и светлым юмором, порой переплетённым с печалью.

Спектакль сопровождается мелодиями в исполнении грузинского музыкального коллектива. Звучание пандури, саламури, доли наполняет зал уникальными звуками, что переносит зрителя далеко в горы и дает возможность в полной мере ощутить национальный колорит. Звучание грузинских музыкальных инструментов не только создает аутентичную атмосферу спектакля, но и становится ключом к погружению зрителя в удивительный мир грузинской культуры.

Грузия обычно ассоциируется с красивейшей природой: горами, плодородными долинами; вкусными разнообразными блюдами; виноделием; традиционными танцами и песнями и, конечно, щедростью и гостеприимством. Актёр Георгий Иобадзе талантливо описывает и изображает все эти отличительные черты замечательной страны. На сцене нет никаких декораций – только актёр, музыканты и проза Думбадзе. Но это не мешает зрителю почувствовать, что на некоторое время он оказался в далёком Закавказье. В последнее время путешествовать стало труднее, поэтому возможность прийти в театр и приобщиться к другой культуре невероятно ценна.

Воспринять грузинский спектакль может человек любой национальности, ведь, как говорит исполнитель всех ключевых ролей в спектакле Георгий Иобадзе, «Гений Думбадзе состоит в глобальности его задумок. Широта души, искренность, любовь к ближнему, бескорыстная доброта – мне кажется, что эти ценности общечеловеческие, их могут разделять люди разных национальностей. Русская публика всегда очень тепло и близко к сердцу принимала грузинское искусство, будь то фильм, книга или спектакль... И именно те самые тонкости и нюансы нас сближают. Во многом мы одинаково смотрим на один и тот же объект искусства, благодаря схожему восприятию и культурному фону» [1].

Важной чертой спектакля является его универсальность для зрителей всех возрастов. Посмотреть на взросление Зурико, его ошибки и попытки справиться с трудностями, становление из озорного мальчишки взрослого мужчины со стойкими принципами, будет актуально зрителям любого возраста. Этот спектакль – об очень важных и серьёзных вещах, рассказанных простым языком. Многие привыкли, что театр – это что-то сложное, не всем доступное для понимания, но не в случае со спектаклем

«Я, бабушка, Илико и Илларион». В нем найдет себя и взрослый, и ребенок. Посмотреть этот спектакль будет интересно всей семьей или в кругу друзей и выйти после просмотра с приятным трепетом в груди, без запутанного кома мыслей в голове, но с ощущением наполненности чувством любви, тихой радости, веры и сострадания.

Юмор, которым наполнен спектакль, оттеняет его печальные моменты. Он становится своеобразным проводником, переносящим зрителей через сложные сюжетные повороты и придающим произведению легкость даже в самых грустных моментах. Как и в реальной жизни, искренний радостный смех помогает справляться с трудностями.

Печальные моменты – неотъемлемая часть нашей жизни, и они также присутствуют в спектакле. Звонкий смех сменяется подступающими слезами. Но со всем возможно справиться и быть счастливым. Это показывает главный герой Зурико на личном примере. Мальчик с непростой судьбой, узнавший войну в юном возрасте, всё-таки живёт счастливой жизнью, рядом с любящими и любимыми людьми. Это внушает надежду и теплое чувство, что всё обязательно будет хорошо.

Свет, качество звука и дополнительные эффекты, на которые редкий посетитель театра обычно не обращает внимания, тоже имеют огромное значение. Спектакль начинается с одинокой ели, стоящей на пригорке. Мы видим ее в легкой дымке и синем свете фонаря. Музыка едва уловима. Ощущение прохладного вечера сразу же овладевает зрительным залом. А вот речушки Губазоули и Лаше показаны в ярком свете, поскольку ассоциируются с летним жарким днём и весельем. Они разъединены лучами прожектора, как берегами. Музыка становится громче и бодрее. Когда Зурико углубляется в свои мысли во время урока, он не слышит и не видит ничего, вокруг него темнота, как будто закрыты глаза. Лишь один неяркий белый луч света падает на него, и мы слышим, как он совсем тихо напевает любимую грузинскую песенку. После потери близкого человека главный герой теряет. На сцене совсем темно. Но уже совсем скоро свет понемногу проявляется, и Зурико готов жить дальше, лелея в себе тёплую память о дорогом человеке. У него много планов и мечтаний, на пороге которых он сейчас стоит. Ничего не закончилось, все только начинается. И снова громкая, веселая музыка наращивает темп. На сцене все светлее, и вот зритель уже смахивает слёзы, а его улыбка становится все шире.

От зрителей, которые уже успели посмотреть спектакль «Я, бабушка, Илико и Илларион» было получено много положительных отзывов. В том числе, и от деятелей культуры. Так, например, российская актриса и певица Нана Татишвили поделилась впечатлениями: «Великий Акакий Васадзе сказал: «Ковер расстелю на улице и буду играть». Спектакль Георгия пример того, что хорошему актёру достаточно ковра на улице» [2]. Также она обратила внимание своих студентов на этот спектакль: «Идите,

посмотрите, что такое хорошая режиссура и работа со сложной актерской партитурой в моноспектакле. Это просто блеск» [2]. «Мы и плакали, и смеялись, и оторваться не могли. А я видела много великих спектаклей, поверьте», – говорит актриса [2].

Благодаря талантливым артистам и содействию продюсерской компании «Культура» спектакль «Я, бабушка, Илико и Илларион» пользуется у московской публики большим успехом. Работа менеджером проектов в сфере продюсирования спектаклей – это творческая деятельность, в которой молодому культурологу интересно расти и развиваться. Для меня, как для человека, который примерил эту профессию, ценно осознавать свою причастность к возможности воспитывать вкусы современной аудитории, приобщая ее к переживанию тех чувств, что нам всем жизненно необходимы.

Список использованных источников:

1. Искусство и Душа: беседа с Георгием Иобадзе о театре и грузинской культуре [Электронный ресурс]. 2023. URL: <https://telegra.ph/Iskusstvo-i-Dusha-beseda-s-Georgiem-Iobadze-o-teatre-i-gruzinskoj-kulture-11-10> (дата обращения: 18.11.2023)

2. Нана Татишвили. Личное общение.

© Петрова З.М., 2023

УДК 687.31/.36; 658.5

ТРИКОТАЖНОЕ ПРОИЗВОДСТВО: ТРАДИЦИИ, КУЛЬТУРА, СОВРЕМЕННОСТЬ

Пешкова И.О., Страчкова Е.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Если заглянуть в гардероб любого человека, найдется хотя бы одна вещь из трикотажа, а то и больше. И ведь на самом деле, несмотря на огромное современное разнообразие тканей, одним из популярнейших материалов для производства одежды был и остается трикотаж. Для обоснования этого есть множество факторов, самые очевидные из которых – это удобство в носке и относительная дешевизна материала. Удобство выражено эластичностью, за счет особого переплетения нитей, то есть ткань буквально обволакивает тело человека, к тому же он очень приятный и мягкий на ощупь, что только усиливает потребительскую любовь. Дешевизна же скорее будет плюсом не столько покупателю, сколько

производителю данной одежды, так как трикотаж используют и бренды, относящиеся к премиум классу, а у них цены отнюдь не самые маленькие.

Термин «трикотаж» корнями уходит во Францию, где впервые применили понятие «tricotage», что дословно переводится как «вязаное изделие». При его изготовлении используются синтетические, хлопчатобумажные, шерстяные и шелковые волокна в чистом виде или в сочетании друг с другом. Зачастую в примесь идет эластан, чтобы продлить жизнь вещи. Первые археологические находки датируются III-I вв. до н.э. Так, на раскопках в Египте были найдены чулки, специально связанные под сандалии с ремешком между большим пальцем. Известны находки подобных изделий не только в старом свете, но и в Латинской Америке – в Перу был найден пояс, декорированный птицами колибри, который относится тоже примерно к III в. н.э. [1].

Россия же начала делать свои маленькие шажки в данной отрасли только в конце 19 века. В Первую мировую войну произошел резкий взлет трикотажной индустрии аж в 4 раза в связи с большими государственными заказами на пошив свитеров и теплых фуфаяк для армии. Но дальнейшие империалистическая и гражданская войны привели к упадку, и только к концу гражданской войны удалось выйти на дореволюционный уровень производства и даже превысить показатели в 6 раз. В течение довоенных пятилеток было построено много крупных трикотажных фабрик: Бакинская, Ивантеевская, Тушинская, Витебская, Киевская, трикотажные предприятия в Новосибирске, Тбилиси, Коканде, а также была усовершенствована технология производства. Но Великая Отечественная Война нанесла огромный ущерб трикотажной промышленности СССР и после нее было приложено немало усилий, чтобы восстановить и реконструировать предприятия отрасли; и в 1950 году выход готовой текстильной продукции достиг довоенного уровня. До недавнего времени темпы развития трикотажной промышленности были самыми высокими в России, но сейчас рост производства нетканых материалов существенно вырывается вперед [2].

Мир трикотажа это по истине «богачейшая» индустрия на различные нововведения, это как отдельная уникальная вселенная, где переплетаются устоявшиеся традиции и новаторские технологии, искусство и точные научные расчеты; словно нити на полотне. Магия начинается еще с выбора подходящих материалов. Существует огромное количество видов трикотажа, а учитывая, что это ткань, которую вяжут, а не ткут, процесс подбора соответствующего материала выливается в нечто похожее на химию. Важно учесть не только цвет и фактуру, но и эластичность, стойкость к усадке и легкость ухода. Также важно понимать для каких целей будет использовано изделие: если это повседневная одежда, то лучше подобрать прочный и практичный материал, чтоб повысить

износостойкость; а для вечернего наряда, будь то пижама или утонченное платье в пол, идеально подойдет деликатный и изысканный трикотаж.

Еще с давних времен, создание трикотажных изделий включает в себя несколько неизменных этапов, которыми пользуются и по сей день. Первоначальная задача – это раскрой материала по заранее подготовленному шаблону. Затем следует кропотливый этап сшивания всех деталей, который требует особых навыков, в первую очередь аккуратность и умение работать с тонкими и эластичными тканями. После изделие подвергается отделке: обрабатываются швы, удаляются лишние нити, пришиваются пуговицы и другие декоративные элементы. В завершении процесса изделие стирается и гладится. Стоит отметить, что на рынке премиум одежды, где расчёт идет не на массовое производство, а на индивидуальный пошив мелкими партиями, второй этап исключается и используется регулярный способ создания трикотажного изделия. Вещи вяжутся целиком, на них отсутствуют соединительные швы, а эта работа достаточно кропотливая и трудоемкая, но идеально подходит для небольшого количества готовой продукции, как раз для модных домов.

Оборудование, на котором вяжется полотно, не менее важная деталь в создании действительно качественного продукта. На сегодняшний день в России для каждого этапа производства оно свое: станки с острыми режущими лезвиями для раскроя ткани, промышленные швейные машины для сшивания, а для отделки используется целая гамма устройств, начиная от ножниц, заканчивая автоматическими станками для обработки швов и краев. Классификация оборудования невероятно велика, так, например, по принципу работы их делят на поперечно-вязальные, или кулирные (вяжут все петли в ряду одной нитью, образуя материал, который легко распускается даже при небольшом повреждении), и основовязальные (такие машины каждую в ряду петлю образуют из новой нити, поэтому такое полотно считается более надежным, которому нипочем никакие зацепки). Также существует однофонтурное (с одним рядом игл для вязания одинарного трикотажа) и двухфонтурное (применяется для создания двойного трикотажа за счёт двойного ряда игл) оборудование. Любые машины, на которых изготавливается полотнище делятся на классы. Они показывают сколько игл расположено на единице длины игольницы, то есть, чем выше класс, тем тоньше иглы и меньше расстояние между ними, а значит и готовый трикотаж на выходе получится тонким. При выборе такого оборудования важно помнить, что, на низком классе перерабатывать тонкую пряжу грубейшая ошибка, так как выйдет рыхлое полотно, а на высоком классе с толстыми волокнами иглы будут ломаться [3].

В производстве трикотажа огромное значение имеет позиционирование. Как корабль назовешь, так он и поплывет; и производители российского трикотажа это знают, показывая в первую

очередь достоинства этого материала, скрывая недостатки. Главная и не очень «приятная» особенность трикотажа в том, что его достаточно сложно продвигать. Загвоздка в первую очередь в визуальной передаче продукта, он тяжело поддается фотографии и рекламе, так как они плохо передают его свойства, ведь прелесть трикотажа именно в качестве на тактильном уровне, поэтому часто может спасти фотография с модным предметом одежды и обувью. Что касается рекламы, то лучше всего продается та фотография, которая передает эмоции. Если интересен бренд, появляется интерес к продукции, а дальше происходит покупка [4].

Разработка качественной бизнес-стратегии также необходима для успешных продаж трикотажа в наши дни. Рассмотрим пример с таким известным российским брендом как Benetton. Его бизнес-модель заключается в том, что они не подвергают пряжу покраске, а сразу отправляют на склад готовые бесцветные изделия и к сезону подвозят базовые и модные цвета. И уже после обратной связи от магазинов докрашивают и довозят более востребованные цвета. Такая концепция долгое время позволяла им быть на пике лидерства экономики трикотажного производства.

Увидеть зависимость традиций и современности можно на таком не менее узнаваемом российском бренде как «Ивановский трикотаж». Сейчас он является одним из символов российской текстильной промышленности, хотя его история началась еще в XIX веке, когда в Иванове были созданы первые предприятия по производству трикотажных изделий. Именно Ивановский трикотаж совмещает в себе традиционные способы вязания полотнищ, используя исключительно высококачественные натуральные материалы, и современное оборудование высоких классов, которое помогает контролировать качество процессов производства и выхода безупречного готового продукта [5].

Еще одним из наиболее ярких примеров «традиционно-современных» текстильных производств в России является целый город – Черкесск в Карачаево-Черкесской республике. По разным оценкам, только в 2020 году там выпускалось около 40% всех трикотажных и текстильных изделий в России, а это огромный показатель для одного города. Там даже бытует мнение, что в каждом дворе стоит по вязальной машине, настолько все гордятся и любят свое наследие. Многие из предприятий Черкесска не имеют каких-то сверхпередовых технологий, как в том же самом Иваново. Например, не все могут работать с кардной шерстосодержащей пряжей и осуществлять финальную стирку готовых изделий. Но есть и более продвинутые фабрики, как Junberg; эта компания производит регулярный трикотаж европейского качества, с соблюдением современных мировых технологий, позволяя укреплять свои позиции в секторе middle up и pret-a-porte. Или, например, бренд Zhakko, который занял свою нишу в сегменте

middle и middle up, и стремительно набирает обороты. Многие фабрики все еще работают традиционными методами: полурегулярным способом, с подкройными швами, без стирки, так как используют стопроцентный акрил или смешанные хлопкосодержащие пряжи, которые не требуют стирки [6].

Но, несмотря на современное оборудование и улучшенные технологии производства трикотажа, в России с выходом на мировой рынок дела обстоят тяжело, и мы все никак не можем уйти от «устаревшего» мышления. Читть традиции важно, но мыслить надо современно. Так, Людмила Норсоян, российский дизайнер и основатель школы Fashion Factory (известна как создатель одежды из нанотрикотажа), говорила: «В России с дизайном все сложно. Российские фабрики «заточены» под поточное производство «никакого» базового трикотажа <...>. Кстати, во всем мире на трикотажные производства русских дизайнеров стараются не пускать. «Вы приходите, шикарно все рассказываете, заказываете кашемир, пробы, узнаете цены, условия, просите поменять кашемир на полушерсть, вспоминаете, что у вас нет средств на аванс, и вообще вам быстрее и проще купить на сток-сервисе «никакие» свитера и пришить к ним свои бирки» – вот наша репутация» [7]. Эту проблему специалисты отрасли привыкли «скидывать» на недостаток образования, ведь то, что преподают на кафедрах технологии трикотажного производства, далеко от современных реалий. За последние 20 лет подверглось изменению практически все, особенно софт, на котором работает оборудование. И передача устаревшей информации не идет на благо развития данного сектора, а скорее к его стагнации. Если раньше был один унифицированный станок, на котором вязали полотно в виде трубы, то сейчас требуются действительно квалифицированные кадры, которые способны работать с новейшей техникой и при этом не забывали традиционные способы вязки. Также необходимо досконально знать все свойства ткани, как работают примеси и что лучше добавить в нить.

Культура российского трикотажного производства безусловно внесла огромный вклад в развитие данной отрасли. Таким образом, можно сказать, что трикотажное производство является поистине искусством, которым владеет далеко не каждый. Невозможно сейчас взять и начать создавать качественный трикотажный продукт, не зная азов и с чего все начиналось. Традиции здесь важны как нигде, ведь только в умелых руках мастера, у которого за плечами огромный багаж знаний о материале и высокая техническая подготовка, трикотаж сможет заиграть новыми красками.

Список использованных источников:

1. История производства отечественного трикотажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nosisvoe.ru/blog/Istoriya-proizvodstva-otchestvennogo-trikotazha> (Дата обращения – 19.11.2023)

2. Развитие трикотажной промышленности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.37tt.ru/article/96-trikotazhnoe-proizvodstvo.html?showall=1> (Дата обращения – 19.11.2023)
3. Специфика и тонкости производства трикотажа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://winwool.ru/specifika-i-tonkosti-proizvodstva-trikotazha/> (Дата обращения – 20.11.2023)
4. Индустрия трикотажа: обзор рынка и тенденции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.fashionfactoryschool.com/blog/obzor-rynka/obzory/383-industriya-trikotazha-obzor-ryinka-i-tendenczii> (Дата обращения – 20.11.2023)
5. Ивановский трикотаж: история, качество, популярность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dalila-iv.ru/statuya/ivanovskiy-trikotazh-istoriya-kachestvo-i-populyar/> (Дата обращения – 21.11.2023)
6. Город трикотажного мастерства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profashion.ru/production/industry/gorod-trikotazhno-gomasterstva/> (Дата обращения – 22.11.2023)
7. Как устроена трикотажная индустрия в России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.be-in.ru/photo/37505-kak-uctroena-trikotazhnaya-industriya-v-rossii/> (Дата обращения – 23.11.2023)

© Пешкова И.О., Страчкова Е.Г., 2023

УДК 791.43

РАЗВИТИЕ ОБРАЗА КОЛОБКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

Полякова К.П.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Уже не одно поколение выросло на таких известных сюжетах: «Курочка ряба», «Репка», «Теремок». Практически каждый житель России слышал эти сказки. Не раз режиссёры пытались дать зрителям по-новому взглянуть на давно знакомый сюжет и персонажей. В данной статье мы обратились к одному из таких персонажей – к Колобку, и рассмотрели, как менялся его образ в советской и российской мультипликации, какие интерпретации этого образа можно выделить. Сказочные сюжеты не теряют популярности в кинематографе, и за последние 10 лет вышло много мультипликационных и кинолент, основанных на сказках: «Последний

богатырь», «По щучьему велению», «Конёк-Горбунок», «Баба Яга спасает мир», мультфильмы студии «Мельница», серии «Гора самоцветов» и т.п.

В начале рассмотрим того Колобка, которого мы видим в сказках. Нельзя выделить какой-то единый образ, так как варианты данного сюжета очень сильно отличаются в зависимости от того, когда, где и от кого сказка была записана. Но можно выделить некоторые общие черты в известных нам записях сказок. В «Сравнительном указателе сюжетов» сюжет о Колобке описывается следующей сюжетной схемой: «Колобок: убегает от старика, старухи, волка, медведя и т.д.» [2, с. 383]. Количество и виды животных могут изменяться, но конец один: лиса лаской и хитростью уговаривает Колобка сесть к ней на мордочку (нос или язык) и съедает его.

Если мы рассматриваем сказочного Колобка, то о нём можно сказать очень немного. Из ярких черт, которые можно выделить – уверенность в себе, о чём свидетельствует фраза «У тебя, медведь, не хитро уйти!» [1, с. 53-54] и падкость на ласку.

Первый мультфильм «Колобок» (режиссёры – Леонид Альмарик и Владимир Сутеев, 1936 год) во многих сюжетных ходах отличается от сказки, хотя и сохраняет её сюжетную канву. Самое существенное отличие – хорошая концовка. Медведь и волк нападают на лису и пытаются отнять у неё Колобка в тот момент, когда она уже готова его сесть. Колобка ловят дедушка и бабушка и они весело возвращаются домой все вместе. В этом сюжете Колобок действительно заслужил спасение. Он защищает слабых (телёнка и улей) от сильных (медведя и волка). То есть, в этом мультфильме Колобок предстаёт в определенной степени как пример для подражания: защитник слабых, который может проучить больших и сильных с помощью ловкости и смекалки.

Однако, выстроить полноценно образ Колобка на примере данного мультфильма не получается из-за того, что звуковая дорожка не сохранилась, хотя изначально она была. Непонятно из сюжета мультфильма, например, почему Колобок вскочил на мордочку лисы.

Вторым фильмом о Колобке был кукольный мультфильм «Колобок» (режиссёр Роман Давыдов, 1956 год). Главный герой здесь предстаёт перед нами в образе чванливого ребёнка, который убегает от бабушки и дедушки, которые готовы с радостью принять его в семью. Делает он это для того, чтобы показать, что он ничего не боится. Кроме того, он подвергает себя опасности, даже когда этого не требуется. Так, он хвастается перед медведем, как храбро победил волка, и грозитя самого медведя тоже забросить на сосну. Колобок, следуя сказке, легко поддается на лесть лисы и садится ей на нос, чтобы исполнить песню. Но при этом Колобок обладает и положительными чертами. Так, он заступает за пчелу, когда её обижает медведь. А потом уже пчела спасает Колобка от лисы. И он возвращается к

бабушке и дедушке, и дедушка растолковывает Колобку и зрителям мораль сказки: слушаться старших и не убежать.

«Сказка про Колобок» (режиссёр Наталия Червинская, 1969 год) переосмысляет сказку для самой младшей аудитории. Бабушка печёт Колобка. Тот оживает, и бабушка отправляет его на день рождения внучке в качестве угощения. Данный мультфильм сильно отходит от сказочного первоисточника. Никто не съедает Колобка, Колобок не убегает от зверей, а становится их другом, кроме того, добавлена причина, по которой Колобок ушёл из дома бабушки – день рождения внучки. И из-за доброты Колобка, его в конце не съедают, а празднуют день рожденья девочки все вместе.

«Очень старая сказка» (режиссёры Валентина Костылева и Юрий Скирда, 1982 год) отличается от других интерпретаций сказки. Колобок здесь не имеет никаких положительных черт: он уходит от бабушки и дедушки, потому что не хочет работать, а мечтает только гулять и есть. Он готов натравить волка на своего бывшего друга зайца, чтобы подружиться с серым хищником. Далее по сюжету Колобок селится у медведя, и после дружеского ужина прогоняет косолапого с кровати, а хвастаясь перед лисой, называет дом медведя своим. За такое поведение Колобок и поплатился: из-за большого веса героя рухнул мост, и герой утонул. И никто не пришёл к нему на помощь.

«Следствие ведут Колобки» (режиссёр Аида Зябликова, 1983 год) – мультфильм, основанный на одноимённой книге Эдуарда Успенского. Название этой книги и мультфильма отсылает к сериалу «Следствие ведут ЗнаТоКи». Главные герои – следователи Колобок и Булочкин – работники Неотложного Пункта Добрых Дел. К ним обращается бабушка, у которой пропал внук. Колобок здесь предстаёт в образе детектива, похожего на Шерлока Холмса. Он всё время анализирует события и поступки людей, находит самое быстрое и оптимальное решение проблем посетителей Пункта. При этом Колобок очень любит поесть – он съедает все котлеты-улики. В итоге, Колобок и Булочкин находят внука. Из-за того, что сюжет мультфильма никак не связан со сказками, а основан на другой книге, мультфильм и образ главного героя в нём практически ни в чём не совпадает со сказочным сюжетом.

«Следствие ведут Колобки» (режиссёр Александр Татарский, 1986 год) – мультфильм, основанный на той же книге Успенского. Образы главных героев сильно отличались от книги, из-за чего режиссёр даже дал им новые имена: Шеф и Коллега. Но схожесть с колобками теперь приобрели оба главных персонажа – они очень низкие и несколько округлые. В первом мультфильме «Дело полосатого слона» рассказывается детективная история о пропаже слона из зоопарка и о том, как братья Колобки расследуют это дело. Последующие мультфильмы рассказывают более тривиальные истории о Колобках («Братья Пилоты иногда ловят

рыбу», «Братья Пилоты готовят на завтрак макарончики»). Но самих героев больше не называют Колобками. Они окончательно приобрели имя «братья Пилоты». Мультфильм не имеет сильных совпадений со сказочным сюжетом по тем же причинам, что и предыдущий.

В отличие мультфильмов, вышедших до него, «Колобок, Колобок!..» (режиссёр Борис Акулиничев, 1988 год) лишь берёт за основу сказочный сюжет и рассказывает по нему новую историю. Колобок здесь – житель России, проживающий исторические события от революции до перестройки. Он уходит из дома, от бабушки и дедушки, влекомый пионерами-зайцами и их предводителем, отсылающим нас к образу Ленина. Потом сталкивается с волком-Сталиным и отправляется в ссылку. После медведь, сочетающий в себе сразу два образа: Хрущёва и Брежнева – награждает Колобка государственными наградами и тот занимает важное общественное положение. Но почти сразу теряет всё, «проглоченный» лисой-перестройкой. Понятно, что этот мультфильм рассчитан прежде всего на взрослую аудиторию. И Колобок отражает в себе ту доверчивость, или страх, или гордыню, которую испытывал простой советский человек в ту или иную эпоху.

Следующий мультфильм – «Страсти-мордасти» (режиссёры Владимир Гончаров, Валерий Коноплёв и Вадим Тюряев, 1991 год) – содержит три истории, и третья из них называется «Колобок». Это название ничем не выделяется среди других «Колобков». Но содержание совершенно переворачивает сюжет сказки. Колобок, испечённый жутко выглядящей старухой, съедает зайца, волка и медведя. После Колобок съедает город, Луну, Землю, Млечный путь. В этом мультфильме Колобок предстаёт перед нами в виде неостановимой всепоглощающей силы, которая явно была зла на людей за то, что сразу после появления на свет, её пытались съесть.

Мультфильм «Колобок» (режиссёр Владлен Барбэ, 2006 год) по своей сути является глубоким философским произведением. Колобок уходит от бабушки и дедушки, потому что хочет показать, что его не ценят и он достоин большего. Колобок встречает персонажей из сказки, но их образы совершенно изменены: волк – бродяга, греющийся у костра из покрышек, заяц – шпион, медведь – инвалид и бывший военный, а лис – сбежавший заключённый. Колобок ото всех ушёл и, страдая от одиночества, сначала посещает могилу волка, а затем разрушенный родной дом.

«Колобок. Однажды в Чернобыле» (режиссёр Анатолий Кочеваткин, 2008 год) – это авангардный мультфильм, сильно изменяющий сюжет сказки. В фильме показан странный мир, в котором мутировавший заяц откапывает среди моркови живую голову (Колобка), которая сразу признаёт зайца отцом. Вместе они спасаются от медведя и волка, но после лиса усыпляет зайца и пытается съесть Колобка. Колобок, посчитав, что заяц мёртв, решает за него отомстить и выпивает мутаген, который увеличивает

его в размерах уже в желудке у лисы. Лису разрывает, а колобок съедает зайца. Этот мультфильм больше ориентирован на создание тревожащей атмосферы и является фантазией на тему изменения сюжета «Колобка» при изменении мира со сказочного на постапокалиптический.

В 2013 году режиссёр Марина Карпова решила вернуться к более привычному, детскому образу Колобка. В её мультфильме «Колобок» (режиссёр Марина Карпова, 2013 год) из цикла «Гора самоцветов» главный герой следует сюжету сказки: встречает зверей, поёт им песенку. И в конце его съедает лиса. Однако в конце выясняется, что сказка рассказывалась лисой своим детям. Лиса сама проговаривает мораль, которую пыталась донести до лисят: нельзя убегать из дома. Такая концовка объясняет образ Колобка в этом мультфильме: большие глаза, дикция и голос сразу говорят, что сам Колобок является ребёнком.

В отличие от предыдущих интерпретаций «Колобка», 7-ая серия 1-ого сезона мультсериала «Приключения Пети и Волка» под названием «Дело Колобка» (режиссёр Алексей Горбунов, 2019 год) рассчитана на подростковую аудиторию. Сюжет серии представляет собой пародию на фильмы про мафию. Колобок здесь – неразумный молодой человек, вышедший из-под опеки бабушки и дедушки и сразу попавший в неприятности. Он задолжал деньги сказочным зверям. И теперь подвергается преследованию со стороны лисы, от которой «не уйдёшь». В попытках вернуть деньги Колобок пытается вернуть деньги, играя в казино. Главным героям (Пете и Волку) удаётся переубедить Колобка, чтобы тот не прятался в мечтах о большом выигрыше и вернулся к спокойной жизни с дедушкой и бабушкой. Отличия от сказочного сюжета в этом мультфильме объяснимы и пародийной направленностью сюжета.

В мультфильме «Кощей. Похититель невест» (режиссёр Роман Артемьев, 2022 год) Колобок – знакомый сказочный персонаж, который включён в совершенно иной сюжет. Он помогает главным героям – Кощей и Варваре – выстроить отношения, по ходу сюжета он всё время вынужден убегать от волка и лисы, и стремится к достижению своей мечты – обретению родителей. Кроме того, Колобок выступает носителем традиционной культуры: он использует в своей речи пословицы про хлеб, рассказывает про гадания, которым его научила бабушка и т.п. В этом мультфильме из сказочного сюжета сохранены только значимые детали, отсылающие к оригинальному сюжету: создание Колобка, звери, желающие съесть Колобка, то, что сам Колобок всё время вынужден ото всех убегать.

В статье «Мультипликационная история Колобка. 1936-2020 годы» указывается, что мультфильмы про Колобка можно разделить на две категории: для детей и для взрослых. «Детские» экранизации рассказывают простые поучительные истории. К ним относятся экранизации 1936, 1956, 1969, 1982 и 2013 годов. Они выходят в более стабильное (в экономическом

и политическом плане) время и рассчитаны на донесение до детей некой морали. «Взрослые» экранизации отражают в себе дух и настроение времени, часто рассматривают философские темы. К таким экранизациям относятся мультфильмы 1988, 1990, 2006 годов. Они выходят в более нестабильной обстановке в стране.

Сопоставление сказочного сюжета и сюжетов мультфильмов даёт возможность вывести ещё одну классификацию мультфильмов про Колобка. Их можно разделить на:

1. Фильмы, максимально повторяющие сказочный сюжет. В таких мультфильмах возможны небольшие отступления от сюжетной схемы, небольшие изменения в концовке, новые характеристики образа Колобка. Но в целом они следуют сюжетной схеме сказки, не переносят сюжет в другие сеттинги и не пытаются пересказать через него другую, скрытую историю. К таким мультфильмам относятся ленты 1936, 1956, 2013 годов. Они рассчитаны на детскую аудиторию.

2. Фильмы, рассчитанные на просмотр детьми, но с сильно измененным сюжетом сказки. Они часто смешные, несут в себе ярко выраженную мораль. Отличия от сказки могут заключаться в перенесении действия сюжета в современность или в другой сеттинг, использование Колобка как сугубо отрицательного персонажа, появление Колобка в другом сюжете, не связанным со сказкой. К таким мультфильмам относятся экранизации 1969, 1982, 1983, 1986, 2019 и 2022 годов.

3. Фильмы, направленные на просмотр взрослой аудиторией. Для них характерна лишь опора на сказочный сюжет, на его сюжетную канву. В них за обычными словами, взятыми из сказки, скрываются иные смыслы. Например, «Я от бабушки ушёл, я от дедушки ушёл» в экранизации 1988-ого года, сказанное с разной интонацией в разном момент времени может означать как уход от старых порядков, от жизни крестьянской к жизни пролетарской, или как попытка вызвать жалость. Но не все такие фильмы действительно обладают глубоким скрытым смыслом. Так анимационные ленты 1990 и 2008 гг. переносят сюжет Колобка в более жёсткие реалии. И там интересно развитие знакомого сюжета в совершенно чуждых сказке условиях. К этой категории относятся мультфильмы 1988, 1990, 2006 и 2008 годов.

Подводя итог, можно сказать, что большая часть мультфильмов про Колобка относится именно ко второй группе. Это говорит о том, что гораздо чаще Колобок в экранизациях появляется в неродном для себя сюжете и наделяется несвойственными ему чертами. Но несмотря на это, зритель всегда видит в сюжете детали, хотя бы частично связывающие Колобка из мультфильма и Колобка из сказки. Колобка можно рассматривать как образ, отражающий сказочность происходящего в мультфильме, вызывающий определённые ассоциации, связанные с традиционной культурой.

Список использованных источников:

1. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трёх томах, Том 1 / Подготовка текстов, предисловия и примечаний В.Я. Пропп / Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1957 г.

2. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Составители: Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков / Ленинград, «Наука» ленинградское отделение, 1979 г.

3. Строганов М.В. Мультипликационная история колобка. 1936-2020 годы / Строганов Михаил Викторович / журнал «Театр. Живопись. Кино. Музыка», 2022 г., № 1

© Полякова К.П., 2023

УДК 908

**ИСТОРИЯ СТАРООБРЯДЧЕСТВА ГОРОДА БОРОВСКА
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ**

Полякова К.П.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

История города Боровска тесно связана с историей старообрядчества в России. В Свято-Пафнутьевом Боровском монастыре содержались в заточении за неприятие новой веры боярыня Феодосия Прокофьевна Морозова, княгиня Евдокия Прокофьевна Урусова и протопоп Аввакум. Данные исторические факты не могли не отразиться на культуре города. И в данной статье будет рассмотрено развитие старообрядчества в городе Боровске через призму архитектурных памятников.

К сожалению, история не всех этих памятников хорошо изучена, а научных статей, которые сопоставляли бы историю старообрядчества в Боровске и архитектуру этого города очень мало. Это сопоставление необходимо, так как архитектура города всегда связана с его историей, а история Боровска, в свою очередь, тесно связана со старообрядчеством. Актуальность данной работы заключается в том, что сейчас активно развивается туризм в Боровске. В 2021 году была отремонтирована главная площадь города и, не так давно открылось ещё несколько достопримечательностей, таких как «Домик счастья» (2019 г.) что отражает увеличение популярности туристического спроса.

Часовня памяти боярыни Морозовой и княгини Урусовой – это белая часовня с золотой головкой. Перед зданием установлен могильный крест на

месте захоронения старообрядческих мучениц Феодосии Морозовой и Евдокии Урусовой. Часовня разделена на два уровня: подземный и надземный. В центре надземного уровня установлены четыре житийные иконы, образующие «колодец», через который свет проникает в подземную часть часовни. На подземном уровне часовни находится надгробная плита, ранее стоявшая на могиле старообрядческих мучениц. Нижняя часть часовни символизирует земляную тюрьму, в которой содержались женщины в последние дни своей жизни. Так, через архитектурное устройство старообрядческого памятника, рассказывается важный для староверцев исторический факт – смерть боярыни Морозовой и княгини Урусовой по причине притеснения староверцев.

Но это не единственный факт о жизни старообрядцев в городе, который можно узнать, изучая архитектурные памятники. Много об отношении власти к «раскольникам» можно узнать из истории постройки данного памятника архитектуры.

Изначально на месте могилы старообрядческих мучениц находилась только надгробная плита. Первым её описал П.М. Строев в 1820 году. Историк прочитал надпись на камне, гласившую: «Лета 7184 (1675 г.) погребены на сем месте: сентября в 11 день боярина князя Петра Семеновича Оурусова жена ево, княгиня Евдокея Прокофьевна; да ноября во 2 день, боярина жена Морозова бояроня Федосья Прокофьевна, а во иноцех инока схимница Феодора, а дщери окольного Прокофья Федоровича Соковнина. А сию цку положили на сестрах своих родных боярин Феодор Прокофьевич, да окольной Алексей Прокофьевич Соковнины» [4, с. 40]. Но при этом местные жители, выказывающие почтение перед этой могилой, утверждали, что здесь похоронены две княжны, сожжённые татарами (или литовцами) за христианскую веру. В.И. Осипов, секретарь Комиссии по исследованию старообрядчества при Международном комитете славистов уверен, что боровчане знали, кто на самом деле захоронен в могиле, но обманывали историка, чтобы не подвергнуть могилу опасности. И, как нам кажется, самим не подвергнуться гонениям. Эту предосторожность можно объяснить тем, что, несмотря на дарование Александром I свободы исповедования старообрядцам, политика, направленная на старообрядцев-«беспоповцев», оставалась жёсткой. В 1820 году «беспоповцы» были поручены надзору полиции, и, кроме того, им нельзя было участвовать в выборах на общественные должности. В 1821 году «беспоповцев» в Боровске и уезде было 1736 человек, «поповцев», при этом – 763. То есть большая часть старообрядцев Боровска не были задействованы в аппарате общественной власти. Беспоповцы, не имея реальной власти, действительно могли опасаться, что один из самых культовых для них религиозных памятников может быть уничтожен властями, поэтому они и могли скрывать правду о нём.

Почти через столетие, в 1905 году вышел указ «Об укреплении начал веротерпимости», в котором Николай II повелевал: «Признать, что отпадение от Православной веры в другое христианское исповедание или вероучение не подлежит преследованию и не должно влечь за собою каких-либо невыгодных в отношении личных или гражданских прав последствий, причем отпавшее по достижении совершеннолетия от Православия лицо признается принадлежащим к тому вероисповеданию или вероучению, которое оно для себя избрало» [6]. Фактически, это повеление посмертно исключало боярыню Морозову и княгиню Урусову из статуса преступниц. И 29 апреля 1909 года Боровская городская дума постановила «отвести 24 сажени земли на городище на месте могилы кн. Урусовой и б. Морозовой, для имеющейся в недалеком будущем постройки памятника-часовни на их могиле при участии всероссийского старообрядчества».

Однако этот проект не был в полной мере реализован. В 1913 году вопрос о строительстве часовни сняли с обсуждения, вследствие запрещения представителем полиции. А с момента вступления России в Первую мировую войну и последовавшей за ней Октябрьской революцией речи о строительстве часовни на месте захоронения старообрядческих мучениц не заходило. В 1960 году с захоронения вывезли в музей даже могильную плиту, так как нахождение подобной христианской святыни рядом со зданием райкома партии не одобрялось властями.

Но боровскими старообрядцами не было забыто их священное место. В 1996 году старообрядческой общине был выделен участок земли рядом с могилой боярыни Морозовой и княгини Урусовой. В 2005 году строительство часовни было завершено.

По изменению отношения к строительству часовни можно проследить изменения в отношении к старообрядчеству со стороны государственной системы России. Смерть сестёр Феодосии и Евдокии в результате государственного преследования старообрядцев говорит о том, что в конце XVII века, то есть сразу после реформ Никона, староверы подвергались серьёзным гонениям, многие погибли. Царь Алексей Михайлович, по видимому, считал, что искоренение старообрядчества и старообрядцев – единственный способ удержания страны от полного раскола. В начале XIX века, несмотря на смягчение политики по отношению к старообрядчеству, «раскольники» всё ещё не могли принимать участие в осуществлении власти, даже в местах, где они составляли значительную часть населения. И даже после начала проведения Николаем II политики веротерпимости, отношение к старообрядцам оставалось противоречивым, что можно увидеть в факте запрещения на строительство часовни. Во времена Советского Союза отношение к старообрядчеству, как и к любой другой вере, было нетерпимым. Поэтому вопрос о строительстве часовни возник вновь только после распада СССР. И уже в наши дни можно увидеть

полноценную реализацию конституционного права на свободу вероисповедования.

Еще одним архитектурным памятником является музейно-выставочный центр г. Боровска, который расположился в бывшем здании Храма во имя Всех Святых. Это был первый старообрядческий храм Боровска. Изначально был построен купцами Ф.М. Шокиным и Саниным как молельный дом в 1890-х годах. Дом обладал паровым отоплением и был хорошо отделан, что говорит о богатстве купцов, построивших его.

После выхода указа «Об укреплении начал веротерпимости» молельный дом начинает приобретать внешний облик храма. 29 июня 1908 г. была заложена колокольня, по которой сейчас и угадывается изначальное назначение здания выставочного центра. Шатровая колокольня строилась на пожертвования общины и прихожан. Самые большие колокола были пожертвованы боровскими купцами и фабрикантами П.П. и А.П. Ежиковыми и Саниными.

В 1929 году этот храм был закрыт и превращён в клуб (Дом Культуры). В 80-е годы Дом культуры переехал в новое здание, а на старом месте стали создавать картинную галерею, которая позднее обрела статус сначала городского центра искусств, а в настоящее время – музейно-выставочного центра. И, в отличие от двух других старообрядческих храмов города, Храм Всех Святых не вернули Русской Православной Старообрядческой Церкви. То есть, современное государство не готово отдать Церкви памятник архитектуры, ставший общественным достоянием не благодаря своей религиозной истории, а благодаря художественно-просветительской роли в обществе и работе в качестве выставочного центра. Всё-таки, Боровск известен не только своими храмами, но и художниками.

В истории Храма Всех Святых угадываются следующая тенденция развития старообрядчества города Боровска: огромная роль купцов. При рассмотрении списочного состава старообрядцев становится ясным, что в городе проживало 150 старообрядческих семей, из которых 25 семей принадлежало к купеческому сословию, а 125 – мещанскому. То есть, не имея доступа к государственной службе (по закону от 1820 года, запрещавшему назначать «беспоповцев» на должности), старообрядцы Боровска занимались торговлей и ремёслами. При анализе в 1891 г. епископом Калужским и Боровским Виталием церквей г. Боровска отмечалось: «Несмотря на великое и славное прошлое города, его история покрывается мрачною чертою: жители Боровска не устояли на той высоте религиозного и гражданского духа, которым отличались их предки, изменили вере отец своих, отделились от св. прав. церкви и почти поголовно перешли в раскол. Из девятитысячного народонаселения города едва 1/9 часть принадлежит православию. Всё городское управление, управление

общественным банком и самая торговля в руках раскольников» [5]. Получается, старообрядцы Боровска находили возможность воздействия на городское управление при помощи богатства. Из-за богатства им также удалось довольно быстро с 1909 г. по 1914 г. отстроить три старообрядческих храма.

Подводя итоги, можно сказать, что, рассматривая историю и архитектуру Часовни на месте могилы боярыни Морозовой и княгини Урусовой и бывшего Храма Всех Святых, удалось выявить конкретные тенденции исторического развития старообрядчества в городе Боровске.

Противоречивое отношение власти к старообрядчеству, но при этом смягчение политики по отношению к этому движению с течением времени. Большую роль купцов в строительстве старообрядческих сооружений Боровска. Эти тенденции удалось выявить, рассматривая исторические памятники в связи с религиозной жизнью местного населения.

Список использованных источников:

1. Барсуков Н. Жизнь и труды П.М. Строева. СПб. -1878.
2. Осипов В.И. Гражданские и церковные «преступления» боровских старообрядцев в XIX–начале XX вв. // «Старообрядчество: история, культура, современность». Выпуск 17. Москва. 2018 г. - С. 33-44.
3. Осипов В.И., Осипова А.И. К вопросу о времени постройки старообрядческих храмов в г. Боровске // Бюллетень РНИА «Верхнее Поочье», Калуга, 1993, - С. 73-75.
4. Осипов В.И. Настанет пора – и воздвигнут ей памятник вместо дыбы // Международные Заволокинские чтения. Рига, 2006 - С.117–126.
5. Осипов В.И. Строительство в Боровске старообрядческих храмов в начале XX в. // Чтения памяти Д. И. Малинина: материалы первых - четвертых чтений. 2015–2018 гг. / сост. М. А. Добычина; под ред. В. А. Иванова. Калуга. Издатель Захаров С. И. («СерНа»), 2018. – С. 40-57.
6. Полное собрание законов Российской империи. Т. XXV: 1905. СПб. 1908. - С.237-238.

© Полякова К.П., 2023

УДК 008

**РЕЦЕПЦИИ ИДЕИ НООСФЕРЫ В.И. ВЕРНАДСКОГО
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Полякова М.А.

Научный руководитель Солянкин А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время человечество сталкивается с рядом глобальных проблем, таких как истощение природных ресурсов, изменение климата, потеря биоразнообразия, разрушение озонового слоя, загрязнение воды и почвы. Новый подход и методы разрешения этих проблем предложил Владимир Иванович Вернадский в 1926 году. Выдающийся российский ученый и философ вывел новую концепцию ноосферы, главной характеристикой которой является разумное потребление ресурсов, осознание важности бережного отношения к окружающей среде и тесной взаимосвязи между всеми элементами жизни на земле и за ее пределами. Рецепции, т.е. заимствование и приспособление этих теоретических построений имеют сегодня не меньшую актуальность, чем почти 100 лет назад.

На формирование и разработку этой концепции ушли многие годы. К 1885-1906 гг. Вернадский уже сформировался как ученый, труды его получили признание специалистов. За плечами уже был немалый опыт исследовательской деятельности в области почвоведения, минералогии и кристаллографии. Вернадский к тому времени вынашивает замыслы, выводящие науку на новую ступень познания природы. Он готовился к исследованиям в области геохимии, которые в последствии и приведут его к учению о живом веществе. В 1907-1910 гг. вышли первые публикации по теме живого вещества. Размышления над биологическими вопросами и их связью с геохимией сами собой натолкнули ученого на постановку проблемы в области биосферы. Биосфера рассматривалась им уже не как случайное явление, а как единая закономерная и саморегулирующаяся система, существующая на границе с космической средой. В мае 1922 г. Вернадский приехал в Париж по приглашению Сорбонны прочитать курс лекций по геохимии. Там и выкристаллизовалась идея для написания научного труда. Она, идея всепроникающей эволюции, впервые появилась в 1926 году на Родине, в монографии «Биосфера». В этой работе, развивая идею об эволюции биосферы, появлении на Земле человечества, русский

исследователь делает шаг к новому обобщению – к концепции перехода цивилизации от биосферы в ноосферу.

Под самой концепцией ноосферы подразумевается сознательное регулирование людьми их взаимоотношений с природой. Грамотное распоряжение ее ресурсами и целесообразное, планомерное, гармоничное развитие общества и живой среды. Сам ученый о ноосфере писал так «Ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открывается все более и более широкие творческие возможности» [1, с. 590]. Ноосфера в учении Вернадского характеризуется тем, что человек начинает влиять на природу больше, чем она на него. Человечество придумывает новые соединения, которых никогда не было в естественной среде. Человек начинает выбираться за пределы биосферы – в Космос, что до него не могло сделать ни одно живое существо. Но человек не просто достигает всего этого. Он прекращает эксплуатировать природу, к ресурсам начинает относиться так, чтобы их хватило на жизнь не только текущего поколения, но и последующих. Многим его идеям было суждено сбыться, например, безусловно, его концепция находит признание и отражается во многих аспектах современной культуры, включая литературу, визуальное искусство и СМИ. Например, в 70-е гг. XX века появляется «Стратегия устойчивого развития» – мировоззренческая государственная концепция, направленная на планомерное развитие общества в гармонии с природой, осуществляемая в трех направлениях: информатизация, экологизация, гуманизация. Эта комплексная программа направлена на изменения во всех сферах жизни. Также теория Вернадского нашла отклик в социальных науках и способствовала возникновению новых направлений, таких как экологическая социология, экологическая психология. Еще, благодаря этому великому ученому, в учебных заведениях были перестроены образовательные программы, которые пробуждают в сознании молодежи важность сохранения природной среды и активное участие в восстановлении ноосферы. Взяв за основу концепцию Вернадского, академик Дмитрий Сергеевич Лихачев и сам вывел новую проблему сохранения не только окружающей среды, но и культурной среды. Об этом он напишет в своей статье «Экология культуры» в 1980 году.

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что Владимир Иванович Вернадский сделал весомый вклад в науку, его идея нашла отклик в современном мире и активно используется во всех сферах жизни. Учитывая то, что учение Вернадского легло в основу идеи экологии, можно сказать, что программы большинства современных экологических движений основаны на идеях этого русского учёного. «Greenpeace», «Earth

First!», «Зелёный фронт» – все они выступают за сокращение отходов и осознанную добычу и использование ресурсов. Кроме того, сейчас наблюдается повышенный интерес к сфере экологии в кинематографе, даже в художественных фильмах: экологическая тема затронута в «Интерстелларе» 2014 года, «Дитя погоды» 2019 года, «Не смотрите наверх» 2021 года, «Этот новый мир» 2022 года. За последние десятилетия активно развивается экологическая инфраструктура. В частности, были созданы новые национальные парки и заповедники, такие как Национальный парк «Русский Север» в Архангельской области и Байкальский заповедник в Иркутской области. Кроме того, проводятся работы по благоустройству территорий, озеленение городов и строительству экологически чистых объектов. Всё это может говорить о том, что экологические проблемы не являются проблемами только учёных, ими интересуются и обычные люди.

Подтвердить актуальность идеи Вернадского, и её активную реализацию можно следующими фактами и статистическими данными, подсчитанными за последние десятилетия:

1. Сокращение выбросов парниковых газов: благодаря глобальным соглашениям, страны сократили выбросы парниковых газов, таких как углекислый газ, и они продолжают снижаться. Например, США снизили свои выбросы на 13% с 2005 года, а Европейский союз снизил их на 25% с 1990 года.

2. Улучшение качества воздуха: Во многих городах по всему миру качество воздуха стало лучше благодаря усилиям по сокращению выбросов от транспорта и промышленности.

3. Увеличение использования возобновляемых источников энергии: По мере развития технологий стали более доступны источники солнечной и ветровой энергии. К примеру, в 2019 году возобновляемые источники энергии составляли около 18% глобального общего потребления энергии.

4. Сохранение биологического разнообразия: Множество стран принимают меры для сохранения и защиты уязвимых видов растений и животных. Например, в 2019 году Бразилия объявила о создании новых заповедников с целью сохранения амазонского леса.

Выводы исследования подтверждают актуальность и значимость идеи Вернадского о ноосфере в современном мире. Концепция стала неотъемлемой частью нашего мировоззрения и культурного развития. Получение вдохновения от идеи Вернадского может стать значимым шагом на пути к более устойчивому и гармоничному в развитии культуры и общества.

Список использованных источников:

1. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера Москва: Издательство АСТ, 2023.-640с.

2. Шепелёв В. В. Ноосфера Вернадского. Вестник Российской академии наук – 2014.-Т.84. №6.-С.514-518.

3. Лисеев И.К. «Философские идеи В. И. Вернадского и современная научная картина мира (К 150-летию В. И. Вернадского). // Вопросы философии 2013.-С. 174-184

4. Никитин Е. Д., Никифорова В. Н. О творческом развитии фундаментальных идей В. И. Вернадского. // Вестник Московского университета. Серия 7.-2006.-№1.-С.108-120.

5. Лихачев Д. С. Экология культуры. // Памятники Отечества. -1980. - №2.

© Полякова М. А., 2023

УДК 378

РАЗВИТИЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ИНСТИТУТЕ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ РГУ им. А.Н. КОСЫГИНА

Попова А.В.

Научный руководитель Никитаева Е.Б.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Филология – это «содружество гуманитарных дисциплин, изучающих историю и выясняющих сущность духовной культуры человечества через языковой и стилистический анализ письменных текстов» [1].

Филологическая наука не стоит на месте и стремительно развивается. Её изучение очень важно для формирования личности, именно благодаря филологии формируется и национально-культурная идентичность. В данной статье мы рассмотрим вопросы развития филологического образования на примере Института славянской культуры Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина.

Филологический факультет Государственной академии славянской культуры, как в те годы именовался нынешний институт, был основан в 1995 году. Сейчас это кафедра общей и славянской филологии Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина. Деканами филологического факультета в разное время были такие известные ученые, как доктор филологических наук, профессор А.Н. Ужанков, доктор филологических наук, профессор В.И. Мельник, доктор филологических наук, профессор И.И. Калиганов.

С самого возникновения отличительной особенностью образования стало то, что не только студенты-слависты, но и студенты-русисты в течение всего периода обучения изучали один из славянских языков (болгарский, сербский, польский или чешский). Многие защиты дипломов проходили на двух языках.

Коллектив специалистов-филологов принял большое участие в создании трехтомного труда «История культур славянских народов». Значительная часть данного произведения посвящена вопросам развития славянских языков и литератур. Трехтомник активно используется студентами при изучении различных дисциплин.

За время обучения в Институте славянской культуры студенты проходят фольклорную, редакционно-издательскую, переводческую практики на базе Института славяноведения Российской академии наук. Значительную роль при организации практик играет заместитель директора Института славяноведения РАН Е.С. Узенева, которая долгие годы работала в Институте славянской культуры, возглавляла кафедру Общей и славянской филологии. В настоящее время Е.С. Узенева является научным куратором деятельности кафедры. Здесь же следует отметить, что в Институте славяноведения РАН обучаются аспиранты, являющиеся выпускниками Института славянской культуры. Продолжая вопрос о практиках, следует отметить, что студенты имеют возможность проходить их в Институте русского языка имени В.В. Виноградова РАН, Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

За почти что 30-летний период существования филологического направления студенты и преподаватели достигли многих успехов. Результативность данных успехов очевидна, когда изучаешь публикации в журнале «Вестник славянских культур». Он был основан в 2000 году по инициативе первого ректора Государственной академии славянской культуры, доктора философских наук, профессора Изольды Константиновны Кучмаевой. В 2009 году была разработана новая концепция «Вестника славянских культур». Новый комплексный подход к изучению славянской культуры нашёл отражение в таких рубриках как: «Вопросы филологии», «Литературное наследие Древней Руси» и другие. С 2015 года в журнале действуют три постоянных рубрики, одной из которых является «Филологические науки». В целом, преподаватели проявляют высокую публикационную активность. Только за последние несколько лет сотрудниками кафедры опубликовано более 300 научных работ, сделаны доклады на сотнях конференций. Все это позитивно отражается на образовательном процессе, так как преподаватели постоянно совершенствуют свое научное и методическое мастерство.

С 2019 года ведётся подготовка магистров-филологов по программе «Русский язык XXI века: языковые новации и динамика развития» и

подготовка аспирантов по направлению «Языкознание и литературоведение», направленность «Русский язык». В 2021 году принято решение о создании Центра Сербской культуры при кафедре общей и славянской филологии. Также, в 2019 году студенты и преподаватели кафедры Общей и славянской филологии принимали участие в разработке видеосюжетов на грант Министерства просвещения РФ, в 2019-2020 гг. приняли участие в проекте «Университетские субботы», в 2020 году преподаватели начали разработку по созданию учебных онлайн-курсов.

Ежегодно студенты принимают участие в международной научной конференции молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер», при подготовке к которой в рамках образовательного процесса формируются научные компетенции обучающихся.

Выпускники-филологи работают в образовательных учреждениях, издательствах, редакциях, институтах РАН и других организациях.

Развитию филологического образования дала оценку ведущий специалист кафедры, кандидат филологических наук, доцент Светлана Николаевна Переволочанская. По её мнению, «филология должна быть первичной, так как без филологии невозможно никакого образования. Язык – это объективный свидетель истории того или иного народа. Самое важное – это заинтересованность студентов, понятие на глубинном уровне, способность много читать. Филологическое образование дает системный взгляд на мир, происходит рефлексия мысли. Результат – это формирование мировоззрения» [4].

На основании проведённой работы и анализе, подтверждается факт безостановочного развития филологического образования в Институте славянской культуры. Также, можно сделать выводы, что:

1. Филологическое образование является ключевым элементом развития культуры и идентичности национального сообщества. Оно способствует формированию критического мышления, развитию навыков коммуникации и интерпретации текстов.

2. Филологическое образование должно быть ориентировано на развитие межкультурной компетентности. Студенты должны изучать языки и культуры различных народов, чтобы лучше понимать и ценить культурное разнообразие.

В целом, развитие филологического образования должно быть направлено на формирование у студентов фундаментальных навыков и знаний, а также на развитие их творческого и критического мышления. Это поможет им быть подготовленными к изменяющимся требованиям современного общества и быть успешными на рынке труда.

Список использованных источников:

1. Аверинцев С.С. Филология // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 7. М., 1972.

2. Университет Косыгина. 100 + в истории России. Береснев Д.Н., Бесчастнов Н.П., Бокова Е.С., Бондарчук М.М., Бычкова И.Н., Голайдо С.А., Гурова Е.А., Дементьев Е.А., Зайцев А.Н., Зотов В.В., Киселева Н.Ю., Колядина Т.Е., Костылева В.В., Леденева И.Н., Морозова Т.Ф., Недбаевская Н.П., Нечаева Т.Ю., Разумеев К.Э., Семешкина Т.В., Соколовский А.Р. и др. Москва, 2023.

3. Мир славянской культуры. Коллективная монография. Ответственный редактор М.В.Юдин. -Санкт-Петербург: Издательство "Любавич", 2022. -136с. -илл.

4. Интервью с С.Н. Переволочанской. Из личного архива автора.

© Попова А.В., 2023

УДК 304.3

ФЕНОМЕН ФАНФИКШН В МОЛОДЕЖНОЙ СУБКУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Рудометова А.А., Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1440 году был изобретен печатный станок Иоганна Гутенберга, позволивший каждому стать читателем. В XXI веке человечество зашло ещё дальше. Теперь всякий человек, у которого есть доступ в интернет, может завести блог на любую тематику, независимо от того, является ли он высококвалифицированным специалистом или не разбирается в освещаемой проблеме вовсе. Так, развитие информационных технологий привело к тому, что отныне каждый из нас имеет возможность быть не только читателем, но и писателем, и издателем.

Изменения коснулись и сферы художественной литературы, что отразилось в появлении такой социокультурной практики, как фанфикшн. Русскоязычное название этого явления произошло от английского fanfiction. Если разложить это слово на составляющие, то получим комбинацию fan, что в переводе на русский означает фанат, и fiction, что переводится как литература. То есть, фанатская литература. Рассказ же, написанный фанатом (который не обязательно при этом является литератором-профессионалом) по его любимому произведению, называется фанфик.

Как правило, говоря о фанфикшне, мы обсуждаем это явление в современной его форме. Однако корнями фанфикшн уходит очень глубоко – во времена Древней Греции. Ещё тогда писатели переосмысливали сюжеты других авторов в своих произведениях. Так, например, Ахилл из «Илиады» появляется в текстах Софокла, Эсхила, Еврипида, Аристарха Тегейского, Иофонта, Астидаманта Младшего и других творцах той эпохи. В более приближенном к современному виду мы можем наблюдать явление фанатского литературного творчества уже позже, в XX веке. Когда Артур Конан Дойль отказался продолжать писать рассказы о дальнейших приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона, фанаты не захотели прощаться с любимыми героями и начали писать собственные рассказы про уже полюбившихся персонажей. Колоссальный подъем фанфикшн можно наблюдать в 1960-е годы, когда вышел сериал «Звёздный путь», снискавший огромную популярность среди любителей научной фантастики. Фанатам было трудно пережить закрытие шоу, и они начали писать фанфики о дальнейших приключениях героев «Звёздного пути» [1].

В России фанфикшн появился уже после перестройки. На это повлиял бум увлечения переводной фантастикой, которая начала активно издаваться в конце 1980-х годов. После распада СССР появилось невероятное количество фанфиков. Например, множество фанатских работ было написано по легендарному Джона Рональда Руэла Толкина, иные из которых даже были опубликованы. Некоторые ныне известные российские писатели начинали именно как фикрайтеры – так называются авторы фанфиков. Так, с фанфиков по «Властелину Колец» начал свой творческий путь Ник Перумов, являющийся автором самого масштабного фэнтезийного цикла в истории российской литературы «Миры упорядоченного» [1].

В 2010-х годах фанфики стали появляться в интернете. На данный момент существует множество платформ, на которых публикуются фанатские произведения: Wattpad.com, Fanfics.me, Litnet.com, Neobook.org, Ridero.ru, Ficbook.net. Последний из перечисленных ресурсов можно по праву назвать самым популярным на территории российского интернет-пространства. Официальное название платформы – «Книга фанфиков», однако среди любителей фанфикшена прижилось более простое название, основанное на электронном адресе сайта – фикбук.

Есть и еще одно важное понятие для любителей фанфикшена, которое также необходимо уточнить в целях дальнейшего анализа, – фэндом. Термин берет свое название от соединения английского fan (фанат) и суффикса dom, что дает такое буквальное значение этого слова – территория фанатов [2]. Таким образом, фэндом является особым пространством взаимодействия поклонников конкретного художественного произведения. Те, кто относят себя к представителям того или иного фэндома, могут изучать материалы по любимой вымышленной вселенной, встречаться в

реальности, проводить конкурсы косплея, обсуждать произведение в социальных сетях, писать по нему фанфики и рисовать фан-арты (творчество фанатов фэндомов в графической форме, в котором используются персонажи и/или сюжеты из оригинального произведения).

В данной статье автор поставил следующую цель – проследить тенденции развития молодёжной субкультуры современной России, проанализировав, на основе каких произведений и на какую тематику пишутся работы на сайте «Книга фанфиков», пользующиеся наибольшей популярностью у читателей.

«Книга фанфиков» создаётся в 2009 году, поэтому в пределах статьи не представляется возможным в полном объёме отследить историю развития предпочтений фикрайтеров и фикридеров (людей, читающих фанфики) на протяжении всего времени существования сайта. Для реализации поставленной цели автором было принято решение проанализировать предпочтения пользователей сайта за текущий, 2023, год.

На главной странице «Книги фанфиков» есть раздел «популярные фэндомы» [3]. В этом разделе отображаются фэндомы, которые на данный момент пользуются наибольшим спросом. На момент написания статьи в этот список входят следующие произведения: «Ведьмак» (фанфики в данном фэндоме пишутся как по первоисточнику – книге, так и по компьютерной игре и сериалу, созданным по мотивам книги), сериал «Очень странные дела», «Гарри Поттер» (в этом фэндоме фанфики пишутся как по первоисточнику – книге, так и по серии фильмов, созданных по мотивам книги), «Naruto» (здесь фанфики пишутся как по первоисточнику – манге (японский комикс), так и по анимационному сериалу, снятому на основе манги), «Fairy Tail» (фанфики в этом фэндоме пишутся как по первоисточнику – манге, так и по анимационному сериалу, снятому на основе манги), сериал «Сверхъестественное», К-поп (южнокорейская поп-группа) группы «Bangtan Boys (BTS)», К-поп группы «EXO-K/M». Таким образом, можно увидеть следующую картину: наибольшее количество фанфиков написано по произведениям, связанным с тематикой фэнтези и фантастики, и единственные два фэндомы, которые никак не связаны с фэнтезийной тематикой, это – «BTS» и «EXO». Подобная информация подтверждается статистикой, приведённой создателями фикбука в социальных сетях [4].

Стоит также отметить, что все фэндомы, основанные на вымышленных вселенных и входящие в самые популярные из всех, представленных на сайте, рассказывают о противостоянии главного юного героя и его друзей (за исключением «Ведьмака», где все персонажи – уже зрелые личности) с враждебными силами, имеющими сверхъестественное происхождение. На протяжении повествования герои этих произведений проходят испытания, сражаются с врагами и взрослеют. Можно заключить,

что эти произведения повествуют о развитии и становлении личности, которое происходит в ходе преодоления различных трудностей на пути главного героя и его союзников. Это представляет интерес для читательской аудитории, представленной по преимуществу подростками.

Интересно отметить и тот факт, что среди популярных фэндомов есть только два, основанных на книжном первоисточнике (однако и по книжному циклу Анджея Сапковского о ведьмаке Геральте, и по книгам Джоан Роулинг о Гарри Поттере также созданы и экранизации), остальные же представляют собой сериалы. То есть, для того чтобы ознакомиться с большинством из произведений, представленных среди самых популярных на «Книге фанфиков», не нужно прилагать слишком много усилий – достаточно посмотреть сериал. Востребованность такого рода контента, не сопряженного для фикридера с какими-либо существенными временными и прочими затратами, присуща современной массовой культуре в целом.

Кроме того, авторами всех исходных художественных произведений, находящихся среди самых популярных на фикбуке, являются иностранцы. Востребованность фэндомов «BTS» и «EXO» в этом отношении также показательна. Оба эти фэндома относятся к корейской культуре, которая становится всё более популярной среди российской молодёжи. При этом фанфики по «EXO» начали появляться среди самых массовых, начиная с 2013, а фанфики по «BTS» – с 2015 года. Можно предположить, что примерно с этих годов и начинается всё растущая популярность корейской культуры в России.

Важно также отметить, что большая часть фанфиков так или иначе посвящена романтическим/сексуальным отношениям [5]. На «Книге фанфиков» при этом есть возможность выкладывать произведения, в которых представлены как традиционные, так и однополые отношения. Существует официальная, заставляющая задуматься статистика за 2020 год, согласно которой наибольшее количество запросов на сайте совершается по направленности «слеш» (отношения между двумя мужчинами) – 126 миллионов запросов за год, популярность «гет» (отношения между мужчиной и женщиной) несколько меньше – 96 миллионов запросов. Далее следуют «смешанная» направленность фанфиков, при которой могут упоминаться различные виды межполовых отношений – 88 миллионов запросов. Данная статистика позволяет создать представление о перечне волнующих современную российскую молодёжь вопросов и, с другой стороны, свидетельствует о распространении влияния западных ценностей.

Анализируя популярные молодёжные тренды на основе изучения «Книги фанфиков» стоит обратить внимание и на наиболее востребованные жанры и художественные тропы, используемые в фанфиках. На сайте есть раздел «популярные метки». Этими метками фикрайтеры помечают свои работы, их можно увидеть в аннотации к произведениям, на основе которой

читатель принимает решение, хочет ли он ознакомиться с фанфиком. На основе анализа указанных меток удалось создать их несколько типологий.

Первая типология связана с жанрами, и, согласно ей, все фанфики можно разделить на две группы. К первой относятся сюжеты, связанные с сильными драматическими переживаниями и душевными страданиями: «драма» (1063373 использований), «ангст» (1061254 использований) (работы с данной меткой нацелены вызвать у читателя сильные эмоциональные переживания, ощущение экзистенциальной тревоги и подавленности), «смерть основных персонажей» (467851 использований), «насилие» (417157 использований). К другому типу относятся сюжеты, имеющие целью приободрить читателя, поднять настроение: «юмор» (628090 использований), «флафф» – милые, ничем не обремененные отношения (612200 использований), «дружба» (456873 использования). При этом фанфики первой группы парадоксальным образом более востребованы среди фикридеров, чем работы, относящиеся ко второй группе.

Вторая типология включает в себя метки, отражающие различные виды романтических отношений, к ним относятся: «романтика» (1613569 использований метки на момент 16.11.2023), «hurt/comfort» (666689 использований), «любовь/ненависть» (372889 использований), «флафф» (612200 использований). Метки «hurt/comfort» и «любовь/ненависть» связаны с таким явлением, которые современные психологи называют эмоциональными качелями. Можно сделать вывод, что большинство фикридеров предпочитают читать про отношения, которые бурно и драматично развиваются. Иными словами, в жанре «романтика» на фикбуке сосуществуют две противоположные тенденции: описание романтических отношений, в которых герои страдают, и описание романтических отношений, в которых герои счастливы и чувствуют себя комфортно. При этом первая группа меток пользуется большей популярностью, чем вторая.

И отдельную группу составляют метки «AU» (1108008 использований) и «повседневность» (928621 использований). Название первой метки происходит от английского *alternative universe*. Фанфики с этой меткой имеют следующую сюжетную особенность: герои остаются такими же, как и в оригинальном произведении, но помещены в другую вселенную, в качестве которой могут выступать даже реалии другого художественного произведения. Однако чаще всего фикрайтеры помещают персонажей в условия современного мира, и герои живут в XXI веке, ходят в школу, университет или на работу. Можно предположить, что фанфики с данными метками столь популярны, поскольку читателям интересны герои, похожие на них самих и оказывающиеся в сходных жизненных ситуациях.

Кроме того, важно отметить, что одной из самых популярных меток на фикбуке является «драббл» (1387573 использований). Эта метка связана с размером произведения. Фанфики, в аннотации которых стоит данная

метка, представляют собой короткие работы или небольшие зарисовки. Этот факт в очередной раз подтверждает, что востребованы фанфики, которые наиболее легки в потреблении.

Другая метка, пользующаяся популярностью, это «ООС» (914704 использований) – от английского *out of character*. В фанфиках с данной меткой персонажи ведут себя так, как им несвойственно вести себя в оригинальном произведении, на котором основана работа. Вероятно, подобная популярность этой метки связана с несколькими моментами. Во-первых, многие авторы фанфиков, ставя эту метку на свое произведение, могут таким образом давать себе право отступления от характера персонажа оригинального произведения, который они не могут в точности передать в силу отсутствия опыта в написании художественных текстов. Во-вторых, авторам фанфиков может быть интересно поэкспериментировать, посмотрев, как персонаж, обладающий определенными чертами характера в оригинальном сюжете, вёл бы себя, имея другие личностные особенности.

Метка «ОЖП» (364842 использований) подразумевает включение в фанфик оригинального женского персонажа, которого изначально не было в произведении, по мотивам которого написан фанфик, тоже используется во множестве работ. На основе этого можно предположить, что большинство пользователей фикбука – это представители женского пола. Такая метка часто используется в фанфиках с романтической направленностью, поэтому девушка, пишущая фанфик с меткой «ОЖП», скорее всего, ассоциирует оригинального женского персонажа с собой. Вероятно, благодаря этому писательницы фанфиков имеют возможность сублимировать потребность в романтических отношениях через написание текстов, в которых женский персонаж похож на самого автора.

Подводя итог, можно сделать следующие выводы. Высокая востребованность жанра фэнтези, скорее всего, обусловлена стремлением психологически дистанцироваться от реального мира с его политическими противоречиями, нестабильной экономической обстановкой и информационной перегруженностью. Популярность иностранных фэндомов и растущая частота использования ЛГБТ-тематики в фанфиках говорят о серьезном влиянии на современную российскую молодежь культурных ценностей западного и азиатского мира. Кроме того, наибольшим спросом обладают те произведения и жанры, которые легче всего поддаются усвоению: небольшого размера и основанные на сериалах или фильмах, а не книгах. Далее, возрастные характеристики аудитории фанфикшн делают популярной тематику романтических и сексуальных отношений и обуславливают востребованность фэндомов, в которых герои молоды. При этом, наиболее востребованы две противоположные направленности жанров: связанные с ярко-негативно окрашенными эмоциями и связанные с позитивными эмоциями. Таким образом, феномен

фанфикшн обладает серьезным исследовательским потенциалом для анализа современной молодежной и, шире – массовой культуры России.

Список использованных источников:

1. Щербакова А. Фанфики: история, терминология и проблемы // Мир Фантастики : электрон. журнал URL: <https://www.mirf.ru/book/fanfiki-istoriya-terminologiya/> (дата обращения 16.11.2023).

2. Ионов А. Фэндом: что это такое? История фанатов, фанфиков и конвентов // Мир фантастики : электрон. журнал URL: [https://www.mirf.ru/fun/geek/fandom-cto-eto-takoe-istoriya.a-fanatov-fanfikov-i-konventov/](https://www.mirf.ru/fun/geek/fandom-cto-eto-takoe-istoriya-a-fanatov-fanfikov-i-konventov/) (дата обращения 16.11.2023).

3. Книга Фанфиков : официальный сайт. – URL: <https://ficbook.net/> (дата обращения: 16.11.2023).

4. Самые популярные фэндомы на Фикбуке #ТопКФ : онлайн. Время воспроизведения: 00:00:00 – 00:11:27. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=joJMypMv4Ys&t=540s> (дата обращения 16.11.2023).

5. «Что пользуется спросом на фикбуке?» // Группа «Фикбук» : страница группы рос. соц. сети ВКонтакте. 18 марта 2020. URL: https://vk.com/wall-40867140_956736 (дата обращения 16.11.2023).

© Рудометова А.А., Жиленко М.Н., 2023

УДК 93

**ОПЫТ МЕСТНОГО САМОУПРАВЛЕНИЯ
ПРИ ИВАНЕ ГРОЗНОМ**

Садомцева А.С.

Научный руководитель Солянкин А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Местное самоуправление играло важную роль в политическом и социальном устройстве России на разных этапах ее истории. В период правления Ивана Грозного произошли значительные изменения в системе местного самоуправления. В рамках проведенных реформ была создана новая система управления.

Иван IV Васильевич (1530-1584 гг.), известный как Иван Грозный, был первым венчанным царем всея Руси (1547-1584 гг.), считается одним из самых влиятельных правителей в русской истории. При нем Московская Русь завершила процесс объединения и централизации, став самой мощной

из европейских держав с точки зрения территории, военного потенциала и дипломатии.

Централизация власти привела к ослаблению местных властей, так как государство стремилось иметь полный контроль над всеми уровнями власти. В результате города и села были под непосредственным контролем государства. Иван Грозный провел реформы, которые были направлены на повышение эффективности городского управления и усиление его роли в управлении страной.

Крестьяне и посадские люди выступали против закрепощения и роста феодальной эксплуатации, бояре и дворяне, в свою очередь, требовали применения более радикальных мер для закрепления своего классового превосходства, хотя противоречили друг другу, так как дворянство требовало укрепления самодержавия, что было неприемлемо для большинства бояр, в особенности потомков бывших удельных князей, стремящихся сохранить свои привилегии.

Первой значимой реформой была губная реформа, которая была начата матерью Ивана Грозного Еленой Глинской (1510-1538 гг.). Суть реформы связана с передачей функции поиска и суда над разбойниками от наместников и волостелей, назначаемых великим князем, к губным старостам, избираемым из местных дворян, или губным целовальникам – от крестьян. Причиной реформы являлось то, что наместники и волостели не справлялись с борьбой против разбойников.

Губа – это административно-территориальная единица, площадью примерно от волости до посада или села, появившаяся на территории Новгородской и Псковской республик.

Право проводить губное дело (судить) давала губная грамота, согласно которой дворяне были обязаны избрать губного старосту, а крестьяне – губного целовальника. Губные грамоты были закреплены после издания Судебника в 1550 году (основного сборника российских законов).

Функции губных учреждений постоянно расширялись и помимо розыска и суда над преступниками включали в себя налоговые сборы, дозор земель, решение поместных споров, сдача в наем пашенных и сенных покосов, межевание земель.

Развитию губной реформы послужила земская реформа 1550 года: опыт губной реформы Избранная Рада (группа сподвижников Ивана Грозного) решила применить на остальных территориях. Появились выборные должности земских старост в уездах и изблюбленных голов в городе, заведовавших сбором налогов, руководством населением и работой судов.

В проведении земской реформы были заинтересованы зажиточные круги посадского населения и волостного крестьянства. Усиление классовой борьбы и неспособность успешно подавлять народ были

основными причинами неотложного проведения реформы местного самоуправления.

Земская система самоуправления просуществовала более 150 лет. Появилась связь общин с центральной властью, народ начал видеть в царе своего защитника и лидера.

Губная и земская реформы заметно укрепили «вертикаль» власти: была повышена роль дворянства, создана новая судебная система и новая система налогообложения. В ходе реформ была установлена тесная связь верховной власти с народом, в особенности земская реформа узаконила полновесную систему местного самоуправления в городах, а также в уездах и волостях со свободными крестьянами.

Опыт местного самоуправления при Иване Грозном стал важным этапом в развитии государственной системы России. Он продемонстрировал, как централизация власти и усиление роли государства могут совмещаться с сохранением некоторых форм самоуправления на местном уровне. Этот опыт оказал влияние на последующие периоды и стал основой для развития городского самоуправления в России.

Преобразования середины XVI века содействовали упрочнению позиций России. Они стали оплотом самодержавия, привели к реорганизации местного и центрального управления, усилили мощь России. Одновременно они сформировали предпосылки для решения внешнеполитических задач, поставленных перед страной.

Однако сам Иван Грозный был недоволен итогами реформ, имевших свои минусы. Все больше приходилось подавлять мятежи и бороться с изменами феодальной знати. Со временем царь убедился в том, что только единоличная безграничная власть может привести Россию к благополучию, а «правление многих» приведет ее к гибели. Вскоре Иван IV пришел к идее ввода опричнины.

Список использованных источников:

1. Васильев А.А. Государственное учение Ивана IV Грозного. – М.: Юрлитинформ, 2014.
2. Долгих А. Административные реформы в России середины XVI века как историографическая проблема // Научная жизнь. – 2023. - № 2. – с. 103-112.
3. Зимин А.А. Реформы Ивана Грозного: Очерки социально-экономической и политической истории России XVI в. Москва: Соцэкгиз. 1960.
4. Носов Н.Е. Очерки по истории местного управления Русского государства первой половины XVI века. М.; Л.; Изд-во АН СССР, 1957.
5. Перевезенцев С.В. Традиции народовластия в России XV-XVII вв. //Вестн. Моск.Ун-та. Сер. 12. Политические науки. – 2017. - № 3. – с. 44-66.

© Садомяева А.С., 2023

УДК 77.041

ЖАНР ФОТОПОРТРЕТА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Соколова Е.Г., Жиленко М.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Современное общество воспринимает фотопортреты как нечто обыденное. Большинство людей фотографируют себя, выкладывают фото в социальные сети и отправляют свои «селфи» близким людям. Имея такие технические возможности, которые сейчас есть у человечества, каждый из нас за один час может наполнить свою галерею в смартфоне огромным количеством фотоportретов. Однако лишь немногие задумываются об истоках фотографии и жанра фотоportрета, в частности. Какой путь она прошла до того, как стала доступной практически для всех? Как воспринимался фотоportрет на этом пути? И какие функции он выполнял?

XIX век – вот то время, когда рождается новый способ фиксации образов окружающего мира: именно тогда появляется фотография, хотя предпосылки для её возникновения были ещё в античности и средневековье в виде камеры-обскуры. Первые камеры-обскуры представляли собой затемнённые помещения, в одной из стен которых находилось отверстие. Свет, который проникал через это отверстие, давал на противоположной стене перевернутое изображение. Упоминания о подобном эффекте встречаются ещё в V веке до н.э. у китайского философа Мо Ди (или Мо Цзы), описавшего возникновение изображения на стене темной комнаты, а также у Аристотеля около 330 года до н.э. В X веке н.э. арабский ученый Абу Али Аль Хасан ибн Аль-Хайтам (Альхазен), изучая построенную им камеру-обскуру, сделал вывод о линейности распространения света. Что же касается использования камеры-обскуры для зарисовок с натуры, то об этом впервые упоминает Леонардо да Винчи, подробно описавший камеру-обскуру в своём «Трактате о живописи». Он также изображает ее в своих рукописях, которые были опубликованы несколькими столетиями позже. В 1685 году монах из Вюрцбурга Иоганн Цан в трактате «Искусственный теледиоптрический окуляр, или телескоп» публикует многочисленные описания, диаграммы и иллюстрации камеры-обскуры [1, с. 17-18].

Сегодня считается, что первым, кто добился фиксации изображения, получаемого с помощью камеры-обскуры, был Жозеф Нисефор Ньепс, однако официальным изобретателем фотографии признан Луи Жак Манде Дагер. Он придумал делать отпечатки изображений на металлической

пластине и назвал этот процесс дагерротипией. Технология Дагера основывается на трех новациях: использовании светочувствительности йодистого серебра, проявляющей способности паров ртути и свойствах раствора поваренной соли закреплять возникающее таким образом изображение. На пути от дагерротипа до привычной нам фотографии совершается немало количеств открытий, порой одновременных и одинаковых, по сути, но происходивших в разных частях Земли.

Фотография изначально не воспринималась в качестве явления искусства, она была частью науки, которая помогала познать мир вокруг, запечатлеть образы. Фотографы XIX века стремились найти признание не в художественной сфере и даже не в коммерции, а именно в научной среде. Считалось, что фотография – создание природы, а не рук человека. Луи Дагер был убежден в том, что его дагерротип является инструментом природы, который помогает ей воспроизводить саму себя. Вероятно, из-за такого отношения к фотографии и концентрации на объектах природы человек на снимках первой трети XIX века практически не выступает главным героем. Его можно увидеть лишь в качестве одного из элементов композиции, и отнюдь не главного. Примером может служить фотография Уильяма Генри Фокса Тальбота «Приставная лестница» из вышедшего в 1844-1846 годах альбома «Перо природы». На этой фотографии внимание зрителя приковано не к людям, а к лестнице. Во многом, конечно, подобная ситуация обусловлена также тем, что объекты природы и прочие «неживые» предметы служили лучшими моделями, поскольку не моргали и не двигались, а, следовательно, могли нагляднее продемонстрировать возможности новой технологии.

Постепенно люди начинают появляться на фотографиях, но процесс создания изображения был длительным, а временные затраты существенными. Из-за этого сделать фотопортрет оказывалось достаточно дорогим удовольствием, но все же он был дешевле портрета, написанного художником. Повышенная цена обуславливалась и тем, что изображения отпечатывались на серебряных пластинах. Фотографию могли позволить себе немногие, поэтому на фотосъемки приходили целыми семьями, надевали самые лучшие наряды, записываясь на съемку к известным фотографам за несколько месяцев [2]. Именно в XIX веке появились первые фотоальбомы, в которых стали хранить фотопортреты семьи и близких друзей.

Из-за высоких цен на фотопортреты небогатые семьи не всегда могли себе позволить сделать фотографию человека при его жизни, поэтому члены семьи копили деньги, чтобы хотя бы после смерти близкого родственника сохранить на материальном носителе его образ. Так появилось направление в жанре фотопортрета XIX в., которое получило название «постмортем» – посмертное фото. Такая фотография часто делалась всем составом семьи с

целью экономии средств в будущем. Умершему при этом придавали максимально естественную позу, а поверх закрытых глаз иногда рисовали зрачки и добавляли специальный раствор для их блеска. К началу XX века на лицо стали наносить румяна, чтоб скрыть бледность кожи усопшего. Комнату в ателье стали украшать цветами, чтобы добавить элемент жизни в посмертное фото.

Процесс съемки XIX века не отличался современными комфортом и скоростью, что также придавало определенную специфику жанру фотопортрета. Из-за долгой выдержки человеку приходилось стоять неподвижно от 10 до 30 минут. Из-за этого герои фотопортретов XIX века не улыбаются и принимают статичную позу, которую можно удерживать некоторое время [3]. Для обеспечения комфорта своих клиентов фотографы размещали в своих ателье кресла с высокими спинками и копфгалтеры – держатели для головы, которые фиксировали её в определенном положении. Поэтому в большинстве случаев фотопортрет XIX века далек от психологизма современных фотографий и сосредотачивается по преимуществу на демонстрации внешнего облика.

Со временем устройство фотоаппаратов совершенствуется, длительность выдержки сокращается, цена на фотосъемку снижается, что привело к более широкому распространению фотографии, положив начало своеобразной «портретомании». Значимую роль в этом процессе сыграл Джордж Истмэн, в результате исследований которого была изобретена первая рулонная фотопленка, а также фотоаппарат «Кодак», разработанный специально для этой плёнки [4]. Благодаря фотоаппаратам Джорджа Истмэна к началу XX века фотография оказывается доступной всем желающим. В моду начинают входить портативные камеры, которые стали носить на шее. А в 1928 году разрабатывается модель специально для женщин под названием «Venity», которая, определенно, внесла свой вклад в преодоление гендерных барьеров.

Изобретение фирмой Polaroid в 1947 г. «мгновенной камеры» (а в 1963 г. – и цветной) также сказалось на отношении к фотопортрету. Полароидные снимки порой использовали как почтовые открытки с фотопортретами. Люди отправляли свои фотографии в разные города друзьям и знакомым на память о себе. Эти открытки многие хранят до сих пор и пересматривают с теплотой в сердце, вспоминая близких и яркие события своей жизни.

Для человека XX века становится обязательным иметь хотя бы один фотопортрет. Так, в первой четверти XX века в ряде стран ввели необходимость наличия фотографии в документах человека, однако каких-либо четких требований к фотографиям изначально не было. Мартин Ллойд, автор труда «Паспорт: история самого путешествующего документа» [5], в одном из интервью для BBC сказал: «Власти, похоже, не подготовились к введению фотографий в паспорте. Не было установлено никаких правил о

том, как позировать для фотографии, подходила любая фотография. Любую и приносили» [6]. Идея такого способа идентификации родилась на Всемирной выставке 1876 года в Филадельфии: работникам стендов были выданы «фотографические билеты», в которых были указаны номер, имя и фамилия владельца. Эти билеты и подтолкнули общество к введению паспортов с фотопортретами [6].

Наконец, обратимся к тому, как фотопортрет влияет на жизнь людей в XXI веке и какие функции он выполняет сегодня. Цифровые камеры, изобретенные в конце XX века, дали возможность создавать фото-контент быстро, доступно и удобно. Человек может фотографировать себя без помощи профессионала так часто, как только захочет, чему позавидовало бы общество XIX века. В социальных сетях размещают огромное количество фотопортретов, сделанных с использованием самого разного реквизита и в самых разных обстоятельствах.

Фотографы снимают людей для совершенно различных целей: от создания портфолио до трансляции собственных ценностей и убеждений. Из-за высокого уровня предложения на рынке фотоуслуг клиенты выбирают фотографов не только по портфолио, но и по ценностям, которые они демонстрируют в своих социальных сетях. Сейчас для того, чтобы привлечь заказчика, мало иметь в своем портфолио красивые фотографии, выполненные на высоком художественном уровне. Необходимо также обращаться к эмоциям: например, многие фотографы рекламируют свои услуги при помощи слогана «Почувствуй себя красивой и женственной!», таким образом фотопортрет становится инструментом влияния на психику клиента. Помимо этого, сейчас существует такое направление, как фототерапия, которая подразумевает погружение клиента в определенные условия, обеспечивающие ему возможность выплеска накопившихся эмоций. В данном направлении эмоциональная составляющая заслоняет сам процесс фотографирования: на фототерапию записываются не столько за фотографиями, сколько за ощущением свободы от негативных чувств.

Если отойти от коммерческих фотосессий, то стоит сказать про TFP-съёмки, что расшифровывается как «Times for Prints» и переводится как «время за снимки». Этим термином называют фотосессию, в которой условия сотрудничества фотографа с профессиональной моделью не совсем типичные: ни фотограф, ни модель не оплачивают услуги друг друга, поскольку считается, что модель тратит свое время, но взамен получает в своё портфолио фотографии, и такие же цели преследует и достигает фотограф. Чаще всего подобные съемки являются более творческими, чем коммерческие, а значит, в таких фотопортретах больше возможностей для самовыражения фотографа и модели, больше психологизма.

Активное использование фотопортретов на обложках журналов о моде и в рекламных изданиях закономерно определило современные

стандарты красоты. Примерами таких стандартов могут служить стройность, идеально гладкая кожа и совершенные пропорции лица. Это приводит к тому, что люди начинают чрезмерно использовать ретушь в своих фотопортретах, порой превращая себя в человека с совершенно другой внешностью. Такое явление, в свою очередь, сильно сказывается на самооценке и принятии своей внешности: люди боятся получить осуждение и неприятные комментарии в отношении изъянов своего лица и тела, часто преувеличенных и в действительности совсем незаметных, поэтому не выкладывают в социальные сети своё «селфи» без какой-либо предварительной обработки.

Однако стоит заметить, что в последнее время фотопортреты в рекламе приобрели иную особенность. Бренды стали привлекать моделей с нестандартными типажам внешности, а иногда даже с очевидными изъянами на лице или на теле. Например, популярностью пользуются модели с витилиго или веснушками, модели-альбиносы, модели с широко или наоборот близко посаженными глазами, модели с алопецией, косоглазием и даже с протезами. Разумеется, это сделано для маркетинговых целей, однако теперь фотопортрет дает возможность людям с изъянами не только принять себя, но и транслировать широкому кругу людей любовь к себе таким, какие они есть на самом деле. Такие фотопортреты медленно, но, верно, трансформируют общественное восприятие этих изъянов: из недостатков они превращаются в уникальность.

Путь фотопортрета с момента его появления до наших дней по праву можно назвать особым. На протяжении своего развития от начальных снимков черно-белой эпохи до современных цифровых фотографий фотопортрет остается уникальным способом фиксации облика человека, его эмоций, характера и идентичности. Постоянно расширяя свой функционал, фотопортрет по-прежнему остается неотъемлемой частью культуры, актуальным и значимым явлением общественной жизни.

Список использованных источников:

1. Левашов, В. Лекции по истории фотографии. – Москва: Тримедиа контент, 2014. – 1262 с.

2. Как фотографировали в 19 веке: сайт. – URL: <https://www.photorepair.ru/fotografiya-19-veka/amp> (дата обращения: 13.11.2023).

3. Как фотографировались 150 лет назад: держатели для головы, прячущая мать и другие забытые приемы: сайт. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/080622/53490/> (дата обращения: 13.11.2023).

4. История развития мировой фотографии: сайт. – URL: <https://fotokomok.ru/istoriya-razvitiya-mirovoj-fotografii/?amp> (дата обращения: 13.11.2023).

5. Lloyd, Martin The Passport: The History of Man's Most Travelled Document. – London: Sutton, 2003. – 282 p.

6. 100 лет плохих фотографий или история фото на паспорт | Perito: сайт. – URL: <https://perito.media/posts/passport-photos-history/amp> (дата обращения: 13.11.2023).

© Соколова Е.Г., Жиленко М.Н., 2023

УДК 821.161.1.0

СВАДЕБНЫЕ СЛАВЯНСКИЕ ОБРЯДЫ И РОЛЬ В НИХ ОРНАМЕНТИРОВАННЫХ РУШНИКОВ

Соломатова В.Ю., Морозова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Свадебный обряд – это один из важнейших этапов жизни человека, богато насыщенный традициями. Свадьба в культуре воспринимается наравне с такими важнейшими событиями, как рождение и смерть. На протяжении многих веков свадебная традиция впитала в себя множество ритуалов и обрядовых элементов, которые следовало соблюдать. Даже в настоящее время, несмотря на трансформацию обрядов, свадебная процессия остается устойчивой процедурой соединения молодоженов, получения их нового официального статуса – «семья».

Именно свадьба способствовала созданию новой семьи, давала возможность к продолжению рода, рождению детей, становилась начальным этапом обустройства дома и быта, который давал новые возможности и считался обязательным.

Велико разнообразие текстильных элементов на свадьбе. При этом свадебный текстиль должен быть определенным образом украшен, с нужным орнаментом, выполненным согласно традициям.

В Повести временных лет, одного из древнейших летописных сводов, написанного в начале XII в., первое упоминание о свадебных обычаях у древних славян датируется VI-IX вв. [1]. Различные славянские племена проводили свадебные обряды по-разному, но чаще всего встречались две формы заключения брака, а именно брак умыканием, т. е. похищением, и брак по приводу (или вводу, договору между родственниками молодых) [2, с. 17].

Языческие верования при свадебном процессе играли важную роль, как и во всем быте славян. «Во всех славянских свадьбах много языческого, древнего» [3, с. 5], часто связанного со славянской мифологией и

верованиями, как писал Н.Ф. Сумцов. При этом нужно отметить, что первоначально у славян свадебный обряд был достаточно простым. «Все славянские свадьбы вначале не богаты обрядами» [3, с. 4].

С принятием христианства изменилась система бракосочетания. Хотя и не сразу после 988 года. Некоторые из обычаев, например, умыкание невесты, продолжили активно бытовать вплоть до XIV в. Скорее всего, сохранились и отголоски языческих верований в тех или иных свадебных обрядах, теряя со временем свой первоначальный смысл.

К середине XVII в., незамужние девушки практически не показывались в обществе. В царских, боярских, купеческих семьях, стал распространен замкнутый образ жизни среди девушек и женщин. При этом основным занятием для них стало золотошвейство, ткачество, вышивка. «В своих теремах девушки вышивали золотом, шелком и жемчугом небольшие платки-ширинки, одежду, а также пелены и занавеси для домашних и храмовых икон, плащанины, проявляли «прилежание в предивенном прядичном деле» ... Кроме того, девушки хорошо владели золототкацким мастерством» [2, с. 38]. Вышивание и тканье было для них не только развлечением, но и своеобразной формой самовыражения. С этого периода свадебное приданое становится особенно «богатым» текстильными изделиями. В XVII-XIX вв. основным принципом является «копирование», шитьё по образцу, канону, т.е. при изготовлении приданого и, в частности, рушников, молодые девушки копировали орнамент на рушниках более раннего периода. При этом смысл изображений молодые девушки уже не знали, так как значение их происходило от языческих символов.

Важным предметом в свадебной процессии был рушник. При этом на протяжении всей свадьбы использовался не один рушник, а несколько, и имели они различное назначение [4].

Вообще рушник, согласно этнографическому словарю – «полотенце у восточных славян, обычно с вышитым или тканым узором» [5]. Знаком этот атрибут и белорусам, и украинцам, и русским всем потомкам восточных славян.

Свадебные рушники по представлениям наших предков выполняли обереговую функцию, наделялись сверхъестественной силой, защищающей его владельца. «Рушник, по народным верованиям, – это мифологический образ Бога-Солнца. Это и придает рушнику ту силу, которая распространяется на все моменты его функционирования в обрядах» [1, с. 16]. Корни происхождения рушников уходят в язычество, со временем же они адаптировались к христианским традициям.

Именно свадебные рушники являлись символом соединения молодоженов, неким юридическим актом, когда руки молодых обвязывались полотенцем. «Полотенцами туго связывали молодых, иногда даже в брачной постели, что символизировало их дружную дальнейшую

семейную жизнь. Существовал также обычай связывать руки новобрачных во время венчания» [1, с. 68]. Иногда при венчании на него вставляли молодые [1]. Также рушники использовались для выноса каравая во время сватовства и самого свадебного пира [4].

Свадебный рушник представляет собой полотно, в котором центр оставался не заполненным орнаментами, зато края изделия были богато украшены. При этом чаще всего края рушника различались по оформлению. «Зачастую свадебные рушники делали с двумя разными концами – один для жены, другой для мужа» [5, с. 24]. В России в рушниках преобладал красный цвет [3].

По технике изготовления рушники можно разделить на «браные, многоремизные, закладные и комбинированные, т.е. выполненные браной и многоремизной техникой» [6, с. 85].

Важное место в оформлении свадебного текстиля занимают такие символы как «орепей» (или «репейник»), «Мировое дерево» (или «Древо жизни») и «Великая Богиня» (или «Великая Мать», «Макошь»), изображающаяся в виде женского силуэта.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

свадебные рушники нашли свое применение на многих этапах свадебного процесса, не только как оформление каравая, но и как элемент одежды, как символ соединения молодых, обережный символ, украшение для свадебного кортежа, дома и др.;

наиболее устойчивым символом, встречающемся на рушниках IX-XVIII вв., является «Орепей» или «Репейник», чаще всего он соединяется с другими орнаментальными мотивами.

Список использованных источников:

1. Дворкина И. Ручное ткачество. Практика. История. Современность. М.: Северный паломник, 2018. Т.2. Гладкое ткачество. Соткать можно все. 304 с.

2. Повесть временных лет. //Шангина И. Русская свадьба: История и традиция / Шангина И. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. с.17.

3. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества / Цветкова Н.Н. М.: Издательство СПбКО, 2014. 161с.

4. Сумцов Н.Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских /Сумцов Н.Ф. Харьков: Тип. И.В. Попова, 1881. 206 с.

5. Русская свадьба. Издание к выставке «Русская свадьба. Традиции и обряды». М.: Государственный исторический музей, 2019. 308 с.

6. Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество/Курилович А.Н. Минск: Наука и техника, 1981. 119 с.

© Соломатова В.Ю., Морозова Е.В., 2023

УДК 7.038

МОСКОВСКИЙ АКЦИОНИЗМ КАК ЗАКОНОМЕРНАЯ ТОЧКА РАЗВИТИЯ ПЕРФОМАНСА И ЕГО ИСТОКИ

Терехина К.Р.

Научный руководитель Юдин М.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Московский акционизм – явление, подразумевающее под собой волну радикальных и провокационных акций-протестов, проводимых в Москве с 1990-х годов. С данным термином часто ассоциируют деятельность группы «Э.Т.И.» Олега Кулика («бешеный пёс, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером»), «свиной проповедник»), Александра Бренера («Первая перчатка»), Юрия Шабельникова («Ленин в тебе и во мне»), Катрины Ненашевой («не бойся»), Петра Павленского, Олега Мавроматти, Pussy Riot, группы «Война» и т.д.

Определения акционизма и перформанса похожи и находятся в тесной взаимосвязи, но не тождественны. В первом случае тело художника представляет собой объект искусства, сам автор нацелен на вовлечение зрителя в действие, которое не может существовать вне определённого времени и пространства. В перформансе ситуация частично аналогична (за исключением наличия подготовленного сценария), тогда как центр акции, её отправная точка – идея, а её суть – создание ситуации, траектория развития которой непредсказуема и зависит от зрителя.

История российского перформанса имеет свои корни еще в начале XX века, и связана с деятельностью советских футуристов, выступавших против старых политических и культурных порядков, стремившихся полностью отказаться от традиционных форм в искусстве. Они проводили эксперименты с телом и звуком, создавая смелые и инновационные перформансы. Футуристы провозглашали свободу проявления себя через тело и действие, обращаясь к публике и вызывая контрреакцию. Таким образом, в 1913 году В.В. Маяковский, А.А. Шемшурин, Д.Д. Бурлюк привлекают внимание публики прогулкой по улицам Москвы в «футуристическом гриме»: «Приготовления к прогулке закончены. Провожаемые фотографами нескольких газет тт. футуристы садятся в автомобиль и едут на угол Неглинной и Кузнецкого Моста. Здесь они высаживаются и идут гулять. Встречная публика с удивлением посматривает на размалеванные лица футуристов. Слышатся весьма

нелестные замечания по адресу “художников” <...> снова садятся в автомобиль, отправляются в сопровождении газетных фотографов в кафе Филиппова. <...> Футуристы нарочно садятся около окна так, чтобы их размалеванными щеками могла любоваться проходящая публика» [1].

Говоря о деятельности футуристов в контексте перформанса, нельзя не упомянуть оперу «Победа над Солнцем» (композитор М.В. Матюшкин, либреттист А.Е. Кручёных), представляющую собой новаторскую постановку, сложно укладываемую в голове: костюмы и декорации, спроектированные Казимиром Малевичем (знаменитый его «Чёрный квадрат» появляется впервые в качестве декорации к этой опере), представляли собой геометрические фигуры. В общей картине силуэт персонажа не соответствовал анатомии. Исследовательница русского авангарда Александра Штатских писала, что в музыке использовались диссонансные аккорды, извлекаемые из расстроенного рояля; звуковую заумную какофонию усиливал хор студентов, поющий невпопад. По её мнению, спектакли, предназначенные взорвать пошлость общественного вкуса, нацелены были прежде всего на вселенский скандал – и публика незамедлительно откликнулась на художественную провокацию [3].

В 1923 году официально открывается театр «Синяя блуза». В его постановках, отличавшихся политическим характером, пропагандировавших идеи социализма, использовались как футуристические приёмы, так и понятные массовому зрителю.

Таким образом, деятельность футуристов является самовыражением людей, пытавшихся найти альтернативные формы взаимодействия с публикой, отличается нацеленностью на острую реакцию зрителя, главенствующей ролью идеи, не боится затрагивать политические темы, что ещё на ранних стадиях закладывает почву для развития российского перформанса.

Не отрицаема схожесть между собой Московского и Венского акционизма. Венский акционизм возникает в Австрии 60-х годов XX века, как реакция на события Второй мировой войны (Московский же возникает, как реакция на политическую и социальную ситуацию в 1990-е годы). Художники данного направления первые ставят тело в центр произведения, выдвигают ему роль холста (здесь можно провести параллель восприятия тела, его уничтожение, смерти в рамках военных действий). Они занимаются самоповреждением, используют кровь, органы животных, прочие вещества, связанные с жизнедеятельностью, обмазываясь и употребляя их. Венский акционизм часто называют самым отвратительным направлением.

Олег Мавроматти, последователь московского акционизма, на лекции в Государственном музее современного искусства представил таблицу венского и московского акционизма (табл. 1).

Таблица 1 – Сравнение Московского и венского акционизма

Московский акционизм	Венский акционизм
Антифашизм	Антифашизм
Полное отрицание живописи	Работа по расширению живописи
Шок	Шок
Интервенция в публичное пространство	Приватность, камерность, элитизм
Антигосударственность	Антигосударственность
Работа с собственной кровью	Работа с кровью животных
Преодоление фобий	Преодоление моральных табу
Телесный радикализм, как средство подчёркивания высказывания	Телесность, как садо/мазо практики. Аутентичные личности художника
Антиклерикализм	Антиклерикализм
Риск для жизни художника	Отсутствие риска для жизни
Борьба с концептуализмом и академизмом	Борьба с академизмом
Влияние панк-эстетики	Влияние хиппи-эстетики
Упор на текст, подробно объясняющий действие	Упор на текст поэтизирующий
Феминизм	Мачизм
Отрицание художественных авторитетов	Признание авторитетов
Антиритуальность	Ритуальность
Юродивость	Цинизм/кинизм

Московский акционизм в своей основе опирался на московский концептуализм. Последний представляет собой художественное движение, которое возникло в Москве в 1970-х и 1980-х годах – период, когда происходит усиление государственного контроля над культурой и искусством, и московские художники стали искать новые формы самовыражения и способы общения со своей аудиторией. Он отличается своим фокусом на идеях и мысленных конструкциях. Художники-концептуалисты использовали искусство, чтобы исследовать сложные философские и социальные вопросы, относясь к идее как к элементу, главенствующему над формой. Один из наиболее известных московских концептуалистов – Илья Кабаков. Его работы изображали обыденные советские сцены и предметы, но сослужили платформой для проникновения в глубину коллективного сознания и сомнения в пропагандистской идеологии. Кабаков использовал образы и тропы, чтобы вызвать рефлексию и задать вопросы о месте индивида в обществе и о роли искусства в этом контексте. Другим примером московского концептуализма является работа Дмитрия Пригова, который использовал поэзию в своих произведениях для исследования силовых, политических и социокультурных процессов в советском обществе. Его тексты похожи на задания, загадки или команды, требующие от читателя активного участия и зону гибкости в толковании. Важным аспектом московского концептуализма являлось саморазрушение. Многие художники-концептуалисты предпринимали шаги, чтобы предотвратить свои произведения от перехода в массовую культуру или торговлю. Например, некоторые работы существовали только во временном виде – они были созданы и затем уничтожены искусственно, отказываясь от любого вида товарного статуса. Московский концептуализм сыграл важную роль в развитии искусства в СССР, подчеркнув необходимость свободы мысли и независимости в тоталитарном обществе. Художники-концептуалисты обращались к философии и символическим формам, чтобы передать

свое видение и вызвать у зрителей и читателей мысленную активность и обсуждение.

Таким образом, возникновение Московского акционизма можно по праву считать прогнозируемым и закономерным явлением. Предпосылки его зарождения появляются на фоне переосмысления искусства в XX веке, попыток отказаться от традиционных жанров (из чего в дальнейшем развивается перформанс), склонности художника к острой реакции на различные политические и социокультурные потрясения (что также стало причиной возникновения Венского акционизма, являющегося своего рода послевоенной травмой, традиции которого прослеживаются в Московском). Распад СССР в 1991 году был богатой культурной почвой для возникновения подобных течений. В результате данного исторического процесса раннее запрещённое искусство 60-х-80-х годов – Московский концептуализм (из которого берёт начало русский акционизм) выходит на поверхность, расширяются рамки дозволенного.

Список использованных источников:

1. Вечерняя прогулка футуристов / Газета «Столичная молва» 15.09.1913. №327

2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М. - Издательство «Музей современного искусства «Гараж»». - 2013.

3. Шатских А.С. Казимир Малевич. М. - Издательство «Слово». - 1996.

4. Неофициальное искусство в Москве шестидесятых // Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ». [Электронный ресурс: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/444795329.html>. Дата доступа: 20.11.2023]

5. Акционизм 1990-х зарождение арт-активизма в России // Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ». [Электронный ресурс: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/408112435.html>. Дата доступа: 20.11.2023]

© Терехина К.Р., 2023

УДК 304.4

ПОЧЕМУ ВАЖНО СОХРАНЯТЬ ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ

Тихомирова К.Д.

Научный руководитель Савкина О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В представленной статье рассматривается вопрос о важности сохранения объектов культурного наследия России в условиях современного развития. Отмечается важность сохранности культурного наследия как гарантии жизнеспособности народа в контексте формирования многополярного мира. Для того, чтобы занимать достойное место в мире, необходимо сохранить уникальное культурное наследие Российской Федерации. Особое внимание в работе уделяется проблеме сохранения объектов культурного наследия с учетом условий современного развития и разработке путей ее решения.

В период XX-XXI вв. Россия переживает значительные политические, экономические и культурные потрясения, связанные, в первую очередь, с распадом СССР и трудностями в становлении новой российской государственности. Для решения задачи позитивного развития России в условиях современного мира вместе с политическими и экономическими средствами необходимы также идейные и нравственные. Академик Д.С. Лихачев отмечал: «...культура делает людей народом, нацией...Самое важное для осознания и величия и значимости народа – это его культура».

Культура имеет изменчивый характер ввиду прямого реагирования на политические, экономические и культурные преобразования в современном мире, поэтому вопрос о ее сохранении носит острый характер. Значимые исторические и культурные события страны отражаются в объектах культурного наследия и способствуют национальной идентичности. Под объектами культурного наследия понимаются памятники истории и культуры, предоставляющие собой ценность с точки зрения архитектуры, истории, искусства, науки и техники.

Объекты истории и культуры могут быть как движимыми, так и недвижимыми. К движимым объектам относятся различные археологические находки, литературные материалы, предметы народного быта, произведения искусства и другое. Под недвижимыми памятниками

подразумеваются различного рода монументы, здания, постройки, парки, места выдающихся событий и др.

Особую значимость для культурного наследия Российской Федерации имеют недвижимые памятники, которые отражают формирование и развития государства, его культурных особенностей и традиций. Популяризация объектов культурного наследия способствует сближению и единству многонационального народа России, сохранению исторической памяти и передача уникального культурного наследия следующим поколениям. На территории России расположено более 146 тыс. объектов культурного наследия федерального и регионального назначения, 31 из них входит в список Всемирного наследия ЮНЕСКО (Московский кремль и Красная площадь, историко-культурный комплекс Соловецких островов, Девственные леса Коми, озеро Байкал и др.).

На сегодняшнем этапе современного мирового развития прослеживается негативная тенденция в отношении сохранения культурных объектов Российской Федерации. Значительная часть культурных объектов страны либо уничтожена, либо находится под угрозой уничтожения. Это обуславливается сменой вектора государственных интересов с культурного развития страны на экономическое и политическое развитие, что привело к стремительному и существенному снижению финансирования на содержание и охрану культурного наследия. По данным исследований РАН состояние памятников культуры, которые находятся под государственной охраной, почти на 80% оцениваются специалистами как неудовлетворительное. Отмечается, что только за последние несколько лет были уничтожены около 700 недвижимых объектов культуры Российской Федерации. Наиболее пристального внимания в вопросе сохранения памятников культуры требуют такие российские города, как Уфа, Казань, Вологда, Ульяновск, Архангельск, Новгород и др.

Особое влияние на истребление объектов культурного наследия оказывает коммерческое строительство, которое сносит обветшавшее и незащищённое культурное наследие с целью освобождения новых территорий для построек, что приводит к разрушению исторической среды того или иного города. Также на сегодняшний день активно практикуется отказ от реставрационных работ и вынужденной замене подлинных памятников культуры на их копии, выполненных из современных материалов, несмотря на существующий Федеральный закон от 25.06.2002 № 73 «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», который обязывает ответственных лиц к проведению реставрации на объектах культурного наследия страны с привлечением специалистов.

Перечисленные проблемы в отношении сохранения объектов культурного наследия России при условии стремительного экономического

и политического современного развития, в котором основное внимание концентрируется на материальных ценностях, приводят к межнациональной разобщенности и влекут за собой полное разрушение культурного богатства страны, что обуславливает важность решения сложившейся проблемы. Во избежание культурной катастрофы могут быть применены следующие меры: усовершенствование и ужесточение законодательства Российской Федерации в вопросе сохранения объектов культурного наследия страны; пристальный контроль за исполнением законодательства в отношении сохранения и защиты объектов культурного наследия страны; фиксирование внимания общества на важности сохранения культурного наследия; увеличение финансирования сохранения и охраны объектов культурного наследия Российской Федерации; приобщение граждан к сохранению и уважительному отношению к объектам культурного наследия страны.

Сохранение культурного наследия России в контексте современного развития выступает гарантией прочного фундамента будущего России. Сохранение и охрана культурных объектов страны способствует укреплению связи поколений, вносят вклад в сохранение культурного многообразия многонациональной страны, воспитывает уважение к исторической памяти Родины.

Список использованных источников:

1. Александров, А.А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия / А.А. Александров. – М.: Проспект, 2009. – 176 с.
2. Веденин, Ю.А. Основные положения современной концепции управления культурным наследием / Ю.А. Веденин, П.М. Шульгин // Наследие и современность: информационный сборник. – М., 2002. Вып. 10. – С. 7-18.
3. Косорукова, М.И. Культурное наследие России как ресурс ее возрождения и развития. – М.: Наука и школа, 2013. – С. 188-193.
4. Кириченкова, А.А. Понятие и правовая природа недвижимых объектов культурного наследия (памятников истории и культуры). – Спб.: Ленинградский юридический журнал, 2021. – С. 79 - 96.
5. Лихачев, Д.С. Культура как целостная динамическая среда: доклад лауреата Большой золотой медали им. М. В. Ломоносова академика Д.С. Лихачева// Вестник Рос. Акад. Наук. – М.: т. 8. – С. 721-725.
6. Сиволап, Т.Е. К вопросу сохранения культурного наследия России: некоторые аспекты решения проблемы. – М.: Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2012. – 10 с.
7. Паспортизация туристических ресурсов Подмосковья. Отчет о НИР. Российский государственный университет туризма и сервиса. 2012 г. Бушуева И.В., Черникова Л.И., Бокарева Е.В., Егорова Е.Н., Данилов А.А.,

Данилова В.А., Зикирова Ш.С., Чхиквадзе Н.А., Суслова И.А., Кривошеева Т.М., Харитонова Т.В., Савкина О.В. <https://elibrary.ru/item.asp?id=21983540>

8. Организация исследовательской работы по изучению и возможному восстановлению пешеходных маршрутов Подмосковья (на примере маршрута «По берегам Талицы») Савкина О.В. В сборнике: Современные проблемы туризма и сервиса. Под ред.: Харитонова Т.В., Руднева М.Я., Сумзина Л.В., 2012. С. 69-76. <https://elibrary.ru/item.asp?id=19418597>

© Тихомирова К.Д., 2023

УДК 391

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ИНДУСТРИЮ МОДЫ

Шадрухина Л.С.

Научный руководитель Никитаева Е.Б.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время роль традиционного русского костюма значительно снизилась, что подтверждает факт, что он вышел из обихода. Однако влияние костюма на индустрию моды является неоспоримым. Современные дизайнеры всё чаще обращаются к народным мотивам в своём творчестве, чтобы придать уникальность своему продукту. Сакральные смыслы одеяний предков до сих пор пользуются популярностью у определенных кругов, например, у старообрядцев. В статье рассматривается традиционный русский народный костюм и его история, а также примеры использования его идей в современной одежде, что показывает его актуальность.

Русский костюм начинает формироваться в XII-XIII веках, в эти времена Русь разделена на княжества, одежда и быт которых отличается друг от друга. Русь и, как следствие, ее костюм подвергается влиянию Византии и Татаро-Монгольского Ига. В XIV-XV веках происходит постепенное разделение славянской общности: белорусов, украинцев и россиян. Русский костюм значительно отличается от костюма славянского за счёт перехода из язычества в христианство и раннего феодализма, классовой дифференциации, но при этом сохраняет некоторые его традиции. В XVII веке на одежду Российского государства влияет мода Польши, Венгрии. Русский костюм сохраняет свою традиционность вплоть до XVIII века, а после реформ Петра I в обиход стали входить европейские стандарты моды. До этого времени костюм разных сословий отличался

лишь материалами. Реформы поспособствовали, в определенной степени, забвению русского традиционного костюма, но до XIX века, а именно до отмены крепостного права в 1861 году Александром II, крестьяне оставались хранителями традиций.

Русский костюм состоит из нескольких элементов, которые могут различаться в зависимости от региона, времени года, пола, возраста и социального статуса носителя.

Русский традиционный костюм классифицируют по признакам: региональному; этнолокальному; половозрастному; сословной принадлежности; социально-бытовых функций; практического назначения.

Классифицируют четыре основных комплекса костюма: паневный комплекс (южнорусский костюм, по совместительству самый древний комплекс); сарафанный комплекс (костюм северных и центральных регионов); комплекс с андараком (костюм однодворцев, потомков завербованных в Литве служилых людей, присланных в XVI-XVII веках на юг России для защиты границы); комплекс с кубильком (костюм казачьих станиц).

Все группы и комплексы значительно отличаются друг от друга, но есть общие черты, которые характеризуют русский костюм в целом:

Многослойность. Русский костюм предполагает ношение нескольких слоев одежды, которые защищают от холода, ветра, дождя и снега, а также придают объем и красоту силуэту. Кроме того, многослойность позволяет комбинировать разные цвета, узоры и ткани, создавая уникальные образы. Издавна считалось, что ношение менее трех слоев одежды является неблагопристойным. Множество одежд также оберегали носителя от сглаза и порчи.

Распашность и накладность. Большинство элементов русского костюма, в особенности плечевые, являются накладными, то есть они надеваются через голову. Это связано с поверьем, что ткань резать нельзя, рубахи шили из цельного куска ткани. Много так же и распашных элементов, то есть тех, которые застегиваются на пуговицы, крючки, завязки или пояс. Это облегчает надевание и снятие одежды, а также регулирование ее по фигуре. Например, косоворотка, сарафан, кафтан, шуба, плащ и другие.

Вышивка. Русский костюм богато украшен вышивкой, которая выполняется вручную из разных материалов: ниток, бисера, жемчуга, монет. Она не только придает костюму красоту и изящество, но и имеет символическое значение, защищая от злых духов, болезней, сглаза и порчи. Вышивка также может указывать на родовую принадлежность, семейное положение, профессию или регион носителя. Располагается она на самых видных местах костюма и, в то же время, в сакральных местах, откуда по

поверьям могут проникнуть к телу злые духи, например, на воротнике, манжетах, подоле.

Орнамент. Русский костюм также украшен разнообразными орнаментами. Они несут в себе смысловую нагрузку, отражая мироощущение, верования, желания и настроение носителя, практический смысл одежды. Орнамент может быть геометрическим, растительным, зооморфным, антропоморфным, космическим или смешанным. Например, на покосных рубахах, то есть рубахах, которые надевали на косьбу, обильно украшен орнаментом подол, при чем орнаментом, означающим плодородие, что выражает уважение народа матушке-земле.

Русские мотивы в моде и современной одежде появились в начале XX века, когда русская культура привлекла внимание западных художников, писателей, музыкантов и модельеров. Случилось это благодаря Сергею Дягилеву и его «Русским сезонам». В балетах, которые показывали в Париже, Лондоне, Берлине, Риме, Монте-Карло, США и Южной Америке, танцоры выступали в стилизованных традиционных костюмах, что вызвало шквал интереса к русской культуре и, в частности, к костюму. Первым дизайнером, воплотившим русские традиции на подиуме, стал Поль Пуаре. В 1911 году по приглашению Надежды Петровны Ламановой, поставщицы двора Её Императорского Величества, Поль Пуаре приехал в Россию, где вдохновился на создание коллекции «Казань». В коллекции представлены платья с вышивкой, цветастые шали, накидки, пальто и т.д. После революции 1917 года, в связи с потоком мигрантов, русские традиции буквально захлестнули Европу. Появилась мода невестам носить кокошники на свадьбу, а также кокошники стали популярны в кино. В немом кино крупные кокошники использовались для усиления комического эффекта. Значительно позже, в 1976 году Ив Сен-Лоран создал русскую коллекцию, в которую входили меховые шапки-мономахи, свободные туники с тяжелыми шелковыми шнурами-поясами, расшитые бисером пальто из золотой порчи и т.д. Коллекция поразила общественность буйством красок и роскошью тканей. Также к русским традициям обращались Жан Пату, Эльза Скиапарелли, Карл Лагерфельд и бренды Valentino, Kenzo, Josie Natori и Dolce & Gabbana.

Русский народный костюм не остался без внимания и современных российских дизайнеров. Вячеслав Зайцев воплотил свою любовь к русской культуре в коллекции «Русская серия» (1965-1968 гг.), где переосмыслил русский народный костюм, представив публике расшитые стразами валенки, кафтаны, душегрейки и сарафаны. Дизайнер Валентин Юдашкин создал коллекцию, посвященную русскому народному костюму, в которой он сочетал традиционные ткани, цвета и узоры с современными силуэтами и аксессуарами. Другой пример – коллекция бренда Ulyana Sergeenko, в которой Ульяна использовала мотивы русского народного костюма, такие

как кокошники, сарафаны, платки и вышивка, в сочетании с роскошными тканями, кружевом и бисером. Ульяна популяризует народные промыслы в своем творчестве, используя техники Елецкого и Вологодского кружев. Также к народному искусству обращаются дизайнеры Константин Гайдай, Алёна Ахмадулина, Светлана Левадная.

Существуют бренды, полностью повторяющие народный костюм. Так, бренд «Иванка» занимается созданием традиционной славянской одежды, русских народных костюмов, а также современной одежды в русском стиле, при этом уделяя особое внимание технике пошива традиционных платьев и косовороток. Своей целью «Иванка» видит создание настоящих народных костюмов, которые действительно можно назвать традиционными.

Русский народный костюм и его влияние на индустрию моды можно рассматривать с разных точек зрения. С одной стороны, это способ сохранения и популяризации национального наследия, культурной идентичности и этнического разнообразия. С другой стороны, это способ инновации, экспрессии и глобализации. Таким образом, Русский народный костюм является источником вдохновения для многих творческих людей, он помогает создавать красивые, уникальные и современные образы, основанные на традициях и ценностях русского народа.

Список использованных источников:

1. Соснина Н., Шангина И. Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия. Искусство СПб 2006.
2. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. Москва ЛЕГПРОМБЫТИЗДАТ 1994.
3. Наструдинова Л. Н., Матевосян А. С. статья «Роль национального костюма в современном дизайн проектировании». Электрон.научн.журн. 2016.
4. Цховребадзе Е. Н. История моды: национальный костюм в дизайне одежды XXI века. HSE University art design 2022.
5. Кирсанова Р.М. Каталог выставки "Пуаре - король моды". М: ООО «АзБука», 2011.
6. Мир славянской культуры. Коллективная монография. Ответственный редактор М.В.Юдин. -Санкт-Петербург: Издательство "Любавич", 2022. -136с. -илл.
7. История Москвы. Юдин М.В., Солянкин А.В., Смирнов Д.В. Инфографика. Даты. События / Москва, 2022.

© Шадрухина Л.С., 2023

УДК 689

ТРАДИЦИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ РУССКОГО КОСТЮМА

Шевкова П.А., Серикова А.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Чем пристальнее изучаешь русский народный костюм как произведение искусства, тем больше находишь в нем ценностей, и он становится образной летописью жизни наших предков, которая языком цвета, формы, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства» [1].

Народный костюм – предмет гордости для любой нации. Каждая деталь языком цвета, формы и орнамента рассказывает о культурных особенностях населения. Русский костюм, с его простотой и элегантностью кроя, является одним из самых узнаваемых и уникальных элементов русской культуры. Он состоит из нескольких основных элементов, которые украшены вышивкой или национальными узорами, и создают гармоничный образ.

Русский костюм наиболее емко и всесторонне представляет особенности народной культуры. В нем ярко отразился многовековой опыт народа, его история, духовная и материальная культура, он отражает собирательный национальный образ. В отличие от многих других национальных костюмов, русский отличается своей непритязательностью и практичностью, что делает его не только красивым, но и удобным для повседневной носки.

Простота кроя отражает уникальную эстетику русской культуры. Это стиль, который сочетает в себе элегантность и удобство, сохраняя при этом свою национальную идентичность. Он подчеркивает простоту и изящность, возводя их в ранг искусства.

Русский костюм является не только одеждой, но и частью национального наследия, которое продолжает вдохновлять именитых дизайнеров и модных энтузиастов на протяжении многих поколений.

Современное искусство кардинально отличается от вековых традиций древнего славянского народа. Сегодня в рисунках на стенах, одежде или предметах обихода изображения редко несут какую-либо смысловую нагрузку: круги – это просто круги, звезды – это просто звезды, а цветочные узоры – это обыкновенный декор. В древние времена узоры имели глубокое сакральное значение. Для тех, кто почитает традиции предков и

многовековую культуру славянских народов, орнамент представляет собой богатое наследие неисчерпаемой народной мудрости.

Как утверждают ученые, народный орнамент – это особая знаковая система, каждый элемент которой имеет свое значение. Традиционный русский орнамент – это язык тысячелетий, который использовался нашими предками задолго до возникновения письменности. Не случайно узоры появлялись на предметах одежды, текстильных изделиях, предметах обихода и даже в виде филигранной резьбы в архитектуре. В русском орнаменте невероятной красоты детали использовались не только для красоты, но неизменно несли глубокую смысловую нагрузку.

Древний геометрический орнамент, который использовался в прошлом, состоял из простых, легко запоминающихся символов. Например, круг символизировал солнце, горизонтальная линия – землю, квадрат и ромб – поле, а волнистая линия – воду.

Ромб, в символическом смысле, связывался с плодородием и мог обозначать и землю, и женщину, и растение. Крест и круг ассоциировались с огнем и солнцем. Если эти символы использовались для изображения людей, животных или птиц, это указывало на их связь с небом. Волнистая или зубчатая линия представляла стихию воды, которая играла важную роль в верованиях древних славян. Символика орнаментальных вставок на одежде была связана с культом неба, солнца и плодородия земли весной [2].

Если владеть знаниями тайнописи, понимать концепцию композиции и сочетания цветов, а также смысл различных элементов узоров, то даже сегодня можно узнать много интересного о древнем русском мире наших предков.

Русский орнамент – это узнаваемый элемент культуры, который привлекает внимание своей элегантностью и глубиной символики. В последнее время, использование русского орнамента в обуви стало популярным трендом, добавляя изысканности и национальной идентичности в каждую пару обуви.

В разработанной коллекции обуви представлены женские сапожки с разной высотой голенища. Коллекция сочетает в себе простоту кроя, подчеркивающую изящество силуэтных форм, и декоративный орнамент. Разнообразные узоры, такие как геометрические фигуры, цветы, растительные мотивы и животные, могут быть вышиты на различных частях обуви, таких как верх, задник или пятка. Вышивка русского орнамента добавляет обуви уникальности и привлекательности, делая ее настоящим произведением искусства. Каждая модель – это сочетание практичности и яркой культурной идентичности (рис. 1).



Рисунок 1 – Авторские модели.

Красный цвет, как и у многих наций, играет важную роль в цветовой гамме и занимает приоритетное положение. Яркий, выразительный и лишенный грязных оттенков, он символизирует жизнь, солнце, огонь и красоту, а эти ассоциации возникли еще в языческие времена. Красный цвет ассоциируется с праздником, возбуждением, страстностью, энергией и эмоциональным подъемом.

Белый цвет всегда служил символом чистоты и благородства. В русской национальной одежде он также является символом красоты, невинности и любви. Мастера называют его «землей», и поэтому этот цвет олицетворяет землю. Белый цвет считается женским и нежным, и он символизирует чистоту, свет и благо.

Использование орнамента в обуви – это не только способ добавить красоты и уникальности, но и способ сохранить и привлечь внимание к национальному наследию. Русский орнамент имеет глубокие исторические и символические значения, и его использование в обуви помогает сохранить и передать эти ценности следующим поколениям.

Поскольку вышивка – это долгий, трудоемкий процесс, требующий немалых экономических затрат, автор предполагает, что этот вид отделки может быть заменен на имитирующий ее принт. Авторские идеи могут быть также использованы при кастомизации обуви ручным способом, позволяющей превратить обычную пару обуви в уникальный предмет, отражающий индивидуальность и стиль своего владельца [3].

Множество обувных брендов предлагают модели с принтами, вдохновленными русским орнаментом. Это может быть абстрактный узор или выдержанный и детальный орнамент, в зависимости от предпочтений и стиля. Нанесение русского орнамента на обувь придает ей уникальность и подчеркивает русскую культуру и наследие.

Таким образом, использование русского орнамента в обуви придает ей особый шарм и уникальность. Это способ выразить связь с русской культурой и наследием, а также добавить изысканности и красоты в каждый шаг. Русский орнамент в обуви – это не только модный тренд, но и способ сохранить и привлечь внимание к богатству русской культуры и искусства.

Список использованных источников:

1. Мерцалова М.Н. Поэзия народного костюма [Текст] / М. Н. Мерцалова. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : Мол. гвардия, 1988. - 222, [2] с. : ил.; 27 см.; ISBN 5-235-00033-1 (В пер.)

2. Ермаков, Д. Ю. Русский народный костюм (символический смысл русского народного костюма в наши дни) / Д. Ю. Ермаков, Е. Г. Новикова, В. А. Уроев // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация : Материалы VII Международной научной конференции, Москва, 21 апреля 2023 года. – Москва: Учреждение высшего образования "Московский художественно-промышленный институт", 2023. – С. 567-571. – EDN EVSCBI.

3. Метод кастомизации в художественном оформлении обуви / М. И. Алибекова, А. Н. Серикова, А. В. Голованева [и др.] // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2022. – № 3(399). – С. 242-247. – DOI 10.47367/0021-3497_2022_3_242. – EDN IVPXMY.

© Шевкова П.А., Серикова А.Н., 2023

УДК 7.06

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СКУЛЬПТУР КАРЛА ИОГАНСОНА: ОТ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ К ОММАЖУ

Акимов И.П.

Научный руководитель Калашников В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Жизнь произведений искусства не ограничивается только лишь их оригинальной материальной формой, поскольку художественный образ – квинтэссенция творчества – обладает не материальной, а концептуальной природой. Идеи живут вечно, что, однако, не говорит об их инертности, т. е. существовании в чистом неподверженном изменениям виде. Развитие художественной культуры сопряжено с постоянным пересмотром наследия прошлого, обуславливающего актуализацию «вечных» идей к конкретному культурно-временному контексту, при этом результат такого пересмотра неизбежно ведет к обновлению художественного языка и рождению множества «измов», отражающих плюрализм взглядов относительно путей развития искусства. Тем не менее некоторые произведения, обладая если не полной, то близкой к таковой степенью воплощения идеи в материале, приобретают статус эталонных и становятся аналогично самим идеям вечными, вследствие чего зачастую обращение к идеям происходит опосредованно через эти произведения-эталоны и выражается в виде отсылок, аллюзий, реминисценций и прочих семиотических связей. Помимо

них также существуют и буквальные воспроизведения значимых работ в научных, учебных, консервационных и других целях, однако наиболее любопытными в этом смысле являются так называемые оммажи, которые с одной стороны призваны отдать дань уважения избранному автору и его вкладу в развитие искусства, а с другой – реализовать принцип идейного наследования этому лицу, обозначить своё отношение к его творчеству и по возможности продолжить работу в заданном направлении. Вместе с тем оммаж в отличие от таких общеизвестных видов воспроизведения художественных работ, как копия, реплика и реконструкция, преследует своей конечной целью не столько именно воспроизведение интересующего объекта, сколько создание производной от него с определенной степенью узнаваемости прообраза, но не сводимого к нему, что в конечном итоге приводит к своеобразному перерождению произведения прошлого в новом качестве. Именно таким образом сложилась судьба двух широко известных узкому кругу специалистов скульптур «Самонапряженная конструкция» (рис. 1а) и «Механическая структура» (рис. 1б) за авторством советского художника латвийского происхождения Карла Вольдемаровича Иогансона.

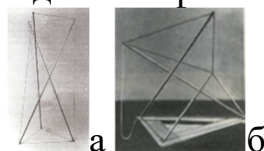


Рисунок 1 – Реконструкция «Самонапряженной конструкции» К. Иогансона: а) В.Ф. Колейчук, 1991 г.; б) «Механическая структура», К. Иогансон, 1921 г.

Будучи впервые представленными на второй выставке Общества молодых художников (ОБМОХУ) в 1921 году, «Самонапряженная конструкция» и «Механическая структура» являлись частью серии работ Карла Иогансона в виде пространственных построений на основе креста (рис. 2). К настоящему моменту известно, что на выставке экспонировались 9 таких конструкций [1, с. 75], которые, по мнению отечественного исследователя искусства русского авангарда Селима Омаровича Хан-Магомедова, отражали авторскую концепцию пространственного креста как стилистического первоэлемента, связанного с выявлением каркасной конструкции [2, с. 91]. Эта мысль находит буквальное подтверждение в графическом наследии Иогансона. Так, на обратной стороне рисунка-схемы Иогансона «Графическое изображение конструкции всего холодного сооружения в пространстве» (выражение Иогансона – А.К.) художник оставил следующую надпись: «Конструкция всего холодного сооружения в пространстве или всякое холодное соединение материалов есть крест прямоугольный или тупоугольный» [3, с. 69-70]. Иогансон утверждал: «Все сооружения, как старые, так и новые, даже самые грандиозные, строятся на кресте. Я дал не самодовлеющую конструкцию, а изображение

того основного, на чем она строится, т.е. креста» [3, с. 70]. И в целом идея Иогансона, так сказать, оказалась пророческой, поскольку «именно пространственный крест стал тем простейшим элементом, который, будучи выявлен вовне, оказался важной отличительной чертой конструктивизма в дизайне, театральных декорациях, в архитектуре, в малых формах» [2, с. 92]. Более того, история искусств знает и гораздо более ранние примеры обращения к кресту как некоторому первоэлементу формообразования, например, у древних римлян в основе планировки городов лежал, собственно, крест, образуемый двумя главными улицами – кардо и декуманус.



Рисунок 2 – «Графическое изображение конструкции всего холодного сооружения в пространстве», К. Иогансон, 1921 г.

Возвращаясь к изначальной теме, «Самонапряженная конструкция» наравне с «Механической структурой» принципиально отличались от других работ в серии. Последняя была уже даже не столько конструкцией, сколько механизмом, поскольку она была спроектирована не как жесткий объект, а как сбалансированная кинетическая скульптура. «При толчке свободно парящего стержня тонкая балансировка сил композиции нарушается, и мы видим медленно угасающее, плавное встречное движение всех элементов композиции» [4, с. 176]. «Самонапряженная конструкция» же напротив была жесткой конструкцией, однако качество жесткости в ней достигалось нетрадиционным способом. Отечественный художник Вячеслав Фомич Колейчук дал следующее описание этой работе: «с точки зрения классической механики, открытый К. Иогансоном модуль является системой с недостающими связями, и его пространственная неизменяемость достигается за счет особого подбора длины составляющих его стержней и вант» [4]. Таким образом, в ходе формальных экспериментов с пространственным крестом Иогансон пришел с одной стороны к кинетической форме в «Механической структуре», а с другой – к открытию нового структурного принципа в «Самонапряженной конструкции», впоследствии получившего с легкой руки американского архитектора и дизайнера Ричарда Бакминстера Фуллера название «тенсегрити». В контексте данного исследования важно отметить, что все композиции строились на основе пространственного креста. Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что изначальный авторский замысел исследуемых скульптур и их художественный образ связан с представлением научно-художественной концепции Иогансона в виде пространственных композиций.



Рисунок 3 – а) «Атом», В.Ф. Колейчук, 1967 г.; б) оммаж на «Механическую структуру», В.Ф. Колейчук, 2006 г.

Несмотря на оформленную концепцию и её убедительную реализацию, творческие находки Иогансона не получили своего прямого продолжения и лишь только спустя десятилетия были оценены по достоинству, во многом благодаря В.Ф. Колейчуку, приложившему немало усилий в деле восстановления творческого наследия Карла Иогансона и его популяризации. Однако, что гораздо важнее, в своем собственном творчестве Колейчуку удалось добиться поистине значительных результатов в работе с кинетической формой и самонапряженными конструкциями. Более того, он объединил их вместе, создав одну из своих самых узнаваемых работ – кинетическую самонапряженную скульптуру «Атом» (рис. 3а). Тем не менее художник никогда не забывал о своем предшественнике. Занимаясь в 2006 году воссозданием пространственных работ Карла Иогансона в рамках проекта реконструкции выставки ОБМОХУ 1921 года для Государственной Третьяковской галереи, он получил предложение от организаторов первого фестиваля «Архстояние» в арт-парке «Никола-Ленивец» создать объект Иогансона в большом масштабе, который бы соответствовал характеру парка – ленд-арту. В результате появился оммаж на «Механическую структуру» Иогансона, который в отличие от своего оригинала был уже не концептуальной моделью, а интерактивной кинетической ленд-арт скульптурой, при этом она не вступала в конфликт с природным окружением из-за своей механистичности, поскольку оригинальные элементы композиции в виде металлических стержней были заменены на более подходящие в данной ситуации бревна, благодаря чему была достигнута органическая интеграция объекта в ландшафт (рис. 3б). Новым качеством в этой интерпретации «Механической структуры» стала именно интерактивность – концептуальная модель трансформировалась в игровую, став чем-то вроде больших качелей.

В феврале 2020 года на выставке «Формы движения», посвященной отечественному кинетическому искусству, была представлена скульптура с говорящим названием «Иогансон» (рис. 4) – оммаж на «Самонапряженную конструкцию», созданный группой современных художников (П.В. Акимов, И.В. Щетинин и др.). Вопреки стилистическому сходству с интерпретацией В.Ф. Колейчука данная работа носит в большей степени концептуальный

характер нежели интерактивный, хотя тематическая направленность выставки и располагает к последнему. «Иогансон» своеобразно расширяет понимание движения в кинетическом искусстве. Зачастую от кинетизма ожидают некоторого буквального движения объекта, которое бы без труда считывалось зрителем, т. е. движения явного, однако если мы обратимся к определению Колейчука, которое он дал в своей книге «Кинетизм» [5], то обнаружим, что сущность данного «изма» заключается в самой идее движения, выраженной в художественной форме. Со слов автора: «... кинетическое искусство – вид художественного творчества, в основе которого лежит идея движения формы, причем не просто физического перемещения объекта, но любого его изменения, трансформации – любой формы “жизни” произведения, в то время как его созерцает зритель» [5, с. 6]. В случае с «Иогансоном» движение носит неявный умозрительный характер. Очень ёмко и лаконично эта идея бы выражена в названии эссе Элеанор Хартни «Forces made visible» [6], что можно буквально перевести как «Силы стали видимыми». Само эссе было посвящено творчеству американского художника Кеннета Снельсона, одного из пионеров в работе с самонапряженными конструкциями, однако нас интересует именно формулировка названия. Речь идет про физические силы, т. е. силы, которые и порождают движение. В случае с самонапряженными конструкциями мы имеем дело с двумя силами: тяжести и упругости, которые, работая друг против друга, застывают в виде композиции из стержней и вант и приобретают качество явленности зрителю. Таким образом, в «Иогансоне» мы воспринимаем и переживаем образуемую двумя физическими силами форму, представляющую собой борьбу разнонаправленных движений составляющих её элементов.

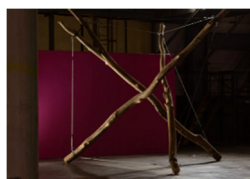


Рисунок 4 – Оммаж на «Самонапряженную конструкцию», П.В. Акимов, И.В. Щетинин и др.

Подводя итоги, можно заключить, что скульптуры Карла Иогансона и по сей день впечатляют как зрителей, так и художников своей кажущейся простотой, за которой скрывается сложная концептуальная работа по выражению в художественной форме некоторых фундаментальных принципов конструктивного формообразования: понимания пространственного креста как первоэлемента любой конструкции и её восприятия через призму порождающих её сил.

Список использованных источников:

1. Gough, M. Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution / M. Gough. – Berkeley: University of California Press, 2005 – 258 p.

2. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995 – 424 с.
3. Хан-Магомедов, С. О. ИНХУК и ранний конструктивизм / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Архитектура, 1993 – 248 с.
4. Колейчук В. Ф. Карл Иогансон – изобретатель / В. Ф. Колейчук // Великая утопия: русский и советский авангард 1915-1932: [каталог выставки]. - Москва: Галарт; Берн: Бентелли, 1993. – С. 175-176.
5. Колейчук, В. Ф. Кинетизм / В. Ф. Колейчук. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.
6. Heartney, E. Art and Ideas / K. Snelson, E. Heartney // Web publication, Marlborough gallery. – N.Y., 2013. – 174 p.

© Акимов И.П., 2023

УДК 72.035.3

ОБРАЗ ГОТИКИ В РУССКОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ НАЧАЛА И КОНЦА XIX века

Андреева П.А.

Научный руководитель Коненкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Многие стили имеют в своей основе ретроспективное начало. Иначе говоря, люди начинают обращаться к наследию прошлого, чтобы по-новому взглянуть на устоявшиеся практики, преобразовать их и использовать в настоящем. Подобное явление можно наблюдать в русской архитектуре начала и конца XIX века. Интерес к готическому искусству затронул не только страны Европы, но и Российскую Империю. На территории последней произошло формирование двух стилей, обращенных к прошлому: русской псевдоготики и неоготики.

Основная трудность в их исследовании, заключается прежде всего в отсутствии устоявшейся терминологии [2]. Русскую неоготику часто называют псевдоготикой, или же к последней употребляется наименование ложная готика. Также нет подробных исследований, в которых поднимается вопрос о конструктивных и декоративных отличиях между зданиями, относящимся к этим стилям. Отсутствуют четкие хронологические границы. Точно не выявлено, когда заканчивается русская псевдоготика и начинается неоготика.

В данной статье влияние готического искусства на русскую храмовую архитектуру будет рассмотрено на примере Никольского собора в

Можайске и Кафедрального собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии в Москве, эскизы и чертежи которого относятся 1890-м годам (рис. 1а).



Рисунок 1 – а) Никольский собор в Можайске; б) кафедральный собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии

Прежде всего, стоит начать с определения особенностей готической архитектуры. Она характеризуется несколькими обязательными элементами: нервюрным сводом, делением внутреннего пространства на нефы, использованием контрфорсов, аркбутанов, стрельчатых окон и окон-роз. Огромную роль также играет декоративное оформление соборов: наличие скульптур, вимпергов, пинаклей.

Русская псевдоготика уникально интерпретирует все эти детали и переплетает их с другими стилями. Примером является Никольский собор в Можайске, строившийся с 1802 по 1814 годы [4]. Автором здания предположительно был Алексей Бакарев. Архитектор являлся представителем школы Матвея Казакова и работал в направлении псевдоготики [3]. Интересно то, что Бакарев не учился за границей и оригинальных произведений готического искусства не видел. Также как и Казаков. Из представителей псевдоготического стиля нужно выделить Василия Баженова, получившего образование во Франции. С ним же в одно время тесно работал Матвей Казаков.

Характерной чертой данного направления является то, что внутреннее пространство храма остается в рамках православной архитектуры. Никольский собор имеет два придела: один четырехстолпный, а второй бесстолпный. Первоначально храм был пятиглавым, что тоже соответствует культуре русской храмовой архитектуры. К тому же Никольский собор совмещает в себе не только элементы готического стиля, но и классицизма. В экстерьере задействованы раннехристианские символы (треугольник, гексаграмма) и типичное для русских псевдоготических зданий сочетание белого и красного цветов.

Готические элементы в Никольском соборе придают зданию легкость и возвышенность. Собор расположен на холме, а шпили, пинакли и стрельчатые окна дополнительно подчеркивают вертикаль здания.

К 1830-м годам направление русской псевдоготики в храмовой архитектуре угасает. Теперь стиль используется при строительстве частных сооружений. Долгое время в русской архитектуре будет отсутствовать разделение между русской псевдоготикой и неоготикой [5]. Только в конце XIX века начнут выделять черты этих стилей. Примером может служить

Римско-католический Кафедральный собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии в Москве (рис. 1б).

Его строительство началось в 1899 году. Архитектором стал пенсионер Академии художеств Фома Осипович Богданович-Дворжецкий. К моменту создания чертежей и планов собора их автор уже побывал за границей.

Собор построен в неоготическом стиле. В этом случае можно заметить использование большинства основных элементов готики. Здание является трехнефной базиликой с трансептом и в плане образует крест. Своды крестовые, окна стрельчатые, на главном фасаде расположено окно-роза. В центре пересечения трансепта и нефов расположен купол. Из декоративных элементов использованы пинакли, фиалы, краббы, флероны и вимперг над порталом.

В данном случае преобразование готического стиля связано с расположением здания. Из-за ограниченной площади территории собор небольших размеров с минимумом декора, массивных контрфорсов и аркбутанов нет. Также отсутствуют башни. Контрфорсы и аркбутаны задействованы в декоративных целях на главном фасаде и в завершении средокрестия. Из не свойственных для готики элементов стоит выделить мозаики на внешних стенах собора.

Несмотря на временной промежуток и разные стили, при сравнении Никольского собора и Кафедрального собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии между ними можно найти много общего. Ныне оба здания схожи наружными формами и напоминают символическое изображение корабля. С учетом того, что Никольский собор утратил пятиглавие. Также оба здания многоярусные. Несмотря на то, что у московского собора нет четкого разделения пространства между порталом, окном – розой и завершением, можно увидеть разделение фасада на уровни. Подобное заметно и у Никольского собора. До некачественных реставраций ярусы здания были в гармонии с колокольней. Оба сооружения с подчеркнутой вертикалью. В обоих случаях прослеживается наличие нетипичного для стиля элемента. В случае Никольского собора это гексаграммы и треугольники, а у Кафедрального собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии – мозаики.

Таким образом, на территории Российской Империи сформировалось два причудливых ретроспективных направления со своими уникальными чертами. Русская псевдоготика заимствует декоративные элементы для придания выразительности внешнему виду здания, но при этом оставляет право на собственную трактовку внутреннего пространства. Неоготика много копирует, но применение новых строительных технологий во второй половине XIX века, способствовало изменению некоторых приемов для преобразования ограниченного пространства.

Список использованных источников:

1. Барановский Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века / Г. В. Барановский Строитель. – 1902-1908.
2. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. Издание второе / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – Санкт-Петербург : Стройиздат. Спб., – 1994. – 356 ст.
3. Кожин, Н. А. Новые материалы об М. Ф. Казакове и его ученике А. Н. Бакареве / Н. А. Кожин Академия архитектуры. – 1935. – № 1–2.
4. Куковенко, В., Масонская архитектура и масоны Можайска / В. Куковенко – Москва : б.и., 2006. – 96 ст.
5. Максимова П. Н. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV – первая половина XIX вв.// Всеобщая история архитектуры в 12 тт. Том 6 / отв. ред. П. Н. Максимова – Ленинград ; Москва : Издательство литературы по строительству, – 1968. – 568 с., ил.

© Андреева П.А., 2023

УДК 75.03

**КОННОТАЦИЯ «ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКОГО»
В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ
«МОСТА», «СИНЕГО ВСАДНИКА» И «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»**

Бессонова К.М.

Научный руководитель Мишачёва И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Исследователи до сих пор пытаются сократить сроки бытия отдельных течений, в том числе и экспрессионизма, чтобы получить «логичную» последовательность, которая бы расставила на ленте времени все существующие «измы» [1, с. 10]. Например, Е.Б. Мурина подвергает чёткой и достаточно узкой дифференциации по странам следующие направления начала XX века: фовизм – Франция, экспрессионизм – Германия, неопримитивизм – Россия [2]. Однако, такое разграничение представляется не всегда корректным, стилевые поиски осуществлялись параллельно, оказывали взаимовлияние. Искусство «Бубнового валета», к примеру, помимо сезаннизма и фовизма, вобрало в себя и иные принципы. Задачей данной статьи является выявление особенностей звучания экспрессионистического, его смысловой и эмоциональной коннотации в портретной живописи немецкого экспрессионизма и у художников «Бубнового валета».

Что касается вопроса преемственности, то экспрессионизм берет своё начало в искусстве предшествующего поколения – в постимпрессионизме и символизме, поэтому художественные приёмы в отношении сюжета, композиции, цвета могут быть связаны с указанными явлениями. Ю.П. Маркин подчёркивает, что экспрессионизм не мог быть нацелен исключительно на формотворчество в отличие, например, фовизма и кубизма [3, с. 14].

Определенная путаница возникает в терминологии. Понятие «экспрессионизм» едва ли не впервые звучит у А.П. Чехова, в его рассказе «Попрыгунья», но в юмористическом контексте, по отношению к импрессионизму [4]. В художественной среде оно известно с 1911 г., соотнесенное в немецком журнале «Штурм» с полотнами П. Сезанна, В. Ван Гога, А. Матисса, Ж. Брака и др., которые были представлены на 22-й выставке «Берлинской сецессии» [5, с. 82]. Дальнейшее распространение по всей Европе происходит в 1912-1913 гг. при участии писателя Г. Апполинера.

Подобная терминологическая неопределённость экспрессионизма в 1900-1910 годах позволяет шире взглянуть на творчество художников этого периода, выделяя те или иные характерные приёмы. Логичнее и ярче всего продемонстрировать их на примере дрезденского «Моста» (1905-1913 гг.) и мюнхенского «Синего всадника» (1911-1914 гг.).

Группа «Мост» была создана студентами Э. Кирхнером, К. Шмидт-Ротлуффом, Э. Хеккелем и М. Пехштейном в 1905 г. Все они учились на архитектурном факультете высшей Технической школы в Дрездене. Целью молодого поколения художников стало обновление искусства за счет полной «свободы в жизни и в сопротивлении отжившим установкам стариков» [6, с. 380]. Как живописцы они прокладывали собственный путь, во многом были самоучками. Впрочем, учителями им служили полотна Гогена, Ван Гога, национальная традиция, а также африканская скульптура и фовистское раскрепощение цвета – совмещение «старого» и «нового», «близкого» и «далёкого».

В качестве примера можно привести работу мостовца Эрнста Людвиг Кирхнера «Фрэнци перед резным стулом» 1910 г. Хрупкое и нежное создание с наивностью и добротой смотрит прямо на зрителя. Но её кожа кислотно-зелёного цвета контрастирует с алыми губами. Голубые следы под глазами сочетаются с такого же цвета ожерельем. Красно-зелёное платье с растительным принтом кажется очень фактурным из-за проступающей основы. Также быстро и «неотёсанно» написан абстрактный фон, состоящий из зелёно-сине-жёлтых кусков. Стул на этом детском портрете кажется самым спокойным в буйстве красок, но и он поддерживает общее напряжение – резная спинка превращается в нечто антропоморфное, что протягивает «руки» к персонажу. Создаётся некий диссонанс между

экспрессивным фоном, одеждой и умиротворённым детским лицом, словно этот безумный и ядовитый мир – часть привычного устройства, где всё знакомо и понятно.

Интересно сравнить этот портрет с другой картиной Кирхнера, «Девочка с котом», также относящейся к 1910 г. Здесь кожа Фрэнци менее кислотная, но сохраняются интенсивные голубые тени и рефлексы, как будто героиня излучает внутреннее свечение. Размеры кошки, которая расположилась слева, приближены к размерам самой девочки. Несмотря на то, что Кирхнер показывает девочку обнажённой, с бантами в хвостиках, в ней мало параллелей к набоковской Лолите. Форма в этих двух портретах ломается и искажается, появляется больше острых углов, пропорции частей смещаются по отношению к «норме». За счёт этих преобразований человеческая материальная сущность «колеблется между знаком и гротеском» [6, с. 377].

Для передачи нового понимания мира художники-экспрессионисты не редко прибегают к жанру автопортрета. В «Автопортрете с моноклем» 1910 г. кисти Карла Шмидт-Ротлуфа цвета умереннее, чем в работах Кирхнера. Тем не менее, художник изображает себя на фоне красно-жёлтого взрыва, который огненным цветком распускается за его спиной. Титаническая поза отсылает к традиции парадного портрета. Брови, нос, рот намеренно подчёркнуты черным цветом. Важнее всего в этом автопортрете выражение «глаз», замененных зияющей пустотой глазницы и белым «бельмом» монокля, которому вторят сложенные кольцом пальцы правой руки. Сходство достигается за счёт сгустка энергии, который концентрируется в диагонали монокль-рука, в нём Шмидт-Ротлуф выражает целостность и Абсолют своего творчества.

Примерно через шесть лет после основания «Моста» (1911 г.) в Мюнхене создаётся объединение «Синий всадник». Его основатели, Василий Васильевич Кандинский и Франц Марк, разрабатывают новую форму живописи – абстрактное искусство. По мнению одного из теоретиков экспрессионизма В. Воррингера, «абстракция – возможность стать счастливыми с чисто геометрической закономерностью» [7, с. 29]. Не все активные участники объединения тяготели к абстракции, но для всех важна была музыкальная и смысловая наполненность цвета. На экспрессионизм определенное влияние оказала философия конца XIX – начала XX веков, способствовавшая становлению субъективного мышления творческой личности (Ф. Ницше, А. Бергсон, С. Кьеркегор), ценившая «первобытность» техник и образов, дававшая возможность танец, театр, поэзию и музыку воспринимать как определённые формы эскапизма (или игры), направленные на пребывание в мире яркого и сильного чувства. Чрезвычайно отвечает духу времени портрет творца – человека, который раскрывает свой потенциал чувств в полной мере.

В качестве примера можно привести «Портрет танцовщика А. Сахарова» кисти М. В. Верёвкиной. 1909 г. В отличие от работ «Моста», произведение входившей в ядро «Синего всадника» Верёвкиной богаче по тону, но скуднее цвету. В композиции преобладает синий и его оттенки, это может восприниматься как дань символизму, но игривое выражение лица танцовщика, его «женская» причёска и изысканность позы не оставляют пространства для поиска символического подтекста. При этом герой произведения не смотрит на зрителя, его красные радужки глаз перекликаются с румянцем на щеках и с цветком-бабочкой. Александр Сахаров представляется здесь больше как демоническая сущность (вполне сопоставимая с М. Врубелем), таящая в себе опасность.

Для художественной жизни России начала XX века значим и феномен Серебряного века (интенсивная творческая жизнь внутри России), и западноевропейские откровения (знакомство русской публики с полотнами импрессионистов, постимпрессионистов и фовистов). Казалось бы, что такое мощное течение, как экспрессионизм, не могло обойти стороной Россию, чья культура тогда была особенно восприимчива к опытам острым и экзальтированным. Но, например, Иван Пуни в своей статье «Немецкий экспрессионизм в живописи и русское искусство» (1920-е гг.) говорит о том, что это направление было нацелено на индивидуализм, который несвойственен русскому художнику. При этом он подчёркивает интернациональность отечественного искусства, его созвучие французской живописи – «мировому искусству» [8, с. 457].

Несмотря на такую категоричность, сложно игнорировать факт присутствия художественной формы и эстетики экспрессионизма в России, в том числе благодаря деятельности В.В. Кандинского. При его участии организовывается Салон В. Издебского, где было представлено около 700 произведений живописи и скульптуры – весь спектр современных художественных тенденций [9, с. 48]. Правда, В.С. Турчин подчёркивает, что численное преимущество все же было у членов «Синего всадника» – Г. Мюнтер, А.Г. Явленского и М.В. Верёвкиной. Салон после ошеломительного успеха в Германии начал турне по Европе, а в 1910 г. прошёл в Санкт-Петербурге.

Примерно в это же время Василий Васильевич начинает активное сотрудничество с будущими участниками «Бубнового валета», которые наиболее близки его собственным представлениям – М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой и И.И. Машковым. И в декабре этого же года проходит первая выставка бубнововалетовцев, где также были представлены работы немецких «коллег по цеху» [10, с. 250].

Как говорилось выше, официальное возникновение термина «экспрессионизм» по отношению к художественному направлению – 1911 год. К этому же надо прибавить то, что сами художники слабо

разграничивали современные стилевые тенденции. Вот что пишет об этом А.В. Лентулов: «нарождается новая сильная группа, которая культивирует методы нового французского течения экспрессионизма, представителем которого был Гоген, Матисс, Ван Гог... и великий Сезанн» [11, с. 49]. Скорее всего, в сознании «Бубнового валета» экспрессионизм – общая тенденция выражения сильных эмоций, свободы, период «бури и натиска», а также повышенное внимание к душевным колебаниям и увлечённость контрастными «взрывными» цветами.

Кирхнер пишет «Фрэнци перед резным стулом» в тот же год, что и П.П. Кончаловский портрет «Наташи на стуле». Два абсолютно разных художника не могли вступить в прямой контакт, но диалог ведут их произведения. Дочь Кончаловского изображена в естественной позе, ребёнку тяжело усидеть на месте. Пётр Петрович работает быстро, он накладывает пастозные мазки и жирно использует контурную линию. Цвет кожи девочки более естественен, чем в портрете Фрэнци, но землистого цвета лицо контрастирует с простым платьем, имеющим металлический отлив. Наташа изображена на ядовито-малиновом фоне, и, что интересно, если перевести произведение в негатив, то этот розовый станет зеленым, т.е. тем цветом, что преобладает в работе Кирхнера. В обоих этих портретах выражено стремление к передаче детской непосредственности, и при этом девочки кажутся взрослыми, сформированными личностями, которые осознанно смотрят на мир, выискивая в нём истину.

К теме автопортрета даже с большей частотой, чем художники «Моста», обращаются и «валеты». В качестве примера – «Автопортрет» 1910 г. кисти М.Ф. Ларионова. На первый взгляд – в нём ни капли сходства с рассмотренной выше работой Карла Шмидта-Ротлуфа. Однако, в обоих случаях перед зрителем заявление: я – здесь, я – энергия. Но у немецкого мастера в автопортрете выражена почти ницшианская концепция сверхчеловека, который неразрывно связан со своим творчеством. У Ларионова же смех доминирует как одна из важнейших особенностей нашего вида – то есть человек разумнее природы, потому что может не только смеяться, но и заявить об этом. Подобная точка зрения парадоксально сближает эти два автопортрета, где приглушённые цвета и угловатые формы не играют смыслообразующей роли.

В творчестве «Бубнового валета» портрет человека-творца, по мнению Г.Г. Поспелова, носит скорее характер «портрета-роли», где «энергия живописи питается характерностью натуры» [10, с. 141]. Таковым он считает «Портрет художника Г.Б. Якулова» кисти Петра Кончаловского (1910 г.). Художник гипнотизирует своим немигающе-пронзительным взглядом исподлобья, растянутой улыбкой алого цвета на фоне голубого подбородка. Руки и ноги неправдоподобно переламываются, словно не принадлежат телу. Якулов изображён на фоне левитирующих сабель, одна

из них «пронзает» художника. Здесь проявляется острота и гротеск, вполне созвучные «немецкому» течению, экспрессионизму.

Таким образом, немецкий экспрессионизм и русская живопись 1900-1910-х годов в лице «Бубнового валета» имеют немало общего. Характерно общее стремление к свободе, выражению того, что понуждает творить. «Мост» и ранние московские авангардисты пытались избавиться от отживших свой век установок прошлого, и при этом ориентировались на живопись предыдущего поколения – постимпрессионизм Ван Гога с одной стороны и Сезанна – с другой.

Практически исключая формотворческий аспект, выработанный в XIX веке и модернизированный фовистами в начале века XX, они сосредоточились на новой норме постижения реального мира, где заострённые геометрические формы усиливают авторское мировосприятие.

Если немецкий экспрессионизм разрабатывал свои стилевые приёмы, практиковал определённые темы и разрабатывал теоретическую концепцию, то в искусстве «Бубнового валета» экспрессионизм – скорее незримое предчувствие. Это ощущение новизны и изменений сплетается с традициями французского искусства (постимпрессионизм и фовизм) и современной городской среды, где существует примитивное (первозданное) творчество.

Список использованных источников:

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 246 с.
2. Мурина Е. Б. Ранний авангард: фовизм, экспрессионизм, неопримитивизм: Европа, Россия, 1905-1914 . – М.: Галарт, 2008. – 182 с.
3. Маркин Ю. П. Экспрессионисты. Живопись. Графика. – М.: РИП-холдинг, сор. 2014. – 365 с.
4. Чехов А. П. Попрыгунья // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т./ Т. 8. – М.: Наука, 1986. – С 54-62.
5. Гугнин А. А. Духовно-нравственное и художественное наследие немецкого и австрийского экспрессионизма в контексте европейской культуры (от «Бури и натиска» до постмодернизма) // Человек в искусстве экспрессионизма: коллективная монография. – СПб.: Алетейя, 2022 с.82-93.
6. Турчин В. С. От романтизма к авангарду. Лица. Образы. Эпоха: в 2 т. / Т. 2. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 431 с.
7. Липов А. Н. «Ein Beitrag zur Stillpsychologie». В. Воррингер об абстракции и вчувствовании в искусстве // Гуманитарные научные исследования. – М.: РАН. – 2013. – № 6 – С. 29-30.
8. Пуни И. Немецкий экспрессионизм в живописи и русское искусство // Русский экспрессионизм: теория, практика, критика. – М: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 457-459.

9. Турчин В. С. Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.:Наука, 2003. – С. 43-54.

10. Пospelов Г. Г. Бубновый валет: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М. : Советский художник, 1990. – 269 с.

11. Турчин В.С. Петр Кончаловский. – М.: Белый город, 2008. – 351с.

© Бессонова К.М., 2023

УДК 769.82

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЛУБОЧНОЙ ТРАДИЦИИ В КАРТИНАХ Е.В. ЧЕСТНЯКОВА

Бондарь А.С.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Ефим Васильевич Честняков родился 19 декабря 1874 года (по старому стилю) в крестьянской семье в деревне Шаблово Илешевской волости Кологривского уезда Костромской губернии. Бабушка Прасковья развлекала его народными сказками и рассказами о ее любимой старине. Дедушка Самойло воодушевлял историями о своих приключениях. В одном из таких рассказов он до Петербурга ходил пешком за мужиков у барина просить. Мама трогала сердце народными песнями. А папа перед праздниками вслух читал Евангелие. Ефим Васильевич был глубоко погружен в эту народную среду и в созвучие с ней писал картины.

При жизни Е.В. Честнякова в деревне была популярна лубочная графика. Такие изображения просты в исполнении, имеют грубоватый штрих и обычно яркую ручную раскраску или полное ее отсутствие. Наиболее часто использовался красный, лиловый, желтый и зеленый цвет. Мастера, работавшие в этой технике, зачастую проявляют смелость в выборе приемов, вплоть до гротеска и намеренной деформации изображаемого. Выделение тематически главного более крупным изображением так же является характерным для лубка.

Многие мастера искали источники вдохновения в лубочных листах. Этому призывал учиться И.Е. Репин своих учеников, среди которых был Е.В. Честняков. Элементы лубочной графики можно увидеть в творчестве В.М. Васнецова, Б.М. Кустодиева и ряда других художников начала XX в. Лубочные изображения покоряли народ своей доступностью и

выразительностью. Как пишет Панин А.С.: «Лубок и «народные картинки» – вариант «наивного» искусства, особая «народная библиотека», знакомившая простой люд с окружающим миром» [6]. В работе Игнатьева В.Я., посвященной жизни и творчеству Честнякова, сказано, что «у отца тщательно хранились несколько лубочных картин – подарок мирового посредника, научившего отца грамоте» [1]. Достоверно неизвестно с какими именно лубочными изображениями сталкивался Ефим Васильевич. Традиционно сюжет лубка изображал проблемы нравственности, религиозности, традиционных семейных ценностей, героизма русских воинов и т.п.

В нач. XIX в. в России появилась литография. Она была дешевле гравюр по дереву и металлу и позволяла в разы увеличить тираж картинок без потери качества печати. Прежде других технику освоили профессиональные художники. Так, например, работал А.Г. Венецианов.

Чуть позже художник К.Я. Тромонин создал тип печати, называемый хромолитографией. Это привнесло в печатную графику широкое распространение многокрасочных изображений, не требующих ручной раскраски. Появилась возможность печати копий картин в цвете.

Ефим Честняков также был современником объединения «Сегодняшний лубок», который был организован Г.Б. Городецким в августе 1914 года. В него вошли известные мастера русского авангарда – Казимир Малевич, Аристарх Лентулов, Владимир Маяковский, Илья Машков, Давид Бурлюк, Василий Чекрыгин. Их объединял живой интерес к народному творчеству в период патриотического подъема, вызванного началом Первой мировой войны.

Лубочное искусство не только было органичной частью жизни Честнякова, но и отвечало современным для его времени тенденциям. Однако, прежде чем говорить о преемственности традиции, стоит уточнить, что Ефим Васильевич не создавал лубки, но перенял некоторые принципы изображения, присущие данному виду искусства.

Для большей иллюстративности историй, изображаемых на лубках, мастера, работавшие с ним, создавали серии картинок. То же самое мы можем увидеть в авторских иллюстрациях Е.В. Честнякова к сказке «Иванушко». Они были написаны специально для публикации книги сказок «Чудесное яблоко. Иванушко. Сергиюшко». Помимо этого, обложка книги написана ограниченной цветовой палитрой, не противоречащей цветовому решению лубочных изображений (рис. 1а).

Рассмотрим картину «Праздничное шествие с песней. Коляда», на которой представлена тема типичная для лубочных изображений – народный праздник (рис. 1б). В левом верхнем углу находится сопровождающее стихотворение, которое как раз перекликается с лубочной традицией. В окнах нижнего этажа дома справа расположились «чуды».

Фантастические существа, созданные на основе фольклорных представлений, присутствовали и в сюжетах лубка (рис. 2).



Рисунок 1 – а) «Книга сказок Е.В. Честнякова», Е.В. Честняков, 1914 г., 23x19 см, бумага, печать типографская, Костромской музей-заповедник; б) «Праздничное шествие с песней. Коляда», Е.В. Честняков, 1 чет. XX в., 97,5x218,5 см, холст, масло, Костромской музей-заповедник



Рисунок 2 – а) «Баба Яга пляшет со стариком», 1881 г., лубок, коллекция «Русские народные картины» Д.А. Ровинского из Нью-Йорской публичной библиотеки; б) «Рыба Мелузина», 1980-е гг., лубок, коллекция «Русские народные картины» Д.А. Ровинского из Нью-Йорской публичной библиотеки.

В картине «Тетеревиный король» представлен лубочный прием разномасштабности фигур в соответствии с их значимостью в раскрытии сюжета (рис. 3).



Рисунок 3 – «Тетеревиный король», Е.В. Честняков, 1 чет. XX в., 71,5x88,5 см, холст, масло, Костромской музей-заповедник.

Работы Ефима Васильевича отличаются контурностью рисунка, его лаконизмом. Сюжет понятен зрителям, ведь зачастую брались сцены из жизни крестьян или фольклорные мотивы. На картинах, как правило, нет негативных персонажей. Герои картин Честнякова пропагандируют те же ценности, что и лубочные персонажи. Цветовые пятна картин отчасти рассчитаны на декоративный эффект и аналогичны таким же цветовым пятнам лубка.

В конце 1960-х гг. сотрудники Костромского музея изобразительных искусств во время экспедиции по Кологривскому району Костромской области увидели, где и как жители деревни Шаблово хранили картины Честнякова. Небольшие работы зачастую висели в красном углу, недалеко от икон. Точно также как в свое время в избах висели лубочные картинки.

Причем это касается не только графических листов на религиозные темы, но и лубочных картинок, посвященным сказочным сюжетам или военной тематике. Картины Честнякова говорят о добром простом для человека языком и производят впечатление близкое к тому, которое человек получает от лубочного искусства.

Список использованных источников:

1. Игнатъев, В., Трофимов, Е. Мир Ефима Честнякова. - М, : Молодая гвардия, 1988.

2. Русь уходящая в небо...Материалы из рукописных книг Е.В.Честнякова/ Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. - Кострома, 2012. - 167 с.: ил.

3. Самоделова, Е. А. Документальная биография и фольклорный меморат в жизни и творчестве Ефима Честнякова//Музейный хронограф : сборник статей и исторических документов. Вып. 8 / ОГБУК «Костромской музей-заповедник». – Кострома : ОГБУК КГИАХМЗ, 2020. – 528 с.

4. Захарова, М.Е. Лубок как явление российской массовой культуры XIX века. - Пенза : Известия, 2012.

5. Ковынева, М. Искусство лубка в дореволюционной России // Культура.рф [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/254483/iskusstvo-lubka-v-dorevolucionnoi-rossii>

6. Панин А.С. Русская традиционная культура в лубочных картинках. // История. Историки. Источники. [Электронный научный журнал], 2015. – Вып. 4. Режим доступа: <https://s.esrae.ru/history2014/pdf/2015/4/116.pdf>

© Бондарь А.С., 2023

УДК 821.161.1

ЭКФРАСИС В РАССКАЗЕ В.М. ГАРШИНА «ХУДОЖНИКИ»

Бородкина Е.С.

Научный руководитель Завельская Д.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Тема экфрасиса не раз встречалась на страницах литературоведческих и культурологических работ. Исследователи определяют понятие экфрасис как «всякое воспроизведение одного произведения искусства средствами другого» [2, с 10]. «Экфрасис не просто описывает произведение искусства, он играет сложную роль, выражая идеи автора, причем, чаще всего на нескольких уровнях литературного текста» [4, с 11].

В литературоведении сложилась определенная классификация бытования экфрасиса в произведении, наиболее полно которую изложила Е.В. Яценко в своей работе. По объекту описания экфрасисы подразделяются на прямые и косвенные. Прямой экфрасис представляет собой непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении. Автор при этом открыто указывает, что описывает картину, скульптуру, архитектурное сооружение, фотографию и тому подобные визуальные объекты. Косвенный экфрасис служит созданию образа словесной реальности. Описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения создается с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта). Автор делает это завуалированно, лишь намекая на цитирование какого-либо визуального источника, или открыто, проводя сравнение с визуальным образом.

По объему экфрасисы можно разделить на полные, свернутые и нулевые. Полный экфрасис содержит развернутое описание визуального артефакта – это экфрасис в классическом варианте. Свернутый экфрасис укладывается в одно-два предложения. Свернутые экфрасисы используются чаще всего, для того чтобы «незаметно открыть другие перспективы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством. Экфрасис в данном случае используется как мотивировка» [5, с. 2]. Нулевой экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям.

По наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального визуального произведения искусства экфрасисы делятся на миметические и немиметические. Миметический экфрасис может быть как атрибутированным, т.е. эксплицитным, явным, так и неатрибутированным, т.е. имплицитным, скрытым.

По авторской принадлежности экфрасис делится на монологический, то есть от лица одного персонажа и диалогический, когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей. С точки зрения способа подачи в тексте экфрасисы делятся на цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста и дискретные – описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием.

В содержательном аспекте экфрасис делится на психологический и толковательный. Психологический экфрасис транслирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие произведения. В этом виде экфрасиса акцент переносится с описания самого произведения на описание субъективного впечатления. Толковательный экфрасис – это интерпретация, направленная на выявление глубинного образно-символического содержания произведения, хотя в нем также могут

присутствовать элементы, передающие визуальные черты изображения [1, с. 4-8].

Определившись с понятиями, приступим к анализу рассказа «Художники» В.М. Гаршина. Литературный талант Гаршина, его личная судьба представляют огромный интерес. Современники считали его ярким, серьёзным представителем. В свои произведения он вкладывал самое себя, каждая строчка, как писал Всеволод Михайлович в одном из писем, давалась ему с капелькой крови. Анализ произведения Гаршина с точки зрения упоминания в них произведений искусства, описания творческого процесса представляется очень интересным и не случайным. Будучи ещё студентом Горного института, Гаршин сблизился с кружком молодых художников, часто посещал художественные выставки и ходил на лекции, посвященные искусству. Последние годы жизни автора были отмечены крепкой дружбой с крупнейшим русским художником Ильей Ефимовичем Репиным.

В рассказе Всеволода Михайловича «Художники» два действующих лица – два художника с диаметрально разными взглядами на искусство: Дедов и Рябинин. Дедов оставляет службу, получая небольшое наследство и решает полностью посвятить себя искусству. Для кого и во имя чего он пишет, и нужны ли кому-нибудь его пейзажи, он не задумывается. Его друг, Рябинин, напротив, все время мучает себя вопросами, а так ли необходимы его рисунки и приносят ли они кому-нибудь пользу. Товарищи часто после художественной академии возвращались домой мимо пристани, заставленной всякими металлическими деталями, и по молодости и неопытности Рябинина, дедов часто объяснял ему их назначение. Однажды Рябинин заметил котёл, у которого разошёлся шов, Дедов объяснил другу как делаются заклепки: «Это, я вам скажу, адская работа. Человек садится в котел и держит заклепку изнутри клещами, что есть силы напирая на них грудью, а снаружи мастер колотит по заклепке молотом и выделывает вот такую шляпку» [3, с. 98]. Рябинин, поражённый каторжной работой так называемых глухарей, уже мысленно рисует композицию будущего сюжета у себя в голове: «Рябинин влез в котел, – говорит Дедов, – и полчаса смотрел, как работник держит заклепки клещами. Вылез оттуда бледный и расстроенный; всю дорогу назад молчал. А сегодня объявляет мне, что уже начал писать этого рабочего-глухаря» [3, с. 104]. Дедов категорически не понимает увлечение своего друга к реальным сюжетам: «Зачем, – думает Дедов, – нужно писать эти лапти, онучи, полушубки, как будто не довольно насмотрелись на них в натуре?» «По-моему, – продолжает он, – вся это мужичья полоса в искусстве – чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые репинские «Бурлаки»? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?» [3, с.

103]. Здесь мы видим прямой, нулевой, миметический, монологический, цельный и толковательный экфрасис.

«Вот он сидит передо мною, – описывает Рябинин, – в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кружки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклокоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди. Постоянно повторяющийся страшный удар обрушивается на котёл и заставляет несчастного глухаря напрягать все свои силы, чтобы удержаться в своей невероятной позе» [3, с. 109]. Здесь мы видим прямой, полный, немиметический, монологический, дискретный и толковательный экфрасис.

Рябинин – истинный художник, его картины – это его мир, который он создал и в котором живёт: «Несколько времени полного забвения: ушёл бы в картину, как в монастырь, думал бы о ней одной. Вопросы: куда? Зачем? Во время работы исчезают; в голове одна мысль, одна цель, и приведение её в исполнение доставляет наслаждение. Картина – мир, в котором живёшь и перед которым отвечаешь. Здесь исчезает житейская нравственность: ты создаёшь себе новую в своём новом мире и в нём чувствуешь свою правоту, достоинство или ничтожество и ложь по-своему, независимо от жизни» [3, с. 110]. Здесь толковательный экфрасис переходит в психологический. «То ли дело у меня, – возмущался Дедов, – еще несколько дней работы, и будет кончено мое тихое "Майское утро". Чуть колышется вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви; восток загорается; мелкие перистые облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигурка идет с крутого берега с ведром за водой, спугивая стаю уток. Вот и все; кажется, просто, а между тем я ясно чувствую, что поэзии в картине вышло пропасть. Вот это – искусство! Оно настраивает человека на тихую, кроткую задумчивость, смягчает душу» [3, с. 112]. Здесь мы видим прямой, полный, немиметический, монологический, цельный и толковательный экфрасис.

После смерти писателя в сборнике «Памяти Гаршина» был помещён рисунок Ильи Ефимовича Репина, иллюстрирующий рассказ «Художники». Репин придал Рябину черты Гаршина, а Дедову – свои собственные черты. Великий художник как бы говорил, что в их дружбе Гаршин был Рябининым, который постоянно искал правду жизни и требовал от искусства самоотверженной борьбы со злом. Он хотел, чтобы художник брал темы для картин из гущи жизни и показывал эту жизнь без прикрас. Сам же Гаршин смотрел на искусство как на средство активного воздействия на умы и чувства людей, поэтому экфрасисы в рассказе

«Художники» разнообразны. В произведении есть как миметические, так и немиметические экфрасисы. Миметические всегда нулевые и толковательные. Немиметические у писателя полные, преимущественно монологические. В содержательном аспекте экфрасисы толковательные, но некоторые из них переходящие в психологические, а в этом Гаршин и видел их основное предназначение.

Список использованных источников:

1. Яценко, Е. В. "Любите живопись, поэты...". Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011
2. Коваленко, А. А. Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения // Молодежь и наука: сборник материалов X Юбилейной Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 80-летию образования Красноярского края– Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2014
3. Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма/Государственное издательство художественной литературы. М,1963.
4. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание: Карпатовосточнославянские параллели. М, 1977.
5. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.

© Бородкина Е.С., 2023

УДК 745.03

**МЕСТО БАРАНОВСКОГО ПЛАТКА
В РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Васильева А.А.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В русской традиционной культуре платки играли важную роль, они были не только элементом костюма, но и символом женственности и красоты. Платок считался украшением женщины, указывал на ее социальный статус, отношение с мужем и положением в семье. О символике

и семантики платка, его роли в обрядовых практиках писали многие авторы [3; 1, с. 7-9; 4, с. 39-52; 2, с. 43-45].

В 80-х гг. XVII в Европе появился набивной ситец из Индии. С дорогими и менее качественными ситцами из стран Леванта Европа была знакома и раньше, но индийские ситцы отличались не только высоким качеством, но и доступностью цены. Французские ткачи-гугеноты, стали делать свой местный набивной ситец, который тоже отличался высоким качеством. Однако развернувшиеся гонения как на ситцы, так и на их производителей привели к тому, что гугеноты вместе со своими технологиями эмигрировали в другие европейские страны, прежде всего в Германию, Швейцарию и Голландию, где открыли предприятия по производству набивных ситцев. Англия узнала ситцы существенно раньше Франции и уже в первой трети XVII в. Британская Ост-Индийская компания получила права на ввоз тканей из Индии. Англичане начали производство своих ситцев, но долго не могли добиться стойкости окрашивания. Другой причиной постоянного сокращения производства ситцев стал запрет на ввоз хлопка из Индии, который осуществлялся в интересах суконных мануфактур Англии. Однако в 1774 г. запрет был снят и английские набивные ситцы заняли ведущее место в Европе.

В России ситец получил распространение позже, чем в Европе. Возникновению ситцепечатного производства предшествовала ручная набойка, сначала по льняному холсту, а потом по ситцу. Как пишет М.Н. Мерцалова в своей книге «Русский ситец», 1967 г.: «Сохранившиеся образцы свидетельствуют о глубоком понимании народными мастерами специфики текстильного узора, о великолепном умении найти правильные соотношения узора к фону, о никогда не изменявшем им чувстве ритма и колорита».

С середины XVIII века в России начинают появляться текстильные фабрики, и к концу XVIII века одним из значимых центров текстильной промышленности становится с. Иваново. В 1828 г. купец Христофор Дмитриевич Спиридонов ставит у себя на фабрике первую ситценабивную машину с цилиндрическими валами, а к 1848 г. такие машины появляются почти на всех фабриках Иванова и Москвы. Набойка уступает место набивным ситцам, но из-за дешевизны ручного труда удерживается в производстве больших шалей и платков, а также при набойке домашнего льняного холста.

Русское ситцепечатное производство восприняло традиции ручной набойки и начало разрабатывать и перерабатывать их. Началось стремительное развитие ситцевой промышленности. Мастера знали вкусы народа и умели их удовлетворить, они чутко реагировали на изменения, которые диктовались требованиями моды.

Особенно ярко мастерство и вкус мастеров ситцепечатного производства проявился в производстве платков.

Высоко ценились ткани красного цвета – кумачи. Причина такой любви к красному цвету, связана не только с глубокими мифологическими корнями, но и с традициями цветовых решений костюма, испытывающего на себе своеобразный конфликт городской и деревенской культуры, когда самой яркой деталью становится платок, затем кофта и лишь потом юбка или сарафан.

Считается, что в Российской империи окраска ситца в красный или пунцовый цвет была освоена в 1834 году на мануфактурной фабрике Федора Николаевича Баранова. Однако ситец с красным рисунком уже выпускался на мануфактурах Сокова и Витова; их ситцы вообще отличались от прочих русских ситцев яркостью и значительным применением красного цвета, например, у них встречались темно-земельные платки с пунцовыми розами. Но объем «кумачной» продукции, выпускаемой фабриками семьи Барановых безусловно занимает ведущее место в российской промышленности.

Хлопчатобумажное дело династии Барановых занимает значимое место в развитии русских тканей. Дед Фёдора Николаевича Тихон Петрович Баранов производил самостоятельно холстину, которую потом продавал на ярмарках. Отец Николай Тихонович продолжил дело. Сам Фёдор Николаевич открыл при своём доме небольшую фабрику по ткачеству платков, холстинки и нанки, а позже построил красильное заведение. Его сын, Иван Фёдорович, сумел превратить дело своих предков в одну из ведущих фабрик России.

В 1846 году Иван Фёдорович Баранов создал Троицко-Александровскую мануфактуру. В 1848 году, после смерти Ивана Фёдоровича, фабрикой управляла его жена. После её кончины, братьям Александру и Асафу достаётся фабрика в Карабаново. С этого момента начинается быстрое развитие Троицко-Александровской мануфактуры. В 1874 году было учреждено «Товарищество на паях мануфактур Барановых». В 1875 году Асаф Иванович выходит из семейного дела и организывает своё «Товарищество Соколовской мануфактуры Асафа Баранова».

Спецификой барановских платков являлось то, что красный цвет, находясь в каждом элементе узора, объединял средник и кайму, орнамент и фон. Платки были двусторонними – орнамент наносился с двух сторон.

Особенность окраски барановских ситцев заключалась в следующем:

1. «Кумачёвые» платки по-другому могли называть «Андреанопольскими». Пунцовый же оттенок называли «французским», так как для его получения использовался привозной «французский крапп» – натуральный краситель из марены. В Россию корень растения попадал через Турцию. Однако, в 1846 году И.Ф. Баранов отменил привоз дорогого

французского краппа, и арендовал плантации около Дербента, на которых выращивалась «собственная» марена. Ивану Федоровичу принадлежит и улучшение «окрашивания» платков – он заменил бычью кровь на пшеничные отруби. Данная замена не только сохраняла яркость платка, но и сэкономила ресурсы – деньги и время, ведь кровь требовала особое внимание при работе с ней.

2. Ализарин. В натуральном виде представляет собой измельчённый до состояния порошка корень марены красильной. В 1870-ч годах химиком П.П. Смирновым был выведен синтетический ализарин. Плюсом искусственного ализарина была хорошая прочность на ткани, краска долгое время не выгорала и не вымывалась.

3. Техника вытравной печати, при которой наносимая на ткань краска разрушала цвет фона, образуя на этом месте новый цвет. Таким образом при частичной вытравке вместо красного цвета получался розовый, и это стало самостоятельным выразительным средством.

4. Смешанная техника отделки тканей позволяла использовать своеобразный способ набивки: сначала на ткани, окрашенной в традиционный красный цвет, на машине печатали бледные розовые цветы, а затем вручную наносился основной орнамент.

Первоначально рисунок наносился вручную – накладом. Умельцы-резчики изготавливали плашки (матрицы с рисунком), на которые наносилось до 3-х цветов, а затем на специальных столах, ударяя по ним молоточками, набивали на ткань. В 1866 году была установлена первая плоскочечатная машина, это позволило не только увеличить производство ткани, но и увеличить количество цветов в рисунке.

Если в начале XIX века художники барановских фабрик создавали рисунки для тканей, ориентируясь на французские узоры, то во второй половине столетия на ярко-красном фоне стали появляться искусно прорисованные в духе национальных традиций полевые цветы, ягоды, листья. Особой народной любовью пользовались узоры в виде восточного огурца, боба, оперения сказочных птиц. Орнаментальные композиции отличались подчёркнутой декоративностью, обобщённостью в решении графически плоскостных форм, характерных для народных набивных тканей XIX века.

Типы узоров: Краснофонные двухцветные платки, выпускавшиеся Троицко-Александровской мануфактурой; растительные и цветочные сюжеты; павлиньи перья и «глаза». Располагаются по кайме. В большинстве случаев, перья сразу бросаются в глаза, так как схожи с натуральными, но в некоторых случаях они могут быть запрятаны между «турецких огурцов» и напоминать перевернутый треугольник с закруглённым краем и каплями внутри; турецкие огурцы – «Огуречный» узор, он же «турецкий боб», «миндалины», «индийским пальмовым листом», «персидским кипарисом».

Представляет собой каплю с заострённым и загнутым вверх концом. Появление названия восточного орнамента, знаменитого «турецкого огурца», связано с восприятием русскими чужой культуры. На восточных тканях был изображён перец, но он не был известен русским. С точки зрения русского человека рисунок был похож на известные всем огурцы, что и привело к появлению необычного сочетания слов, а затем и к названию орнамента.

К сожалению, нам не известны имена художников, которые придумывали орнаменты для тканей. Первоначально на фабрике Асафа Баранова работали по рисункам иностранных мастеров. Но постепенно появились русские рисовальщики. На кроках рисунков появляются русские имена – Андреев Илья, Андреев Алексей. Рисунки для ситцев делали и известные живописцы Борис Кустодиев, Константин Коровин, Валентин Серов, Филипп Малявин.

Доступная цена и хорошо подобранный цвет – два фактора, которые принесли известность барановским платками в России. Благодаря цвету и узору они подходили к традиционным костюмам многих регионов. С платком можно было увидеть женщин всех возрастов, от маленькой девочки до пожилой женщины. Носили платки по-разному, но как правило выпускали концы, чтобы показать цветочные узоры.

Последнюю четверть XIX века можно назвать пиком славы барановских платков. Почти во всех губерниях девушки ходили с повязанными на головах красными платками. Полюбились они и в Хивинском ханстве, а также в Персии и Афганистане

Барановский платок в Российской империи был неотъемлемой частью культуры и жизни русского народа. Труд династии Барановых, смело соединивший красную ткань с яркими узорами и подаривший людям запоминающийся аксессуар, ценят и по сей день – в музее-заповеднике «Александровская слобода» хранятся образцы набивных тканей и различные варианты барановских платков. Но «Александровская слобода» использует это как территориальный бренд. Платки можно увидеть также в Российском этнографическом музее, а для создания целостного впечатления о способах ношения платков на выставке представлены 5 полных костюмных комплексов из разных локальных традиций.

Платки с похожими орнаментами (в частности «турецкий огурец»), но не двусторонние, печатают на фабрике в Шуе. Возрождение платка свидетельствует о его востребованности, он становится знаком русскости и его активно используют фольклорные ансамбли.

Список использованных источников:

1. Веселова И.С. Покров Богородицы и бытование платка в русской женской субкультуре // Живая старина. №3. 1996, 7-9

2. Добровольская В.Е. Головной платок в запретах и предписаниях (по материалам Владимирской области) // Живая старина. 2011. №2. С. 43-45

3. Зеленин Д.К. Женские головные уборы восточных (русских) славян Praha: Ceska graficka Unia, 1927.

4. Лаврентьева Л. С. О платке / Л. С. Лаврентьева // Женщина и вещественный мир культуры у народов России и Европы: сб. ст. / отв. ред. Т. А. Бернштам. – СПб., 1999. – С. 39-52.

© Васильева А.А., 2023

УДК 7.038.6

ОБРАЗЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ НА ПРИМЕРЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЗНАКА «МАМОНТ»

Герасименко Д.Е.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В данной статье автор ставит себе целью определить ключевые подходы к восприятию образа мамонта в части отражения им уникальных особенностей означенного региона на материале картин современных сибирских художников.

К образам традиционной культуры в рамках данного исследования мы относим прежде всего мотивы сибирской этнической архаики, включающие в себя наскальную живопись древнейших сибирских памятников, археологические находки, мифологические и фольклорные сюжеты, а также особенности ландшафта, быта коренных народов, животных, населявших территорию Сибири и их изображения, транслировавшиеся в фольклоре и произведениях древнего искусства. Конкретные мотивы, содержащие в себе такую отсылку и влияющие на формирование художественного образа произведения с точки зрения его «сибирскости», будут обозначаться как визуальный знак, раскрывающий особенности культуры региона.

В данной статье в качестве такого знака будет рассмотрено изображение мамонта. Это животное обитало на территории современной Сибири в глубокой древности и упоминается как в фольклоре, так и в памятниках изобразительного искусства. Несмотря на широкое распространение изображения мамонта, оно до сих пор остается недостаточно изученным.

Первобытные люди Сибири регулярно могли сталкиваться с мамонтами в своей повседневной жизни. Это доказывает совпадение ареалов обитания людей эпохи палеолита и мамонтов в достаточно длительный период – с 24000 до 13000 л.н. [1]. Таким образом, можно говорить о потенциальной возможности отражения в искусстве древних людей реалистичного образа мамонта: эти животные были широко распространены на территории обитания людей эпохи палеолита и имели большое значение для их хозяйственной деятельности. Однако анализ известных произведений палеолита показывает, что встретить узнаваемый образ мамонта можно нечасто.

Представления о мамонте как о существе из области фантастического бестиария и народных сказаний, иницированы находением ископаемых останков этого животного. Мамонт в мировоззрении древних людей понимался и наделялся чертами более знакомых им существ, в которых зритель узнает «функции мамонта». Кроме того, в каждой культуре образ мамонта трактовался в соответствии с собственной мифологией и собственной картиной мира.

Работы современных сибирских художников, нередко берущих на себя роль исследователей, позволяют проследить вариативность этих представлений и в современном художественном пространстве.

Часто в изображениях с трудом можно опознать мамонта в силу того, что представленное животное наделялось чертами тех зверей, которые лучше были известны людям. А.Ф. Миддендорф в середине XIX века записал два нарратива о мамонте, бытующие среди местного населения. Они остаются наиболее значимыми сюжетами, связанными с этим животным. Так, исследователь зафиксировал следующий текст, варианты которого широко распространены в Якутии: «Когда зимой лед с шумом трескается на большом протяжении, что случается нередко и при том в ночное время, то это приписывается проделкам огромного животного, водяного быка (уу-огус), от которого происходят мамонтовые клыки» [2].

Якуты называли «рогами водяного быка» не что иное, как бивни мамонта. Сам же водяной бык, по их поверьям, являлся ездовым животным чудовища-абаасы, которое и само умело превращаться в быка. Семантика образа быка в устном народном творчестве якутского народа скорее отрицательна. Многие исследования отмечают, что в олонхо – героическом эпосе якутов, мифах, песнях и сказаниях, бык олицетворяет Север и зиму. Целый ряд жанров якутского фольклора содержат множество указаний на то, что нижний ярус мировой структуры символически связывается с рогатым скотом. В исследовательских работах, анализирующих мифы и фольклор якутов саха, нередко встречаются упоминание о том, что обитатели «нижнего мира» (абаасы) владеют исключительно рогатым скотом [3]. Еще один мифологический персонаж, чей образ весьма

приближен к образу водяного быка – бык холода [4]. Оба эти существа – персонажи якутской устной традиции. Вследствие наличия множества общих признаков ряд исследователей предполагает, что эти образы обладают общим прототипическим источником. И этим источником, очевидно, мог быть именно мамонт.

Можно констатировать, что наличие в мифах и фольклоре образа быка обусловлено как особенностями климата и народными представлениями о стихиях, так и обнаружением останков мамонтов на данной территории.

Рассмотрим картину красноярской художницы якутского происхождения Анны Осиповой «Битва», представляющую фантастическую схватку волков и людей. Работа очень динамична. В ней присутствует целый ряд ярких и выразительных образов: орел, шаман, воин, сложивший оружие и погруженный в глубокую медитацию.

И волки, и орлы, и быки присутствуют в мифологии северных народов, в которой они где тесно связываются с шаманом и олицетворяют прежде всего подземный темный мир, выступая своеобразными посредниками между миром людей и хтоническим пространством.

Ее сюжет демонстрирует нам динамику сразу нескольких временных и композиционных срезов. В основе работы лежит традиционная якутская символика. В числе персонажей картины – существа божественной природы (орел, бык, шаман), которые действуют согласно указаниям высших сил. Представляя священные якутские символы, картина рассказывает о природе битвы как таковой, обобщая в себе все битвы, которые знало человечество на протяжении своей истории. Изображение сражения напоминает наскальный рисунок. Слева направо, как по классической ленте времени, движется история-воспоминание, история-вымысел, носящая иррациональный характер. Такой циклический хронотоп демонстрирует зрителю «что было», «что есть» и, по всей вероятности, что повторится снова в будущем. Фон, написанный в красном и синем цвете, представлен предрассветным небом и горами, скованными вечной мерзлотой.

В этой связи можно провести некоторую корреляцию между быком, изображенным на картине, и негативными коннотациями мамонта в якутской мифологии. Он представляется животным опасным и крупным; своим весом он формирует земной рельеф, разбивает льды, олицетворяет суровость и беспощадность зимы. Время от времени из-за его действий гибнут люди. Для людей, являющихся носителями традиций, различия между водяным быком и мамонтом фактически стираются.

Более приближенный к современному представлению мамонт изображен на другой картине художницы «Девушка со слезой».

Живописное полотно представляет из себя сложный визуальный ряд, насыщенный большим количеством символика. Изображение петроглифов, тотемных животных, соляных символов, человеческих черепов указывают

на прошлое, эти изображения наступают из холодного горного пейзажа на девушку, наскальные рисунки как бы стекают по ее плечам. Центральное место здесь отведено скелету мамонта, чьи большие красные бивни опоясывают собой произведение. Пространство художественного образа практически полностью подчинено этому сюжету. А выход скелета из зоны пейзажа дает представление о «хозяине земли», который вышел к человеку из глубины веков. Можно сказать, что, подобно девушке на картине, воочию увидевшей ожившее, овеянное прошлое родной земли, Анна Осипова рассказывает зрителю о глубоком внутреннем содержании культуры своего народа через визуальные образы. Скелет мамонта в данном случае может быть считан как олицетворение времени, исторической (родовой) памяти и восприниматься вкупе с другими визуальными знаками, изображенными на картине, как некий архетип Территории, самого пространства Сибири.

Похожие мотивы можно проследить в работах хакасских художника Г.Н. Сагалакова «У подножия Саян» (2013 г.). На картине зритель может видеть многочисленные силуэты животных. Эти знаки затруднительно атрибутировать с достаточной степенью точности. Однако можно выдвинуть гипотезу. В ее основе – факт того, что ряд мифов содержит упоминание о мамонте, как о подземном демоне. Это мифологизированное представление о мамонте, которое мало соотносится с реальным образом животного. В этой связи стоит отметить, что изображения мамонта эпохи неолита выглядят подобно лосю, имеющему хвост рыбы [7]. Таким образом, гипотетически можно предположить, что силуэты животных с вытянутыми телами и гипертрофированно длинными хвостами и рогами могут быть соотнесены с образом мамонта.

Ханты традиционно убеждены в существовании некоего мифического животного, обладающего чертами как мамонта, так и лося, которое к преклонному возрасту отращивает рога значительной длины [9]. Это дает основания выдвинуть предположение о том, что указанные знаки отражают мифологизированные представления о том, как изменяются внешние характеристики мамонта.

Изучение мифологии коренных этносов Сибири, отражающей их картину мира, а также разнообразных форм, в которых визуализируется образ мамонта, дает основания утверждать, что этот образ достаточно значим для жизни и культуры северных народов. Согласно их мифологической картине мира, мамонт многолик. В одних легендах он выступает частью природы, символизируя время года или участвуя в сотворении мира. В других он представлен неизвестным, но пугающим животным, которое служит шаману проводником в мир духов, влияет на процессы, происходящие в мире, может воплощаться в форме различных необычных существ. Знаково-символические формы визуализации мамонта

отличаются большим разнообразием и в творчестве современных художников – представителей коренных народов Севера. В художественном представлении его образа выделяются два направления. Первое – это изображение мамонта, приближенное к его реальному виду. Второе – это символизация его религиозно-мифологической сущности и отображения мамонта как органичной части территории.

Оба эти направления одинаково ярко выражены в современном художественном пространстве Сибири и обладают огромным потенциалом для дальнейшего изучения.

Список использованных источников:

1. Орлова Л. А., Кузьмин Я. В., Зольников И. Д. Пространственно-временные аспекты истории популяции мамонта (*Mammuthus primigenius* Blum.) и древний человек в Сибири (по радиоуглеродным датам) // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2000. – №3. – С. 31-41.

2. Миддендорф, 1878, с. 821

3. Костырко В. С. Оппозиция конный скот / рогатый скот и якутский мифологический пантеон [Электронный ресурс] / В. С. Костырко. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/kostyrko.htm>. (дата обращения 06.11.2023).

4. Иванов С. В. Мамонт в искусстве народов Сибири. – С. 137–138.

5. Социальный проект «Коммерсантъ Красноярск» // «Год живописи» : сайт. URL: <http://artgod.ru/artists/osipova-a-a/> (дата обращения: 24.11.2023)

6. Социальный проект «Коммерсантъ Красноярск» // «Год живописи» : сайт. URL: <http://artgod.ru/artists/osipova-a-a/> (дата обращения: 24.11.2023)

7. Топоров В. Н. Мамонт. – Т. 2. – С. 96–97.

8. Gallerix : сайт. URL: <https://in.gallerix.ru/sagalakovgeorg/expo/hakasiya/> (дата обращения: 24.11.2023)

9. Сенкевич-Гудкова В. В. Мамонт в фольклоре и изобразительном искусстве казымских хантов // Сб. МАЭ. – Т. XI. – М. ; Л., 1949. – С. 158.

© Герасименко Д.Е., 2023

УДК 7.017.412

ФЕНОМЕН ОРАНЖЕВОГО ЦВЕТА В КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-1990 гг.

Герасимова Д.Д., Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В 1960-1990 годах наиболее важным явлением считается осмысление цветового кинематографа. Областью творчества режиссеров этого периода являются цветовые эксперименты. Следует отметить, что оранжевый цвет появляется в кинематографе в качестве дополнения к основному колориту картины. Проблематика использования этого цвета обуславливается его психологическим влиянием на зрителя. Насчет эмоционального воздействия оранжевого рассуждает Натали Калмус, первый консультант по цвету в кинематографе. По ее словам, он является одним из теплых цветов, которые вызывают чувство возбуждения и активности [1]. Также к «активной части» цветового спектра оранжевый относит и Василий Кандинский [2]. «Активность» оранжевого цвета проявляется в его двойственном психологическом значении, так как он оказывает как положительное, так и отрицательное эмоциональное воздействие. В зависимости от психологической задачи цвета режиссеры включают его в разные элементы кинематографической картины.

Обратим внимание на американскую комедию Блейка Эдвардса «Завтрак у Тиффани» 1961 года. В этой работе оранжевый цвет появляется в костюме главной героини Холли Голайтли. Ее образ состоит из прямого двубортного пальто ярко-оранжевого цвета от Givenchy [3]. Следует отметить, что цвет для этого костюма выбран в соответствии с эмоциональным содержанием сцен и психологией личности главной героини. Этот образ Холли Голайтли фигурирует в сценах, где героиня преступает общественные рамки. В качестве примера можно привести ряд сцен, где, отправляясь на прогулку со своим спутником Полом, она учит его воровать в магазине «Тиффани». Таким образом, ярко-оранжевый оттенок в костюме главной героини передает ее характер.

Более яркое проявление оранжевый цвет имеет в сцене фильма Жака Деми «Шербурские зонтики» 1964 года. Режиссер сопоставляет психологию цвета с чувствами героев. В зависимости от эмоционального содержания сцен Жак Деми переносит цветовые сочетания на костюмы героев и окружающий их интерьер. Так оранжевый цвет преобладает в сцене, где Ги просит Мадлен стать его женой. Героиня испытывает чувство торжества и

самоудовлетворения. Эти положительные эмоции, по режиссерской задаче, переносятся и на колорит сцены. Пара находится в кафе с оранжевым интерьером, и на Мадлен платье в этом же цвете. Помимо этого, оранжевый цвет появляется в фильме в сочетании с розовыми оттенками. Вдохновением к такому цветовому сочетанию становятся картины фовиста Анри Матисса. Отношения к цвету Жака Деми и художника схожи, так как оба уделяют особое внимание экспрессивной стороне цвета. Следует отметить слова Матисса: «Я выбираю цвета не по какой-нибудь научной теории, но по чувству, наблюдению и опыту» [4]. Так и цветовые эксперименты Жака Деми с разными оттенками, в том числе и с оранжевыми, основаны на эмоциональном содержании.

Совсем другие кинематографические задачи цвет выполняет в фильме Фрэнсиса Форда Coppola «Крестный отец» 1972 года. Уже в начальной сцене зритель погружен в обстановку оранжевого цвета. С первых минут показан контраст янтарного света и темного помещения. Так передана мрачная атмосфера кабинета Корлеоне, главы мафии Нью-Йорка, а также мира преступности, тема которого будет далее развиваться в фильме. Следует добавить, что в данной сцене оранжевый цвет не только указывает на криминальную среду, но и создает уютную обстановку. В качестве подтверждения необходимо упомянуть рассуждения Ростоцкого С.И. в статье журнала «Сеанс». По его словам, Дон Корлеоне имеет образ покровителя, под защитой которого можно чувствовать себя в безопасности [5]. Следовательно, янтарный свет в начальной сцене кабинета Дона Корлеоне в большей степени не настораживает зрителя, а, наоборот, создает ощущение надежности и защищенности. Также Ростоцкий С.И. сравнивает контрастные детали фильма с «рембрандтовским» светотеневым освещением, что подчеркивает связь благостных эпизодов с преступными моментами [5]. Наряду с этим необходимо обратить внимание на эпизодическое появление апельсинов в фильме, после которого погибает кто-то из героев. Итак, в фильме проявляется двойственное психологическое значение оранжевого цвета. С одной стороны, он указывает на дальнейшие криминальные события, а с другой – создает положительный эмоциональный акцент.

Наиболее широкое проявление оранжевого цвета представлено в фантастичном фильме Люка Бессона «Пятый элемент» 1997 года. Из оранжевых оттенков полностью состоит образ главной героини Лилу. Цвет подчеркивает ее исключительность и необычность, так как она имеет инопланетное происхождение и наделена особыми силами, чтобы выполнить всемирно важную миссию. Над образом Лилу работает дизайнер по костюму Жан-Поль Готье. Совместно с режиссером они создают стиль, который выходит за рамки современности, чтобы передать специфику фантастичного мира. По словам дизайнера, в процессе работы они

ориентируются на ретро как на стиль будущего [6]. Следует отметить, что одним из ключевых цветов этого стиля считается оранжевый. Именно поэтому он является основополагающим в колорите образа главной героини. Обратим внимание на огненно-рыжий окрас волос Лилу, который выбран по режиссерской задаче создания максимального контраста [6]. Так героиня в первую очередь выделяется за счет внешности, а яркая одежда является дополнением. Один из узнаваемых образов главной героини – белый кроп-топ с золотистыми брюками на оранжевых подтяжках [6]. В этом случае оранжевый становится цветовым акцентом. Итак, колорит образа главной героини соответствует ее исключительной роли в фильме.

В результате проделанной работы можно сделать вывод, что феномен оранжевого цвета в кинематографе 1960-1990 гг. неразрывно связан с проблематикой его использования. Обобщая анализ, необходимо отметить, что режиссеры этого периода чаще всего не используют этот цвет в качестве основного колорита работы. Оранжевый цвет выступает смысловым акцентом и эмоциональным элементом создания образа героев или атмосферы сцены. С 1960-х годов режиссеры постепенно включают его в колорит кинематографической картины. Со временем оранжевый заполняет цветовое содержание кино, начиная с дизайна костюма, который фигурирует в одном эпизоде, и заканчивая полноценным образом главного героя [7].

Список использованных источников:

1. Натали Калмус. Цветовое сознание [Электронная книга].URL: https://www.zauberklang.ch/Kalmus_ColorConsciousness_SMPE1935print.pdf
2. Оттенки Кандинского. Художник о цвете [Электронный ресурс].URL:<https://orloffmagazine.com/en/content/ottenki-kandinskogo-hudozhnik-o-cvete>
3. Pantone в кино: Оранжевый [Электронный ресурс].URL: <https://www.cinemoda.ru/flame/>
4. Эволюция цвета Анри Матисса. Часть 1 .URL: <https://dzen.ru/a/YN9Wci3M5jT1mpDY> (дата публикации: 08.07.2021).
5. Ростоцкий С.Ф. Время с семьей – «Крестный отец» в советской критике и жизни – Журнал «Сеанс». URL: <https://seance.ru/articles/our-godfather/?ysclid=lp55hdla5d997379410> (дата публикации: 23.02.2022)
6. Шевченко О. Стиль в фильме «Пятый элемент». URL: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/stil-v-filme-pyatyy-element> (дата публикации 15.10.2021)
7. Шамшина, Л. М. Киноискусство как творческий источник в рамках дизайн-образования / Л. М. Шамшина // Бизнес и дизайн ревю. – 2020. – № 2(18). – С. 15. – EDN ECBJRD.

© Герасимова Д.Д., Шамшина Л.М., 2023

УДК 769.2

КНИЖНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ ХУДОЖНИКА-ГРАФИКА В.В. ЗУЕВА

Двоеглазова М.А.

Научный руководитель Садриева А.Н.

*Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт
(филиал) федерального государственного автономного образовательного
учреждения высшего образования «Российский государственный
профессионально-педагогический университет», Нижний Тагил*

Художники стремятся воплотить весь мир в его сложности – идеи, отношения, время, пространство, люди и предметы – и для этого они используют синтез искусств. Книжная иллюстрация является ярким примером такого синтеза. Задача художника, который иллюстрирует книгу, заключается в передаче основной идеи литературного произведения, его художественных особенностей, стилевой манеры автора, а также своего собственного восприятия текста, его героев, сюжета, композиции и деталей с помощью выразительных средств изобразительного искусства. В иллюстрациях сочетаются словесность и изобразительность, что позволяет создать уникальное визуальное воплощение литературного произведения.

Ярчайший пример передачи основной сути литературного языка с помощью выразительных средств можно увидеть в творчестве заслуженного художника Российской Федерации – Владимира Валентиновича Зуева.

Владимир Валентинович Зуев – график, член Союза художников России, заслуженный художник России, лауреат Губернаторской премии, профессор кафедры изобразительного искусства Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии. Участник более чем 200 российских и международных выставок графики и свыше двадцати международных конгрессов, симпозиумов, программ по культурному обмену.

Владимир Валентинович Зуев окончил художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института в 1981 году. Он долгое время преподавал академические дисциплины на своём родном факультете, передавая свои знания и умения студентам. В своих работах, выполненных в технике офорта и экслибриса, Зуев проявляет разносторонние аспекты печатной графики и визуального знака. Его творческое видение – уникальное явление в современной печатной графике России. Художник создает сложные и многомерные графические работы, осуществленные в различных техниках травления на металле. В 1990-е годы Владимир Валентинович сотрудничал со Средне-Уральским книжным

издательством, что позволило ему развить умение подбирать графические ключи, которые раскрывают замысел и особенности каждого произведения. Его работы являются лаконичными и содержательными, отражая глубокое понимание искусства книги.

Автор поднимает философские, литературные, музыкальные, исторические и прозаические темы изображения в книжной и печатной графике. Детская иллюстрация особенно интересна в работах В.В. Зуева. Она отличается простотой и доступностью для детского восприятия. Он использует не характерные для своей стилистики мягкие и простые формы, комичные и милые образы героев. Изображение фигуративного образа на единой абстрактной плоскости – главная выразительная особенность мастера при создании художественного образа. Такой виртуозный ход позволяет зрителю додумать продолжение картины, развитие сюжета, главных героев, а также движение элементов композиции.

Если обратить внимание на серию графических иллюстраций по мотивам книги «Рифмы матушки Гусыни» на примере английской песенки «Дом, который построил Джек», мы можем увидеть развитие сюжета детской песенки. На первом листе изображается «веселая птица-синица, которая часто ворует пшеницу, которая в темном чулане хранится в доме, который построил Джек» (рис. 1а). Автор разделяет лист на две части, изображая синицу, высунувшуюся из чулана, и пшеницу на второй половине листа. Таким образом ребенок может представить действие в своем воображении. Второй лист описывает третье действие главных героев английской песенки: «Вот пес без хвоста, / Который за шиворот треплет кота, / Который пугает и ловит синицу, / Которая часто ворует пшеницу, / Которая в темном чулане хранится, / В доме, который построил Джек» (рис. 1б).

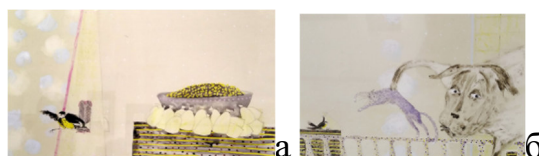


Рисунок 1 – Зуев В.В. Иллюстрация по мотивам английской песенки «Дом, который построил Джек»

Композиционная сложность и одновременно визуальная простота помогает нам определить последовательность действий персонажей, что очень важно для юных зрителей. Композиционное решение выполнено подобно детскому рисунку – на краю изобразительной плоскости, с использованием простых фигур и лаконичной цветовой палитры. Такое свободное творческое решение позволяет расширить возрастную аудиторию зрителя.

Художник, подобно игре в снежный ком, играет со зрителем в визуальное повторение действий сюжета, с намеренным добавлением

подробностей повествования. Каждый герой литературного произведения показывает на графическом листе свое актерское мастерство, которое ярко выражено в мимике и пластике движения в динамичном развивающемся сюжете.

Иное воплощение текста с использованием выразительных средств можно видеть в иллюстрациях по мотивам сказочной повести Кеннета Грэма «Ветер в ивах». В своих иллюстрациях Владимир Валентинович помогает юному зрителю познакомиться с главными персонажами произведения и погрузиться в атмосферу и мир приключений четырех антропоморфных друзей. Каждый герой имеет свой характер, достоинства и недостатки. На графическом листе мы видим прогулку двух товарищей на лодке: водяная крыса Мистер Рэт и Мистер Крот (рис. 2а). Автор иллюстрирует сказочный мир, открывающийся Мистеру Кроту после долгих лет одиночества под землей. Дядюшка Рэт знакомит мистера Крота со своим миром – Рекой, в которой он не просто обитает, но которая является частью его и смыслом его жизни. Он делится своими чувствами и ощущениями, учить слышать природу и жить по ее законам. Композиция строится на контрасте цветовых и тоновых масс. Небо автор изображает локальным пурпурно-розовым цветом, создавая настроение вечерней прогулки во время заката. Акцентом (центром композиции) являются сами герои произведения: лодку и крота автор изображает глубоким черным цветом, тем самым привлекая наше внимание. Характер внешности и мимика главных персонажей соответствует литературному описанию: серьезность лица Дядюшки Рэта и созерцающий этот мир Мистер Крот.



Рисунок 2 – Зуев В.В. Иллюстрации по мотивам сказочной повести Кеннета Грэма «Ветер в ивах»

Следующий графический лист знакомит нас с крайне увлекательной натурой – Мистером Жабби (рис. 2б). Являясь состоятельной персоной, он раскрывается в сюжете самодовольным и самовлюбленным героем, страдающим гонками и автомобильной манией. Автор показывает момент очередной аварии самоуверенного гонщика. Комичность и настроение художник изображает в лице жабы и хохочущих ворон. Черный цвет встречается на каждой иллюстрации, направляя детский взгляд на развитие сюжета композиции. Графические листы имеют определенную условность сюжета, позволяющую связать фантазию ребенка с текстом и изобразительной плоскостью литературного произведения.

Третьего друга – Барсука, художник изображает сильным и отважным героем, проявляющим себя лишь в конце произведения (рис. 2в). Крупная черная фигура барсука, размахивающая дубинкой, является главной фигурой по спасению поместья Жабхолл от захвата преступной банды хорьков и горностаев. Настроение композиции задает красный колорит и динамичность всех ее элементов и персонажей: взмах дубинки, движение героя и трусливый побег бандитов, все это создает ситуацию борьбы.

Такое видение детской иллюстрации позволяет расширить представление ребенка об изобразительном творчестве, а также пластическом и композиционном решении. Детская иллюстрация для юного читателя является путеводителем в мире фантазии и приключений. Несмотря на присущий ему строгий стиль, мастер экслибриса не лишает детскую иллюстрацию настроения и ощущения атмосферы. Его образы героев имеют «живой» характер изображения, и, подобно детскому изобразительному творчеству, он включает особенную манеру линии и цветовых пятен.

В.В. Зувев – талантливый художник, достигший значительных результатов в области станковой и миниатюрной графики, иллюстрации и книжного знака. Его графические листы и гравюры демонстрируют ярко выраженный индивидуальный творческий почерк и высочайшее исполнительское мастерство. Последние пять лет творческой деятельности были для художника особенно интенсивны в профессиональном плане: им был создан целый ряд уникальных произведений, ежегодно экспонирующихся на региональных, всероссийских и международных выставках.

Список использованных источников:

1. Бакулина, Н. А. Современные тенденции иллюстрирования художественной литературы / Н. А. Бакулина, Т. В. Трынова. – Текст : непосредственный // Культурология и искусствоведение : материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, июнь 2018 г.). – Казань : Молодой ученый, 2018. – С. 25-28. – URL: <https://moluch.ru/conf/artcult/archive/292/14343/> (дата обращения: 17.09.2023).

© Двоеглазова М.А., 2023

УДК 5527

РАЗРАБОТКА АВТОРСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ОДЕЖДЫ ДЛЯ ЖЕНЩИН ДО И ПОСЛЕ РОДОВОГО ПЕРИОДА НА ОСНОВЕ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА

Дмитриева Д.И.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Гардероб современной женщины на протяжении всей жизни состоит из разных элементов и выполнен из различных материалов. Требования к набору вещей и их составу могут меняться в зависимости от возраста владелицы и этапа ее жизни. В течение жизни женщины, с приходящими изменениями формы тела, появляются одеяния, которые обеспечивают комфорт и удобство, при этом модели не теряют красоту и эстетические свойства.

Одним из жизненных этапов, предъявляющим повышенные требования к составу гардероба, является до и после родового периода. Женщины часто ищут одежду, которая не только выражает их личный стиль, но также удобна и практична для их изменившегося образа жизни. Во время беременности женщинам необходима одежда, которая будет соответствовать их изменяющемуся телу и будет обеспечивать поддержку их потребностей. После беременности женщины ищут одежду, которая может обеспечить более структурированную и индивидуальную посадку, поскольку их тело начинает возвращаться к состоянию, которое было до беременности.

После рождения ребенка жизнь женщины меняется. Скорее всего, в этот период женщина будет волноваться, как она выглядит, что она наденет и как она будет кормить ребенка в общественном месте. Если раньше у нее было больше времени на выбор и подготовку своего образа, то теперь у мамы может быть мало времени на выбор нарядов, которые будут выглядеть уместно и стильно. Одежда для кормящих матерей призвана быть удобной и практичной, чтобы женщина могла кормить своего ребенка в любой момент, например, платья с молнией или с кнопками, которые позволяют легко открывать их для кормления и закрывать обратно, когда кормление закончено. Также важным моментом является выбор материалов для изготовления моделей: они должны удовлетворять не только эстетическим требованиям, но и быть приятными тактильно, не вызывать раздражения на коже, быть гипоаллергенными.

Одним из веяний в модной индустрии, создающей одежду для после родового периода – переход к неконвенциональным и нестандартным подходам к разработке дизайна одежды. Например, деконструктивизм и био-тек являются предпосылками для создания оригинальных и функциональных предметов одежды, которые могут помочь женщинам найти новый стиль и чувствовать себя уверенно и комфортно.

Деконструктивизм – это стиль, который внедряется в любую среду кричащими ломаными формами и конструкциями, сложными для визуального восприятия. Этот стиль позволяет сметать старые структуры и создавать новые. Эта жанровая конструкция является новаторской и может быть использована в разработке женской одежды, включая ее конструктивные особенности, силуэтные и цветовые решения. Деконструктивизм подталкивает отбросить опыт поколений и прагматичность, чтобы взглянуть на жизнь под новым, часто удивительным, углом.

Био-тек, в отличие от других направлений, базируется на применении свойств, функций, структур и принципов организации живой природы. В этом стиле распространены формы, имитирующие паутину, растения, коконы и другие природные структуры.

Мода во все времена была основана на подражании. Бионическое направление в разработке одежды, как и в архитектуре, основано на создании баланса искусственной и природной среды. Первобытный человек, когда начал использовать шкуры животных для защиты от внешних условий, учитывал природные механизмы теплозащиты для создания одежды: было тепло тигру в шкуре – будет тепло и нам [1]. Конечно, с каменного века, мода сильно изменилась, изменился и био-тек; но подражание природным формам в одежде можно проследить на протяжении всего существования человека как вида.

Термин «бионика» пришёл в дизайн из научной среды. Понятие «бионическая наука» появилось в 60-х годах в США после научного симпозиума в городе Дайтон [3]. Так решили обозначать научное направление, которое занималось адаптацией принципов биологических структур и форм к применению в технике и дизайне. Наблюдения за природными явлениями или объектами лежат в основе радиолокационных приборов, летательных аппаратов, оптических приспособлений и многих других технических средств. Однако именно в середине XX века этот принцип получил широкое применение во всех областях жизни и сформировался как отдельный вид науки. В дизайне одежды термин «бионика» начал использоваться относительно недавно. В большей степени это касается современных дизайнеров [2]. Имитацией природных элементов человек пользовался с незапамятных времён для информирования о своём статусе в обществе или сообщений об опасности с помощью цветов и форм.

Современные модельеры XX-XXI веков также использовали элементы в стиле био-тек: Э. Скиапарелли, А. Маккуин, К. Макмэхон, И. Мияке, Х. Кахальян и другие. Многие современные бренды также используют элементы био-тека: Viktor&Rolf, Iris van Herpen, Angel Chen, Adidas и т.д. [1].

Особая специфика использования био-форм в костюме заключается в необходимости грамотного сочетания природного аналога и фигуры человека, характера его движения, функционального назначения предмета гардероба, а также сложностью становятся баланс между привычными принципами композиции костюма и бионической структурой, сочетание форм, текстур, цветов [1].

Бионические принципы в дизайне коллекции одежды для беременных могут включать следующие элементы:

1. Функциональность: одежда для беременных должна быть удобной и практичной, чтобы женщине было комфортно в период беременности и кормления. Одежда должна быть проста в ношении и сниматься без труда, чтобы обеспечить женщине удобство в использовании.

2. Форма: одежда для беременных может включать элементы и структуры подобные природным формам, что может обеспечить оригинальный крой и необычное цветовое решение (рис. 1а)

3. Текстура: одежда для беременных должна иметь текстуры, которые не будут раздражать кожу женщины, быть гигроскопичными и гипоаллергенными. Для выполнения одежды беременных могут быть ткани и полотна из шелка, льна, шерсти, хлопка и других натуральных материалов.

4. Цвета: одежда для беременных выполняется из оттенков, которые не будут вызывать стресс. Дизайнеры могут использовать цветовые палитры, которые состоят из натуральных, естественных оттенков.

В совокупности эти принципы могут помочь дизайнерам создавать более комфортную, удобную и стильную одежду для беременных. Используя именно эти принципы, автор разрабатывает капсульную коллекцию для женщин в дородовой и послеродовой период. Ниже представлены цветовая палитра (рис. 1б) и модельный ряд (рис. 2).



Риснок 1 – а) творческий источник коллекции (Заха Хадид (деконструктивизм) и Юрген Майер (био-тек)); б) Цветовая палитра коллекции (деконструктивизм и био-тек)



Рисунок 2 – Авторские эскизы

На основании всего вышеизложенного, автор делает вывод, что бионика в дизайне одежды – это подход, который используя принципы формообразования, заимствованные у природы, дает дизайнером широкие возможности для того, чтобы создавать более интересные конструктивно и функционально объекты, удобные и стильные предметы одежды [6]. Этот подход можно использовать для создания более оригинальных коллекций.

Список использованных источников:

1. <https://kostumologiya.ru/PDF/22IVKL219.pdf>
2. <https://cyberleninka.ru/article/n/bionika-v-dizayne-odezhdy/viewer>
3. Гийо, Ж. А. Бионика: когда наука имитирует природу/ А. Гийо, Ж. А. Москва: Техносфера. - 2013.- 280
4. <https://heroine.ru/aleksandr-makkuin-kak-britanskij-paren-stal-grozoj-mira-mody/>
5. <https://ru.pinterest.com/pin/946178202948699799/>
6. <https://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-molodezhnoy-kollektsii-odezhdy-fish-ka-na-osnove-bionicheskogo-podhoda/viewer>

© Дмитриева Д.И., 2023

УДК 003

**УСИЛЕНИЕ ЗНАКОВОСТИ И СИМВОЛИЗМА
В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ**

Друзь А.В.

Научный руководитель Кащеев О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Символизм и знаковость являются ключевыми понятиями в современной моде. В индустрии моды все больше ресурсов уделяется значимым значениям искусства, которые воплощаются в одежде и аксессуарах. Сегодняшняя мода вышла далеко за рамки формальной функциональности, став мощным средством выражения и коммуникации. Весь фокус идет не только на дизайн и стиль, но и на глубинные концепции, которые пронизывают каждую коллекцию.

Ролан Барт в своей работе «Система Моды» охватывает не только модную одежду, но и ее символическую природу. Философ уверял нас, что даже в обычных вещах, таких как реклама, пища или фотографии, мы можем обнаружить скрытые послания, которые являются современными мифами.

Для Барта мода – это не только идеальная модель смыслообразования, но и мощный инструмент акцентирования значения слова, изменения деталей костюма и даже разнесения на кусочки одного аксессуара для того, чтобы провозгласить другой как символ морального здоровья и социального успеха.

Согласно Барту, в «Системе моды» встречаются три вида сообщения «три одежды»: одежда-образ, одежда-описание и реальная одежда. Первый вид основан на фотографиях или рисунках и носит ограниченный знаковый характер. Второй вид представляет собой текст, который комментирует и объясняет образы. Третий вид – это технологические операции, описанные в инструкциях для пошива, то есть практически-транзитивный текст моды.

Особенностью второго вида системы является наличие коннотаций, они находятся «между вещами и словами». Они устанавливают связь между модой и внешним миром, но при этом искажают этот мир. Особое значение приобретают «мирские» значения модной одежды, которые выражаются в соотношении между одеждой и конкретными жизненными ситуациями, событиями и ценностями. Этот уникальный феномен «именования означаемых» является характерным для многих высказываний в области моды.

В случае мира моды означаемое носит неявный характер, и мы понимаем его только путем распознавания означающего. Однако в случае «мирских означаемых» моды оно не только угадывается в одежде-образе, но и явно объясняется в специально разработанном тексте. Этот текст приобретает характер метаязыка, похожий на учебник или словарь, который разъясняет значения знаков моды.

Не следует рассматривать это сообщение как простую рекламу, явно описывающую свою коммерческую цель. «Мирские означаемые» моды направляют нас к вымышленному, загадочному миру. Тем не менее, сам факт двойной семантики (описание одежды и явное указание на «для коктейля») вызывает метаязыковую активность, результатом которой и является глубокая монография Барта [1].

Перейдем к практическому выражению различных форм символизма в одежде, например, использование лозунгов и слоганов на одежде. На футболках, свитшотах и кепках мы все чаще видим выражения, отражающие политические, социальные или экологические убеждения. Это позволяет людям выразить свою позицию и привлечь внимание к важным проблемам.

В 70-е гг. надписи на модных футболках «получают лицо»: на них наносят изображения популярных музыкантов, певцов, рок-групп. Одним из родоначальников этого тренда стал Франко Москино. В первую очередь модельер был талантливым художником, поэтому его изящные платья могли быта украшены изображениями Микки Мауса или яичницей. В своих коллекциях дизайнер часто мог использовать кричащие лозунги такие как: «Эта рубашка стоит миллион лир», «Дорогой жакет» и так далее. Тем самым дизайнер пытался внести отличительную черту своим коллекциям и привнести нотку бунтарства в повседневные образы своих почитателей.

Сравнивая с современным миром моды, мы можем наблюдать, что все ещё остается тенденция наносить принты с «громкими фразами на предметы одежды. Например, создатель бренда «Vetements» Десна Гвассалья разместил на некоторых предметах своей коллекции нецензурную фразу на русском языке, что вызвало огромный резонанс в мире моды и в СМИ.

Данная коллекция дает понять, что тенденция актуальна в мире моды по сей день не меньше, чем почти 60 лет назад.

Сегодня в моде также наблюдается усиление символического содержания. Дизайнеры все чаще обращаются к историческим, религиозным и культурным символам, чтобы создавать впечатляющие и запоминающиеся образы. Символы могут передавать определенные настроения, значения или ассоциации. Поэтому на подиумах мы все чаще видим такие символы, как кресты, звезды, пентаграммы и прочие.

При упоминании католицизма мы сразу представляем себе яркие цвета масштабных фресок, украшающих Сикстинскую капеллу, и величественную архитектуру Ватикана. Мы видим изысканные ткани и богатую вышивку на религиозных одеждах, а также видим атрибуты культа, созданные из драгоценных металлов и камней. Роскошь, чрезмерность и изобилие католической эстетики, а также вечные этические дилеммы религиозного сознания привлекают внимание дизайнеров. Особенно важной и личной эта тема является для таких дизайнеров, как итальянцы Джанни и Донателла Версаче, Доменико Дольче и Стефано Габбана, Александр Маккуин, а также испанец с баскскими корнями Кристоаль Баленсиага.

В осенней коллекции Александра Маккуина были представлены модели, изумительно дополненные черными масками, на которых находились небольшие фигурки распятия без креста. На этом же показе был представлен терновый венец. Для некоторых дизайнеров крест имеет большую эстетическую ценность как объект дизайна, в то время как для других, его несомненная мощь в качестве узнаваемого символа христианства остается бесспорной. Так же символ креста часто использовала дизайнер Коко Шанель.

В конце 1920-х годов Коко Шанель сотрудничала с известным ювелиром Фулько ди Вердурой, чтобы создать уникальный дизайн, вдохновленный мальтийским крестом. Этот знаменитый дизайн был выполнен из полудрагоценных камней разных оттенков, а его первое воплощение можно было увидеть на эмалевом браслете. С тех пор этот элемент стал неотъемлемой частью множества ювелирных изделий Chanel, включая серьги, броши и многоярусные ожерелья. Кресты также встречаются в коллекциях одежды, например, в Pre-Fall 2008 модель Фрея Беа Эриксен появилась на подиуме в топе, украшенном кристаллами и состоящем из множества металлических крестиков, скрепленных вместе.

Если рассмотреть пример современных дизайнеров, использующих религиозные мотивы, то можно отметить бренд «Chrome Hearts». Там использованы изображения католических крестов, которые не несут в себе никакой символики, исключительно декоративную функцию.

На этом примере мы можем сделать вывод, что современные дизайнеры вкладывают меньше религиозного подтекста в визуальную часть своих изделий.

Еще одной тенденцией является использование символов и эмблем на одежде. Например, на футболках и свитерах часто можно увидеть логотипы известных брендов, которые стали не только знаком качества, но и символом статуса и престижа. Также популярными стали символы культурных движений, например, мотивы хип-хопа или панка.

Джанни Версаче родился в регионе Калабрия, который долгое время принадлежал грекам, оставившим после себя большое количество памятников культуры. Влияние античной культуры читается ещё в ранних коллекциях дизайнера. Одним из ярких примеров является выбор логотипа компании – голова медузы Горгоны. Для самого Версаче значение этого символа заключалось в олицетворении женской красоты, силы и властности. Позднее Донателла Версаче рассказала, что Джани выбрал этот символ еще и потому, что каждый, кто влюблялся в медузу, не мог о ней забыть и подразумевалось, что его коллекции должны были производить то же впечатление [2].

Можем сравнить использование мотивов скандинавской мифологии современным русским брендом «SCULP». В каждой своей вещи они используют руны, аутентичные скандинавские узоры и образы Богов.

Это дает нам понять, что тенденция на использование мифологических мотивов останься до сих и несет в себе не меньший смысл, нежели это делали мастодонты мира моды.

Социальные сети и массовая культура также оказывают влияние на усиление знаково-символьности моды. Благодаря социальным сетям люди могут быстро обмениваться идеями и вдохновляться друг другом. Также

массовая культура создает новые символы и образы, которые быстро становятся популярными и влияют на модные тенденции [3].

В современном мире дизайнеры используют популярные юмористические изображения(мемы) в своих дизайнах, таким образом люди со всего мира могут понять посыл автора коллекции. Все это происходит благодаря процессу глобализации и обмену различного рода знаковыми структурами в сети.

Таким образом мы можем сделать вывод, что использование символизма и знаковости в современной моде сохраняется и интерес дизайнеров к деталям и отсылкам остается неизменным, меняется только то, к чему нас отсылает автор, за счет того, что у людей появляются новые знаковые структуры, символы и смыслы.

Это усиление символизма и знаковости в современной моде открывает огромные возможности для его интерпретации и взаимодействия с одеждой. мода перестает быть простым последованием трендам и становится уникальной возможностью выразить свою индивидуальность и принадлежность к различным социальным движениям. Каждая деталь одежды носит неотъемлемое значение и помогает установить связь между людьми с общими интересами и взглядами на жизнь.

Список использованных источников:

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – 2003.
2. Цзя Я. Семиотика моды (костюма) в контексте межкультурной коммуникации: дис. – Иваново: автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. культ.: спец. 24.00. 01 «теория и история культуры». /Цзя Ян, 2011.
3. Васильева Ж. В. Семиотический анализ влияния субкультурной вестиментарной парадигмы на современное fashion-пространство //Научный вестник Гуманитарно-социального института. – 2014. – №. 2. – С. 2–2.4.

© Друзь А.В., 2023

УДК 7.017.412

КОРОЛЕВСКИЙ СИНИЙ: СИМВОЛИКА И ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТА НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКОЙ МОНАРХИИ

Душакова П.Е.

Научный руководитель Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Сейчас большинство людей считают монархию устаревшей и отжившей формой правления. Тем не менее, в настоящее время в мире существует около 230-ти государств и самоуправляемых территорий с международным статусом, не считая нескольких десятков территорий, находящихся под контролем Британской короны, и только 41 государство из них имеет монархическое правление.

За последние десятилетия представители Британской короны сыграли не только роль успешных политиков и общественных деятелей, но и стали прообразом и эталоном стиля для многих людей. Они являются примером для подражания и одними из самых обсуждаемых прессой фигур. Девушки тратят баснословные средства на попытки стать похожей на Кейт Миддлтон, а публичные выходы принцессы Дианы до сих пор сохраняют свою актуальность.

Монархи должны тщательно следить за своим образом жизни и нарядами, каждая деталь имеет значение, начиная с формы ювелирных украшений и заканчивая тоном и плотностью колготок. Не малое значение в королевских выходах в свет имеет цвет, ведь именно через него можно передать настроение, эмоцию или невербальное сообщение обществу. Поскольку костюм выполняет в системе культуры функцию знака, то это значит, что его цветовое решение, как компонент означающего, на первый взгляд, является произвольным. Однако произвольность эта ограничивается тем, что в культурных традициях сами цвета обретают символическое значение, придающее костюму как знаку определенную смысловую наполненность [1].

В данной статье в качестве объекта исследования рассматривается цвет – Королевский синий (англ. Royal Blue). Будет объяснено общее значение и влияние цвета на человека на примере Британской монархии, а также применение синего цвета в атрибутах королевского двора, создании украшений и костюмов.

Королевский синий – цвет, получившийся посредством смешения двух оттенков светлой и темной лазури. Наиболее известный нам королевский синий, он же традиционный синий, стал известен в XVIII веке, когда портные из Сомерсета выиграли конкурс и сшили на заказ платье для Шарлотты Мекленбург-Стрелицкой – действующей на тот момент королевы Великобритании. Именно с тех пор цвет обрел популярность, стал одним из традиционных цветов королевской знати, а также получил звание «любимого» цвета Елизаветы II.

Пастуро писал, что синий цвет не будоражит, он спокойный, миролюбивый, ненавязчивый, он почти ничего не сообщает о человеке, как, например, красный или черный, а наоборот – вызывает мечтательное настроение [2]. Это и является одной из главных характеристик синего в западной культуре. В сущности, синий цвет уже долгое время ассоциируется с миром и покоем, он не оскорбляет чувств и не претупает никаких запретов, способствует согласию и объединению. Недаром все крупные международные организации выбрали себе эмблемы синего цвета: как поступила когда-то Лига Наций, а в наши дни – ООН, ЮНЕСКО и Европейский союз.

Королева Елизавета II считала синий цвет символичным. Согласно исследованию, проведенному в 2012 году журналом *Vogue*, королева была одета в синее на 29% мероприятий, которые она посетила на государственном уровне. В ходе своего четырехдневного тура по Шотландии в 2021 году Елизавета II носила синюю одежду каждый день. Она делала это, чтобы продемонстрировать свое отношение к шотландскому флагу, поскольку синий является его основным оттенком, а также для демонстрации своего отношения к нему.

Следуя примеру королевы, герцогиня Кембриджская – Кейт Миддлтон – очень ответственно подходит к вопросу о выборе публичных образов для себя и своей семьи. Можно заметить, что герцоги очень часто отдают предпочтение синим и голубым оттенкам.

Одна из самых известных и значимых коллекций ювелирных украшений в мире принадлежит Виндзорскому дому. Бирманские рубины, ценные изумруды, яркие подарки от лидеров иностранных стран, корона Императорского государства, украшенная почти 3000 драгоценными камнями, а также множество брошей, ожерелий и кулонов находятся на их складе. Для Виндзоров каждое из этих украшений имеет особое значение, потому что многие из них передавались из поколения в поколение. Несмотря на это, особую любовь королевские особы испытывают к сапфирам.

В наши дни самым известным украшением является помолвочное кольцо принцессы Дианы, которое сейчас носит герцогиня Кейт. Принц Чарльз подарил Диане кольцо от ювелирного дома Garrard в 1981 году.

Центром внимания является цейлонский сапфир весом 12 карат, инкрустированный 14 бриллиантами.

Еще одним шедевром ювелирной коллекции королевской семьи является русская брошь княгини Марии Текской, которую унаследовала королева Елизавета II после ее смерти. Крупный бриллиант квадратной огранки совместно с сапфиром-кабошоном, окруженным мелкими круглыми бриллиантами, позволяет носить брошь как вертикально, так и горизонтально. Фаворит среди украшений принцессы Анны – жемчужное кольцо-чокер с сапфиром и бриллиантами. Чтобы отпраздновать свой золотой юбилей в 2002 году, королева Елизавета посетила ужин на Даунинг-стрит, 10. На ней были сапфировые браслет, серьги-трилистники и ожерелье с кисточкой.

Сапфиры, дорогие синие ткани и прочие аксессуары в цвете «королевского синего» определенно добавляют представителям Букингемского дворца не только статусность и роскошный образ, но и подчеркивают глубокое мышление, внимательность и открытость к общению, а также защиту, стабильность, мир и уверенность. Этот оттенок универсален и выглядит аристократично, поэтому он идеально подходит для повседневных и вечерних образов.

Список использованных источников:

1. Шамшина, Л. М. Исследование символики белого цвета и использование его оттенков в костюме / Л. М. Шамшина // Креативные технологии в проектировании костюма : Сборник научных трудов кафедры дизайна костюма. – Москва : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 104-114. – EDN BFHNJO.

2. Пастуро М., Синий. История цвета // Новое литературное обозрение, 2017 [Электронный ресурс] URL: https://books.google.ru/books?hl=ru&lr=&id=NdEkDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP9&dq=синий+цвет+&ots=X_E73Yd6Hq&sig=fFwWSEVbhrcm5srnb5Cd5wI--rs&redir_esc=y#v=onepage&q=синий%20цвет&f=false

© Душакова П.Е., 2023

УДК 75.017.4

ЧЕРНЫЙ ЦВЕТ В ИСКУССТВЕ XX века

Ерохина Е.А.

Научный руководитель Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Тьма и ночь всегда являлись человеческим началом. Согласно Библии, черный был первым и единственным цветом на земле, но затем появился свет, который ознаменовал появление жизни. Так, черный был определен как безжизненный, и долгие годы ассоциировался с цветом смерти. С тех пор, он является символом скорби, стресса, траура, неоднозначности, а также пугающей неизвестности. Однако в каждую эпоху черный цвет носит разный характер.

Например, в искусстве XX века черный цвет получил особое признание. Благодаря главной работе Казимира Малевича «Черный квадрат», написанной в 1915 году, черный цвет стал знаком освобождения искусства. Всего таких «Квадратов» было пять, но самый первый был представлен на выставке, где Малевич создал композицию от угла, в котором находилась картина. Он разместил свои работы, «соединив» их с «Черным квадратом», который был центром всей экспозиции. Художник создал свою систему живописи и назвал ее супрематической (от лат. *supremus* – высший). Таким образом, черный цвет в абстракционизме является началом и концом всех цветов, а квадрат стал универсальной формой. По его мнению, «Черный квадрат» завершил классическую историю изобразительного искусства и стал началом нового и безграничного искусства.

Уже с 1960-х годов художники начали выступать против открытой эмоциональности абстрактного экспрессионизма: они отвергали мазки и тактильные поверхности «живописи действия». Идею о том, что полотно должно быть минималистичным, ярко выразил Фрэнк Стелла [1]. В 23 года он представил публике свои картины с черными полосками. Так, во второй половине XX столетия черный цвет становится символом минимализма и элементарности [2].

Людям может показаться, что эти линии на черном фоне напоминают свастику, а ее форма – знамя. На деле в картине не было никакой связи с милитаристским контекстом. Фрэнк Стелла хотел уничтожить любой намек на то, что картина – это «творение свыше», сводя всю работу с краской и формой к простым техническим манипуляциям. Он наносил краску так,

чтобы поверхность казалась идеально гладкой, лишенной какой-либо фактуры, а ширину черной полосы и крестообразную композицию полос определили параметры деревянной перекладки подрамника. Художник показал, что часто мы видим в произведении то, что в нем не было заложено автором.

Черный был цветом промышленной революции, в значительной степени подпитываемой углем, а затем и нефтью. Изобретение новых, недорогих синтетических черных красителей и индустриализация текстильной промышленности означало, что высококачественная черная одежда впервые была доступна всем слоям населения.

Сегодня у черного цвета есть множество интерпретаций: от бунтарского и агрессивного до стильно-аскетичного. Черный – это одновременно анархистский и нигилистский цвет, который выражает индивидуальность и неповторимость [3]. Для многих дизайнеров и для значительной части публики черный за долгие годы превратился в эмблематический цвет дизайна и современности. Этот же современный характер черного еще в большей степени проявляется в мире моды. В первые годы XX столетия многие кутюрье, увлекавшиеся искусством и новыми веяниями начинают работать с черным, который становится для них любимым выразительным средством [4]. Например, французский бренд Lanvin, который получил свою известность в первой половине XX столетия, уделил особое внимание черному цвету, посвятив ему множество коллекций [5]. Так, уже в нынешнем веке, платье из осенней коллекции 2011 года является ярким примером того, как черный цвет не только органично сочетается с бионическими элементами, но и передает характер и настроение, заложенные автором.

Подводя итоги, можно сказать, что черный цвет многообразен и сочетает в себе огромное количество смыслов, это не только передовой мысли и творческого вдохновения, но также влияния и могущества. Как говорил Ив Сен Лоран: «Черный – это нить, которая связывает искусство и моду [6].

Список использованных источников:

1. Зло, искушение и полная свобода. Что означал черный цвет в искусстве разных эпох. Мария Мороз. [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/the-story-of-black/>

2. Гаврилин, К. Н. Бунт 1960-х: революция в моде и ее новейшие последствия / К. Н. Гаврилин, С. В. Сысоев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 2-2. – С. 340-353. – EDN UKIECR.

3. Шамшина, Л. М. Разработка фантазийных моделей одежды под влиянием коллекции "Вдовы Каллодена" / Л. М. Шамшина, Я. Р. Якубова // Бизнес и дизайн ревю. – 2021. – № 2(22). – EDN QYLFYS.

4. Мишель Пастуро / Черный. История цвета; пер. с фр. Н. Кулиш. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 144 с.

5. Lanvin: трогательная история создания легендарного бренда. [Электронный ресурс]. URL: https://dzen.ru/a/W_4h6PnlgQCrD3UD

6. Черный цвет. [Электронный ресурс]. URL: http://tipografiya-ms.ru/poleznoe/chernii_zvet.htm#:~:text=В%20конце%20XIX%20века%20черный,носили%20все%20меньше%20и%20меньше

© Ерохина Е.А., 2023

УДК 75.017.4

СЕРЫЙ ЦВЕТ В КОЛЛЕКЦИИ DOLCE & GABBANA SPRING 1997 READY-TO-WEAR

Илюшина К.Д., Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Коллекция Dolce & Gabbana Spring 1997 Ready-To-Wear (рис. 1а) была представлена в 1996 году в Милане. Сам Доменико Дольче говорил о ней как о слиянии женского с мужским [1], что непременно так. Помимо этого, в фэшн-шоу можно выделить еще несколько интригующих концепций.

При взгляде на первую же модель, открывающую данную коллекцию, сразу становится понятно, что дизайнеры скрестили не только маскулинность и феминность. Тут отчетливо проявляются офис, с присущей ему строгостью, и bedroom тематика. Причем игривость с уютом не конфликтуют - они слажены и прекрасно уживаются вместе. Таким образом, квинтэссенцией показа становится именно смешивание контрастных концепций.



Рисунок 1 – Модели показа Dolce & Gabbana Spring 1997 Ready-To-Wear

Для сглаживания такого количества полярных тематик дизайнеры использовали наиболее нейтральный цвет – серый. Однако, как раз из-за своей «пустоты» он принимает здесь максимально неожиданные свойства. Например, в сочетании с приталенным жакетом леопардовый принт теряет свою вульгарность и принимает спокойный, несколько даже одомашненный

вид, тем временем серый бюстгальтер придает строгому черному костюму феминность и элегантность (рис. 1а).

Серый присутствует практически в каждом луке показа, однако в вещах, представляющих будничную тематику, он нежный и таинственный (сложные голубоватые, розоватые, сиреневатые оттенки), а «офис» – топорный и грубый (простые темно-серые оттенки). Разные оттенки не конфликтуют – они дополняют друг друга и создают целостную картину [2]. Например, темно-серый костюм (рис. 1) дополняется нежными базальтово-серыми и каменно-серыми цветами [3], и становится подобием живописного полотна, а темный бюстгалтер под плетеным корсетом усложняет образ, делая его более уютным и личным. Дизайнеры в этом показе прибегают к вещам с крупной вязкой, чтобы приоткрыть завесу тайны, и интимные аспекты домашнего быта проглядывают между нитей. Подобную технику использовал Альбер Эльбаз в платье на показе Lanvin Fall 2011 на fashion-week сезона. Градиент, выполненный с помощью уплотнения ткани складками, скрывает цветы, но они деликатно виднеются сквозь полупрозрачную, сетчатую структуру материала [4].

Несмотря на первый взгляд некоторую откровенность образов, дизайнеры умело сбалансировали эротичность со скромностью. Практически у всех моделей закрыты ноги с помощью удлиненных брюк и туфель лодочек (рис. 1б), либо, если туфли с открытым носом (рис. 1а), с помощью чулок голубовато-серого оттенка. Это в некотором роде, осмысление давнишних женских одеяний, ведь со времен средневековья вплоть до XX века в Европе ноги обязательно должны были быть закрыты [5]. В различные периоды времени могли оголяться и руки, и даже, частично, грудь, однако женские лодыжки всегда должны были быть сокрыты от любых взглядов.

В коллекции, в том числе, присутствуют и полностью костюмные образы (рис. 1б). Для нивелирования грубости и излишней маскулинности классического, офисного костюма, внедряются приталенный крой и ткани серого цвета. Внешнее отсутствие одежды под костюмами – зона декольте остается оголенной – считается в офисном дресс-коде недопустимым, но более женственные силуэты умышленно демонстрируют фигуры моделей, придавая образам более чувственный оттенок. Ткани же возвращают зрителя к bedroom теме. Первый темно-серый костюм и второй «оттенка серой белки» [3] выполнены с использованием тканей на подобие сатина или шелка. Они формируют складки и лоснятся, подобно дорогому убранству в спальнях.

Подводя итоги, можно уверенно подтвердить слова Доменико Дольче – коллекция действительно сочетает в себе женские и мужские основы, но они переосмыслены с помощью максимально подходящей концепции – тематики будничной, которая во многом ассоциируется с серым цветом. Она,

на показе Dolce & Gabbana 1997 года, показана и сокровенно и нарочито открыто, чтобы продемонстрировать очередные контрасты. Особенностью дефиле стали именно серые оттенки. Серый и не конфликтует, и не остаётся незамеченными, благодаря его нейтральному виду, а контрасты, как сглаживает, так и подчеркивает [6].

Список использованных источников:

1. Лэрд Боррелли. Dolce & Gabbana Messed Around With Bedroom Dressing for Spring 1997 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/dolce-gabbana>

2. Шамшина, Л. М. Исследование символики белого цвета и использование его оттенков в костюме / Л. М. Шамшина // Креативные технологии в проектировании костюма : Сборник научных трудов кафедры дизайна костюма. – Москва : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 104-114. – EDN BFHNJO.

3. Серые цвета и оттенки [Электронный ресурс]. URL: <https://get-color.ru/grey/>

4. Тим Бланкс. Lanvin Fall 2011 Ready-to-Wear [Электронный ресурс] URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-ready-to-wear/lanvin>

5. Кириллица. Отчего раньше женские лодыжки волновали мужчин [Электронный ресурс] URL: <https://cyrillitsa.ru/history/75955-otchego-ranshe-zhenskie-lodyzhki-volnov.html>

6. Гаврилин, К. Н. Метамода как феномен эпохи метамодернизма / К. Н. Гаврилин, С. В. Сысоев, О. Ю. Сысоева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 2-2. – С. 115-137. – DOI 10.37485/1997-4663_2022_2_2_115_137. – EDN RNJBKX.

© Илюшина К.Д., Шамшина Л.М., 2023

УДК 5527

**ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ
ПОЯВЛЕНИЯ НОВЫХ ЭКОЛОГИЧНЫХ МАТЕРИАЛОВ
И МЕТОДОВ ИХ СОЗДАНИЯ
КАК ОТКЛИК НА ТАКТИЛЬНЫЕ И МЕНТАЛЬНЫЕ
ПОТРЕБНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕКА**

Карслян Т.В.

Научный руководитель Ильичева Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Время, наполненное непростыми природными и социальными событиями, вызывает сильную тревожность у большого количества людей. Поэтому человечество активно обращается к более стабильному и безопасному, на их взгляд, прошлому: к своим корням, природе родных краев и семейным ценностям. Важно осознать свое гармоничное существование на планете и чувствовать в своих действиях уверенность, поэтому происходит некое переосмысление и в текстильной промышленности в том числе. Особенно чувствительным в человеческой среде является отношение человека с окружающими его материалами, их свойствами и составом, которые первые отражают смены психоэмоциональных потребностей. Помимо осознанности в потреблении и производстве материалов, которые не будут наносить большой вред экологии, важны и тактильные ощущения. Люди устают от всего искусственного, ищут и притягивают к себе что-то правдивое, настоящее и чистое, в конкретном случае – стараются заменить синтетические на натуральные, экологичные, более приятные на ощупь и безопасные для экосистемы ткани. Поэтому симбиоз свежих научных открытий, технологических достижений все быстрее подхватываются дизайнерами для создания актуальных по потребностям современного человека коллекций.

Наблюдается все большая синергетичность научных открытий и стартапов с веяниями моды и дизайна. Наконец, мы начинаем наблюдать, как две области человеческого знания сливаются в одно целое. В связи с этим, наиболее актуальным является исследование изменений запросов социума к тактильным и экологичным свойствам современных материалов, а также новые требования к их производству.

Цель данного исследования – проанализировать, как появление новых материалов и методов их создания отражает смену тактильных и

ментальных потребностей современного человека, понять основные принципы и преимущества новых экологических материалов в сфере дизайна одежды и определить, какие экологические материалы наиболее подходят для использования в дизайне одежды и соответствуют требованиям модных тенденций и как обеспечить их долговечность.

Влияние окружающей среды на структуры человеческой психики – область исследования широкая и охватывает практически все направления психологического знания. Психология среды – аспект взаимоотношений между человеком и пространственно-предметной средой его повседневного окружения [1]. Именно одежда и текстиль являются дополнительной границей между «я» и внешним миром, являются вместилищем чувств и разнообразных, порой противоречивых ощущений. Одежда соприкасается с нами каждый день, «запоминает» жесты и другие взаимодействия с внешним миром, она является хранилищем эмоций и времени [2]. Получается, что все то, что мы носим – говорит о наших мыслях, действиях и чувственных взаимоотношениях с миром [3]. Исследование FCG (Fashion Consulting Group) за период июль-август 2023 показало, что на данный период времени самая животрепещущая социальная тема среди молодых покупательниц – это экология. Из всего вышесказанного следует тот факт, что новые экологичные материалы и методы их создания появляются не только как отклик на тактильные и ментальные потребности современного человека, но и желание уменьшить пагубное влияние на окружающий мир, делая его безопаснее как для себя, так и всего вокруг [4].

Модная индустрия имеет большое разрушительное воздействие, которое ускорило изменение климата планеты. Загрязнение атмосферы Земли происходит на каждом этапе производства одежды, от получения волокна и многочисленных транспортировок до энергозатрат, связанных со стиркой, влажно-тепловой обработкой и уходом. Только модную индустрию приходится около 10% парниковых газов [4], что, определенно, очень много. Кроме того, текстильной и швейной промышленности коснулась и глобализация, запустив проблемы устойчивого развития и имиджа брендов. По этой причине компании начали делать большой уклон в сторону экологичности производства и проявления большей заботы по вопросу сохранения экосистемы, чтобы уменьшить причиняемый вред. Исходя из этого, каждый дизайнер, следуя такой глобальной тенденции, старается максимально наполнить свою коллекцию натуральными материалами, выполненными с учетом современных способов производства, отделки и покраски.

Современные экологичные ткани – это альтернативы искусственным полимерам и натуральным волокнам. Некоторые такие материалы производятся из фруктов. Альтернативу коже разработала Кармен Хийоса, испанская исследовательница, основательница компании Ananas Anam.

Piñatex [5]. Так назвали новый материал – полотно, производимое из длинных волокон ананасовых листьев, похожее на кожу (рис. 1). На один квадратный метр уходит около 500 листьев ботвы, которые иначе бы сожгли. Другая необычная ткань – Orange Fiber, похожий на шелк материал из жмыха, который остается после производства апельсинового сока. Из апельсиновых остатков получают целлюлозу, а из нее потом создают ткань, напоминающую на ощупь и внешний вид шелк.



Рисунок 1 – а) кожа из ананасовых листьев Piñatex; б) куртка The North Face из паучьего шелка Qmonos; в) мужской пиджак Logo Piana из ткани из лотоса; г) грибной кожзаменитель Muskin; д) пример цианотипии на хлопковой ткани

Еще один аналог шелка – шелк из паутины. Много сотен лет люди пытались внедрить данный вид материала в массовое производство, но из-за высокой трудоемкости процесса, затрат времени и ресурсов производить его в больших количествах не удавалось, но с недавних пор японская компания Spiber воспроизводят естественный процесс плетения паутины в лаборатории без использования живых пауков. Qmonos – так называется синтетическая паутина – получается даже прочнее и эластичнее натурального аналога, полностью биоразлагаемый [6]. В 2019 году Spiber сотрудничал с брендом Goldwin, дистрибьютором The North Face в Японии, для создания горнолыжной куртки Moon Parka из паучьего шелка (рис. 1б).

Очевидным преимуществом Qmonos, в отличие от натурального шёлка, является тот факт, что его производство оказывает меньшее воздействие на окружающую среду: второе требует большое количество воды для орошения деревьев, обработки полотен, а также токсичных удобрений.

Еще одним видом заменителя шелка является шелк из лотоса. Пьер Луиджи Лоро Пиана создал линию одежды из лотоса под брендом «The Lotus Flower» [7] (рис. 1в) после того, как его друг из Японии, передал ему образец ткани в 2009 году. Как можно догадаться по названию, она создана на основе стеблей лотоса. Такая ткань проста с виду и похожа на тонкий лен натурального сурового цвета. Но при этом она легче всех других тканей растительного происхождения, полотно плотного костюмного переплетения оказывается почти невесомым. Также ткань обладает уникальными гигроскопическими свойствами – она пропускает воздух и влагу лучше всех известных материалов.

Несмотря на современные трудности в производстве, мировая индустрия моды регулярно вкладывает деньги в веганские направления. Grand View Research заявили, что в течение периода 2020-2027 гг., средний

темп роста женского сегмента рынка веганской одежды составит 13,6% в год. А общий доход этой отрасли к 2027 году превысит 1095,6 млрд. долларов. Такой прирост привлекает внимание множества брендов, которые, в свою очередь, ищут замену натуральной коже и меху. Перспективной разработкой выглядит Muskin (от mushroom – «гриб», и skin – «кожа») – грибной кожзаменитель [8] (рис. 1г). Он очень похож на кожу и по свойствам, и по внешнему виду и может стать заменителем полиуретана – не экологичного кожзаменителя, часто встречающегося под названием «экокожа». Этот материал прочен, хорошо гнется, легко сшивается и окрашивается органическими красителями, к тому же является биоразлагаемым.

Впервые на неделе моды в Милане в 2019 году был представлен материал Дессерто, изобретенный в Мексике, который представляет из себя кожу из кактусов [9]. Этот материал по своим параметрам и свойствам ничем не уступает натуральной коже или коже из традиционных синтетических материалов, но при этом не образует токсичных выбросов и сбросов при производстве, а после того, как изделие пришло в негодность (а срок его службы составляем целых 10 лет), материал можно компостировать.

Самый популярный на данный момент экологически чистый аналог шерсти – соевый кашемир. Ткани, созданные из соевого волокна, очень мягкие, блестящие и приятные на ощупь, поэтому их называют новым «растительным кашемиром». Они также обладают антибактериальными свойствами, воздухопроницаемы и способны блокировать УФ-излучение.

Размышляя над способами создания авторской коллекции, вдохновленной природными пейзажами и визуальными образами региона Грузии Джавахети, было принято решение использовать экологичные материалы, так как главным творческим источником является красота природы – озер, гор и цветов.

Один из таких материалов сырьевого макета коллекции – крапива (или рами). Данная культура неприхотливая, может расти на почве плохого качества и не требует использования пестицидов, что намного уменьшает вред для окружающей среды и человека. Помимо этого, в отличие от хлопка, требуется значительно меньше воды для полива и обработки. А если говорить о тактильных свойствах, крапива намного мягче льна, на который похож внешне, но не колется. У многих, к тому же, может вызвать приятные воспоминания из детства как отклик на ментальные потребности человека, так как в советское время крапиву использовали для пошива школьной формы, а поколения помладше читали сказку Андерсона «Дикие лебеди», в которой героиня плела рубашки из крапивы для своих братьев, чтобы превратить их обратно в людей. Самое большое преимущество материала – долговечность и износостойкость (рами в 8 раз прочнее хлопка).

Экологичная вещь должна иметь большой срок службы и отработать затраченные на производство все ресурсы.

Помимо использования экологичных материалов, для окрашивания ткани и нанесения принтов была выбрана техника фотопечати цианотипия (англ. «cyanotype») (рис. 1д).

Эта уникальная техника позволяет получить необычные изображения (отпечатки делаются напрямую от предметов или же негативов фотографий) оттенка «берлинская лазурь» под воздействием ультрафиолета. Этот вид печати дает возможность «запечатлеть мгновение» на ткани, как это происходит с сохраненными в памяти воспоминаниями, и к тому же используемые реагенты экологичны и безопасны, а сам процесс не требует использования большого количества ресурсов.

Подводя итог, можно сделать вывод, что хоть и альтернатив веганских материалов и экологичных заменителей много, но их на данный момент сложно вывести в массовое производство из-за высоких цен, малого количества сырья, не налаженного транспортного сообщения и многих других причин, но люди все же стремятся к этому процессу. Появление новых экологических материалов в сфере дизайна одежды является отражением роста экологического сознания современного человека. Люди все больше стремятся использовать продукты, которые не наносят вред окружающей среде и не имеют отрицательного влияния на здоровье. Стоит также отметить, что экологически чистые материалы и ношение одежды, созданной с использованием таких материалов, могут оказывать позитивное влияние на психологическое благополучие человека. Они способны создать ощущение гармонии с природой и поддерживать чувство уединения, комфорта и радости, дарить ощущения родного дома, семьи и приятных воспоминаний.

Расширение использования экологических материалов в дизайне одежды является важным шагом в направлении устойчивого развития. Создание и использование таких материалов помогает снизить негативное влияние текстильной промышленности на окружающую среду и дает надежду на сохранение ресурсов для будущих поколений. В целом, исследование влияния появления новых экологичных материалов и методов их создания на тактильные и ментальные потребности современного человека подчеркивает значимость экологического и эстетического аспектов в сфере дизайна одежды. Продолжение исследований и развитие экологических подходов в дизайне могут привести к созданию более устойчивой модной индустрии и удовлетворению потребностей современного общества.

Список использованных источников:

1. Абрамова, Ю.Г. Психология среды: источники направления развития / Ю.Г. Абрамова // Вопросы психологии. – 1995. – №2. – С. 130–137.

2. Сэмпсон, Э. Осязаемое время: одежда как носитель памяти = Material Time: the Garment as Record / Э. Сэмпсон ; пер. с англ. Т. Пирусской // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. - 2023. - № 67 (Весна). - С. 125-133 : цв. ил.

3. Уилсон, Э. Мода и магия / Элизабет Уилсон ; пер. с англ. Елены Кардаш [Текст] // Теория моды: одежда, тело, культура. - 2016. - Вып. 1: зима. - С. 230-244. - ISSN 5-86793-472-1. - (Культура. Мода и волшебная сказка).

4. Холт, А. Эстетическое восприятие и гардероб: сравнительный обзор экологических подходов к одежде / А. Холт // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2023. – № 1(67). – С. 385-419. – EDN XBМFУO.

5. Официальный сайт компании Ananas Anam [сайт]. URL: <https://www.ananas-anam.com/> (дата обращения: 18.11.2023)

6. Goldwin innovation presents enviro-friendly “spider silk” jacket to ski and outdoor industry in Denver. [Электронный ресурс]. URL: https://spiber.inc/wp-content/themes/spiber/assets/uploads/2018/02/goldwinxspiber_en.pdf (дата обращения: 18.11.2023)

7. Follow your senses to discover the wonder of The Lotus Flower®. [Электронный ресурс]. URL: <https://ii.loropiana.com/en/our-world/lotus-flower> (дата обращения: 18.11.2023)

8. Официальная страница материала Muskin на платформе Material District. [сайт]. URL: <https://materialdistrict.com/material/muskin/> (дата обращения: 18.11.2023)

9. Официальный сайт компании DESSERTO® [сайт]. URL: <https://desserto.com.mx/> (дата обращения: 18.11.2023)

© Карсян Т.В., 2023

УДК 821.163.41

**ЧЕРТЫ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В РОМАНЕ Г. ПЕТРОВИЧА
«АТЛАС, СОСТАВЛЕННЫЙ НЕБОМ»**

Кашина А.Р.

Научный руководитель Новожилов Д.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Магический реализм – весьма популярное направление в мировом искусстве, и, несмотря на то что оно появилось всего около ста лет назад, оно получило довольно широкое распространение, потому его следы можно нередко обнаружить в современных произведениях, в том числе, и в литературе Балкан, например, М. Павич «Хазарский словарь», И. Андрич «Проклятый двор» и др.

Вопрос о сущности термина «магический реализм» по-прежнему остается открытым, поскольку тот, возникнув как самостоятельное понятие в XX в., был воспринят сразу несколькими сферами искусства. А.А. Гугнин [1, с. 103-108] выделяет 7 основных исторических узлов «магического реализма», связанных с попыткой определить содержание понятия.

Немецкий искусствовед Франц Роо, характеризуя постэкспрессионистскую живопись, в качестве синонима «новой вещественности» использовал термин «магический реализм» как определение художественного метода, господствующего в ту эпоху. За счет искажения пространственного жизнеподобия художники передавали сверхреальность, внутри которой и содержалось некое «мистическое» наполнение.

Другое упоминание течения относится к итальянской литературе 1920-ых гг. Теоретическую разработку оно получило в журнале «900» (издавался М. Бонтемпелли) в 1927-1928 гг. Со словом «магический» соотносилось два компонента: с одной стороны, писатель должен был обнаруживать и реалистически запечатлевать следы иной действительности, с другой – «магической» являлось само умение автора соединять разрозненный мир вещей и людей, формируя таким образом новую модель взаимоотношений в своих произведениях.

Оретга-и-Гассет, испанский философ и теоретик искусств, в 1927 г. опубликовал на испанском языке труды Ф. Роо, опустив при переводе понятие «постэкспрессионизм», сохранив в названии книги 1925 г. только «магический реализм».

После событий Второй мировой войны магический реализм становится центральным явлением немецкой литературной жизни: романы Эрнста Кройдера «Общество с чердака» (1946 г.), Элизабет Ланггессер «Неизгладимая печать» (1946 г.), Германа Казака «Город за рекой» (1947 г.) и др. Будучи изначально неоднородной группой, авторы Германии не сформировали единых тезисов, однако при изучении их поэтики можно однозначно выделить отсутствие злободневной общественной проблематики и отрицание продуктивности политических дискуссий. Позже заметную роль сыграл журнал «Колонна» (1929-1932 гг.), в русле которого вырабатывалось магическое видение Космоса, природы и общества вообще.

Следующим опорным пунктом стал бельгийский вариант магического реализма, который получил творческое осмысление в эссе Й. Дена «Литература и магия» в 1958 г. В этом труде обосновываются приемы изображения реальной действительности как некоего чуда творения, способного открыться только духовному взору человека.

В США в 1950-х г. возникло течение гиперреализм (или магический реализм, как называют его искусствоведы) в качестве антитезы к формалистическому и абстрактному искусству. Особое влияние на него оказало творчество французских и немецких сюрреалистов (А. Массон, М. Эрнст), переехавших в Америку. В новых работах авторы уходили от натурализма, передавая действительность через призму тонкого поэтического мироощущения.

Последним важным историческим узлом для магического реализма стал его латиноамериканский вариант, сформировавшийся также после Второй мировой войны. В сущности, он основывался на новом прочтении опыта разных литературных течений (сюрреализм, экзистенциализм, магический реализм) и крупнейших европейских писателей XX в. (начиная с Д. Джойса и Ф. Кафки). При этом А.А. Гугнин подчеркивает, что это было не слепое подражание, а гениальная переработка и глубокое освоение исторического и литературного опыта предшественников. Кроме того, здесь сформировались новые приемы такие, как дефективность, абсурд и гротеск (например, «Сто лет одиночества» Г. Маркеса), что снова подводило авторов к магической модели мировидения.

Из представленного обзора становится очевидно, что у понятия «магический реализм» нет четко сформулированной теоретической базы. Этот термин широко применялся не только к литературам направлениям, но и различным видам живописи, сопровождаясь новыми толкованиями, которые, в зависимости от ситуации, расширяли или, напротив, сужали его определение. Однако все вышеперечисленные исторические узлы содержат один общий компонент – это наличие двойной реальности, первичной, доступной наивному взгляду непосвященного зрителя, и скрытой, в суть

которого способен проникнуть только художник и, соответственно, провести за собой внимательного наблюдателя, также обладающего духовным зрением.

Такой же позиции придерживается О.Л. Шаланова, следующим образом определяя это понятие: «магический (мистический) реализм – художественный метод, в котором магические (мистические) элементы включены в реалистическую картину мира» [2, с. 54]. В связи с этим, анализируя черты магического реализма в романе Г. Петровича «Атлас, составленный небом» (1989 г.), мы будем обращать внимания именно на те элементы, которые содержат следы этой дуалистической действительности.

В произведении повествуется о жизни нескольких мужчин и женщин, проживающих в одном доме, при этом не связанных родственными или какими-либо другими узами. Однако, ведя совестный быт и преодолевая различные трудности, они в действительности представляют собой настоящую семью.

Событийно роман начинается с преобразования крыши дома. В главе «Голубое как следствие успешно осуществленного дела» герои меняют красную черепицу на «голубую», тогда как в сущности «вместо черепицы <...> небо» [2, с. 22], что и вызывает бурную волну недоумения со стороны «обычных» жителей их города. Впоследствии этот поступок «добронамеренные» граждане расценят как вызов общественному порядку, потому в конце герои будут вынуждены покинуть горячо любимый ими дом навсегда.

Из этого небольшого описания видно, что пространство оказывается разделенным в двух смыслах: с одной стороны, Г. Петрович противопоставляет жителей дома «непосвященным свидетелям» ремонта. С другой – выстраивается вертикальная оппозиция, которую герои, в свою очередь, стараются стереть: заменяя красную черепицу на небо, они предпринимают попытку совместить два разнородных по своей сути пласта. Таким образом, пространство их жилья становится сопричастным к тайне, знанию, которое традиционно снисходит на людей откуда-то сверху, а сам дом (и без того наполненный элементами чудесного) приобретёт особое значение. Остановимся на его образе подробнее.

Как пишет критик Я. Михайлович, «дом – главный герой романа <...> волшебное пространство застывшего детства. <...> Снаружи, за пределами дома, зияет бесплодная, всепоглощающая пустота» [3, с. 6]. И действительно, не только дом наполнен чудесным содержанием (например, аквариум с лунными рыбками, созданными из лучей ночного светила), но и сами его жители сопряжены с мистической стороной реальности. Отдельно стоит отметить Подковника – героя, которого автор определяет как Крылана: «Люди этой странной разновидности встречаются по всей Европе, чаще всего они живут в равнинных местах. Рост их всего несколько

сантиметров, а кожа красновато-коричневого оттенка. Их интересуют все виды искусства, формулирование вопросов...» [2, с. 26]. Из этого описания следует, что персонаж также является представителем иной реальности, однако, что характерно для магического реализма, главные герои воспринимают своего соседа и чудеса, происходящие в стенах их жилья, как нечто понятное, не нарушающее общего миропорядка. Напротив, жизнь в доме до роковой минуты выселения можно описать как состояние абсолютного счастья. Несмотря на различные переживания, герои всегда находились в гармонии не только с окружающим миром, но и с самими собой.

В связи с этим можно говорить об архетипе Дома в романе Г. Петровича, который становится микрокосмом для удивительной семьи героев. Соединяя земное и небесное пространства посредством устранения крыши, автор как бы приближает своих героев, странность которых не может не напоминать в христианской традиции юродивых, к райской земле. Их инаковость неизменно сопряжена с духовным зрением, что становится одной из центральных тем, которую развивает автор. Об этом же прямо говорит один из персонажей Драгор: «Бедняк – это тот, кто видит не дальше, чем ему видно!» [3, с. 92]. Это способность и становится определяющим моментом, благодаря которому герои, например, вместо обычных дождевых капель на персиковом дереве могут собирать урожай бриллиантов.

Другим элементом, содержащим следы дуалистической действительности, являются три главных зеркала: Северное, Западное и Южное. Названия они получили благодаря сторонам светам, а точнее стенам, на которых висят. Каждое из них отличается особой способностью, потому разберем их образы отдельно.

Первое зеркало, фигурирующее в романе, – Северное. В событийной канве оно появляется так же неожиданно, как и Богомилова тетя – Деспина, использующая его вместо обычных средств перемещения. Она же и подарила его героям дома, купив «во время поездки по древнегреческим местам прорицаний» [3, с. 43]. Зеркало состоит из трех разных частей с изломанными краями. Причем автор подчеркивает, что стыки были настолько неровны, что «не возникало сомнений – так соединить может только судьба, но никак не рука человека». Таким образом автор ненавязчиво обращается к теме незримых внешних сил, которые в очередной раз благоволят удивительным жителям дома.

Три части зеркала советовали трем временным пластам: «таким образом Подковник в один и тот же момент мог себя видеть с утра, когда он ошалело рассматривал в зеркале свое лицо (пока спросонья тер глаза) и до вечера (пока сонно зевал, лежа в постели)» [3, с. 43]. В связи с этим, зеркало совмещала функции портала и пророка, способного видеть будущее и угадывать прошлое. Однако, по своему усмотрению, оно могло иногда

скрывать от зрителя ту или иную часть его жизни. В связи с этим, возвращаясь к образу дома, можно говорить, что он, помимо прочего, еще и является своеобразным центром внутри временных пересечений.

Западное зеркало в свою очередь служило для наблюдения за истинной и ложью смотрящегося в него человека. Оно четко отображало каждую из них, позволяя зрителю детально рассмотреть их суть: «на левой стороне кристаллизуется ложь того, кто находится перед зеркалом, на правой – истина». Причем процесс изучения в себе той или иной черты давался людям иногда настолько болезненно, что некоторые не выдерживали концентрации вранья и умирали, потому герои стараются как можно чаще смотреться в него, убивая на корню все намеки на ложь.

В литературной традиции зазеркалье нередко отождествляется с миром двойничества, потаенных желаний и невысказанных надежд, тогда как здесь жители дома намеренно испытывают себя, смотрясь в Западное зеркало, чтобы не позволить этой темной сути проникнуть в их души. Таким образом, Г. Петрович еще раз подчеркивает непорочность своих героев, живущих в уютном мире, ограниченном стенами дома и голубым небом.

Последнее Южное зеркало представляет наибольший интерес, поскольку оно лишено явного магического свойства, однако воспринимается жителями дома так же, как и два других. Необычный гость Драгор сам определяет сущность своего подарка: «сила моего зеркала состоит как раз в том, что <...> оно самое обыкновенное. Если бы оно не отражало реальный образ, это было бы ложным верованием» [3, с. 63]. Таким образом, Г. Петрович снова сводит реальный и мистический миры воедино, намеренно указывая на отсутствие явных различий. Весь роман неизменно строится на попытках автора показать близость инакового мира, который, в сущности, не представляет никакой угрозы, и даже напротив позволяет приобщиться к утраченному состоянию высшей гармонии.

Еще одним элементом явного проявления дуалистической действительности стала переписка Подковника с умершим господином Половским. Здесь Г. Петрович задействует два вышеописанных образа: во-первых, переписка происходит явно в вертикальной оппозиции, поскольку умерший герой находится «на том свете», что в христианской традиции соотносится с небесным пространством. Во-вторых, важно обратить внимание на эпитафию перед письмом: «с той стороны зеркала, октябрь». Таким образом, автор прямым текстом сообщает, что зазеркалье сопряжено не только с временными пластами, но и загробным миром. Господин Половский пишет: «речь идет об одном мире, одном свете, разделенном невидимой границей и сообщающимся через отверстия в этой невидимой преграде (отверстиями наподобие Вашего главного Восточного зеркала)» [3, с. 193]. Стоит отметить, что автор намеренно снижает возвышенный пафос, когда говорит о «жизни» Половского в другой действительности

(причем не остается сомнений, что существование там настолько же явственно, как и жизнь героев в городе Град). Господина занимают довольно мирские переживания: он скучает по дням, проведенным на земле, переживает влюбленность и даже планирует побег с дамой своего сердца, с который познакомился уже будучи фактически мертвым, если судить земными категориями.

Стоит обратить внимание, что именно Подковник стал непосредственным адресатом этих необычных писем. В рамках вышеизложенного этот факт можно объяснить чудесной сутью самого Крылана. Как подчеркнул Г. Перович, герой – не совсем человек, что заметно уже при описании его внешности. Таким образом, Подковник ближе других жителей дома к мистическому миру. Из-за своего маленького роста и несколько наивного поведения его образ напоминает фигуру ребенка, а в фольклорной традиции дети, недавно пришедшие с того света и даже семантически не имеющие пола («ребенок», «дитя» – слова среднего рода), т.е. фактически до конца не оформленные, являются прямыми проводниками, соединяющими два пласта.

Такое сочетание христианских аллюзий, фольклорных компонентов и других элементов, отсылающих к произведениям мировой литературы и искусства в целом, вполне оправдано, поскольку роман Г. Петровича – текст, всецело принадлежащий постмодернистской эпохе, отличавшейся лирическим юмором или иронией, переосмыслением творческого опыта прошлого, неизменной игрой с читателем и т.п. Это же отмечает М. Павич в предисловии, ссылаясь на критический труд Я. Михайлович: «"Атлас, составленный небом" – это своего рода манифест постмодернистского восприятия мира, усталость от обыденности и, следовательно, от политики» [3, с. 6].

Таким образом, можно утверждать, что автор поэтически и даже в некоторой степени сюрреалистически переосмысляет повседневную жизнь, наполняя ее фантастическим содержанием, играя не только с временными пластами, но и загробной реальностью. Его роман строится на постоянном сближении символов иной действительности, которую способны воспринимать только жители необычного дома, поскольку те, в свою очередь, наделены необычайной способностью беззлобно и радостно воспринимать сюрпризы, преподносимые жизнью, что фактически противопоставлено историческому контексту, т.е. разрушению и смерти, которые охватили Балканы 90-ых гг.

В связи с этим, роман Г. Петровича имеет явные пересечения с другими произведениями, представляющими магический реализм в мировой литературе, и, вместе с тем, остаётся самобытным текстом, в котором также сильны родовые черты балканской литературы.

Список использованных источников:

1. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. 1 изд. М.: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН, 1998. С. 117.
2. Шаланова О. Л. Магический реализм как художественный метод // Вестник науки. 2018. №9 (9). С. 54-57.
3. Петрович Г. Атлас, составленный небом. СПб.: Амфора, 2000. С. 282.
4. Завгородняя Г. Ю. Дом – космос – тело: мифопоэтика славянской прозы 1990-х гг. (О. Токарчук и Г. Петрович) // Вестник славянских культур. 2018. №49. С. 185-195.
5. Кислицын К. Н. Магический реализм // Знание. Понимание. Умение. 2011. №1. С. 274-276.

© Кашина А.Р., 2023

УДК 316.773.2

ЭМОТИКОН КАК ВИД ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Козлова Е.А., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Как известно, способность к устному и письменному общению в первую очередь отличает человека от животного. На протяжении многих веков люди стремились найти способы как можно лучше понимать друг друга, находить общий язык. Такие изобретения, как телеграф, телефон и интернет позволили людям преодолевать любые расстояния. Сейчас, в XXI веке, современные технологии позволяют нам использовать самые различные способы общения – от электронных писем до видеосвязи. Человеку всегда было важно понять, о чем думает его собеседник, какие эмоции испытывает во время разговора. Если в беседе с глазу на глаз это было нетрудно распознать, то в переписках все гораздо сложнее. И, со временем, к простым способам выразить интонацию в виде вопросов и восклицаний стали приписывать так называемые эмодзи (от англ. emotion – эмоция и icon – образ) – визуальные символы или комбинации символов, состоящие из типографских знаков, используемые для передачи эмоций и выражения эмоционального состояния в письменной форме. Как дополнение к текстовым сообщениям они получили широкое распространение во второй половине XX века, став неотъемлемой и забавной частью текстовых посланий.

Распространение эмодзи не только как сопутствующих текстам единиц, но и как самостоятельного вида визуальной коммуникации обуславливает актуальность данной статьи. Целью настоящего исследования является выявление того, как использование эмодзи, смайлов и эмодзи в повседневной жизни повлияло на понимание пользователем или собеседником смысла и эмоциональной окраски сообщения. В ходе работы мы выясним, как эмодзи появился, развивался и стал частью коммуникационного дизайна, а также, какую роль эмодзи играют в нашей жизни и нужны ли они вообще.

Еще в начале XX века, в 1912 году американский писатель и журналист Амброз Бирс предложил использовать горизонтальную скобку в качестве улыбки [1], а в 1969 году писатель Владимир Набоков в интервью для «New York Times» поделился похожей мыслью: «...Я часто думаю, что необходим специальный знак пунктуации для улыбки – некая вогнутая линия или лежащая на боку круглая скобка...». Стоит отметить интересный факт, что и русский поэт Владимир Маяковский еще в 1910-1920 годах в письмах к Л.Ю. Брик называл себя «Щен», рисуя всегда рядом забавного щенка, то грустящего, то радующегося – в зависимости от эмоций, которые испытывал сам, и в разных жизненных ситуациях, в которых в этот момент оказывался [2], что тоже можно трактовать, как своеобразное проявление первого подобия эмодзи.

С наступлением эры компьютеров пришли и новые возможности. Так, в 1972 году первые эмодзи появились в известной в то время компьютерной системе PLATO. В отличие от современных символьных сочетаний, для их просмотра не надо было сворачивать голову набок. Смайлики PLATO представляли собой хитрое наложение символов друг на друга. Их набор осуществлялся посредством нажатия клавиш Shift+пробел, которое вызывало смещение курсора на один шаг влево. При этом вводимый символ не сдвигал и не замещал уже имеющийся значок, а накладывался поверх него [3]. А уже через 10 лет, в 1982 году американский ученый-информатик и профессор Университета Карнеги – Меллон Скотт Фалман придумал, как просто и понятно изобразить улыбающуюся рожицу – с помощью сочетания двоеточия, тире и закрывающейся скобки. 19 сентября того же года он отправил первое сообщение со смайликом, написав: «Предлагаю, чтобы следующая пиктограмма символизировала радость: :-)». Чтобы отличать шутки от серьезных сообщений, он решил использовать два вида смайликов – «:-)» и «:-(» [4]. Идея Фалмана была подхвачена и вскоре использование таких наборов символов стало обыденным явлением в виртуальном общении.

Однако, идея прототипа эмодзи принадлежит скорее американскому художнику Харви Боллу. Именно он придумал первый стандартизированный смайлик (от англ. smile – улыбка) – веселую рожицу

на желтом круге. Все началось с того, что к тогда еще малоизвестному художнику обратились представители местной страховой компании с просьбой придумать какой-нибудь символ для поднятия морального духа сотрудников, и, как следствие, повышения работоспособности. Смайлик Болла был оформлен в виде значков, которые раздавали сотрудникам и это возымело успех. Главной оплошностью художника стало то, что он никак не зарегистрировал права на свое творение, и это сделали за него другие люди. Так, В начале 1970-х владельцы магазина открыток Hallmark Бернанд и Мюррей Спейны увидели один из них и скопировали желтый смайлик на открытку, добавив надпись «Have a Happy Day» – «Счастливого дня», а в 1971 году французский предприниматель Франклин Лоуфрани зарегистрировал улыбающееся лицо как торговую марку в более чем 80 странах. Он утверждал, что сам изобрёл символ в 1968 году в Париже [3].

В 1990-х годах появились и начали распространяться первые эмодзи (от яп. 絵 э – «картинка» и 文字 модзи – «знак», «символ») – готовые изображения в виде идеограмм, пиктограмм и смайликов, обладающие готовым определенным смыслом, которыми мы все пользуемся и по сей день. Долгое время создателем первых эмодзи считался японец Сигэтака Курита. К слову, вдохновлялся он, по его словам, не смайликами и эмодзи, а «манпу» – символическим изображением эмоций в комиксах-манге, такими, как, например, лампочка, обозначающая внезапно пришедшую мысль [1]. Курита работал в команде разработчиков «i-mode», ранней платформы мобильного интернета от основного оператора мобильной связи Японии, DOCOMO. Он хотел разработать привлекательный интерфейс для передачи информации простым и лаконичным способом. Поэтому Курита набросал набор изображений размером 12 на 12 пикселей, которые могли быть выбранными из сетки. Оригинальные 176 смайликов Куриты – теперь часть постоянной коллекции любого набора смайликов. Были персонажи, показывающие погоду (солнце, облака, зонтик, снеговик), трафик (автомобиль, трамвай, самолет, корабль), технологии (стационарный, мобильный телефон, телевизор) и все фазы луны [5]. Кроме того, для японской культуры характерны так называемые каомодзи (от яп. 顔 као – лицо и 文字 модзи – «знак», «символ») – особый стиль эмодзи, состоящий из набора японских иероглифов кандзи и пунктуационных символов. Такой вид эмодзи до сих пор используют довольно часто по всему миру. Несмотря на распространенность эмодзи, некоторые пользователи отдают предпочтение использованию этих забавных рожиц (рис. 1).



Рисунок 1 – Примеры каомодзи

Эмодзи стали доступны за пределами Японии на различных платформах с середины 00-х. В 2011 году Apple добавила официальную клавиатуру Emoji для iOS; Android последовал его примеру два года спустя. Это позволило людям получать доступ к эмодзи непосредственно с клавиатуры на своих телефонах. С тех пор их количество продолжает расти. Консорциум Unicode ежегодно добавляет новые смайлики в свой утвержденный список, собранный пользователями по всему миру. Это значит, что любой желающий может предложить свою версию того или иного эмодзи, при этом объяснив, почему тот или иной эмодзи должен быть принят и как он должен выглядеть. Предложения рассматриваются подкомитетом Emoji Консорциума Unicode, который собирается два раза в неделю, чтобы обсудить и принять решение по всем вопросам, связанным с Emoji. Когда подкомитет приходит к согласию, могут появиться новые смайлики [5]. В настоящий момент эмодзи призваны отвечать потребностям каждого человека. В недавних обновлениях были добавлены такие функции и эмодзи, как изменение цвета кожи на изображениях с людьми, женщины разных национальностей и профессий и изображения, представляющие людей с ограниченными возможностями. Все это помогает людям не только конкретизировать свои эмоции и слова, но и лучше понимать друг друга сквозь любые барьеры и рамки, почувствовать поддержку и что о твоих особенностях не забыли.

В современном мире эмодзи можно встретить не только в текстовых сообщениях, но и в качестве элементов визуальных коммуникаций и дизайна. Визуальная коммуникация – это способ передачи информации и привлечения внимания при помощи создания яркого образа. Дизайнеру, создающему такой образ, важно объяснить посыл через изображение как можно понятнее и быстрее. Визуальная коммуникация решает такие задачи, как: привлечение внимания, усиление сообщения, лучшее усваивание информации. Однако у этого способа есть свои преимущества и недостатки. Из плюсов можно выделить: эффективность и универсальность, а из минусов – несамостоятельность и разную интерпретацию. Все эти качества применимы и к эмодзи.

Эмодзи как элемент визуальной составляющей часто встречается в UX/UI дизайне, веб-дизайне, рекламе и т.д., поскольку образ смайликов максимально прост, понятен, легко считывается и узнается широкой

аудиторией. Например, такие компании, как Pepsi и YOTA активно используют эмодзи в рекламах своих продуктов.

Существуют правила и тонкости использования эмодзи, чтобы эффективнее донести тот или иной смысл до пользователя. Например, не рекомендуется слишком увлекаться использованием эмодзи. Неуместное употребление без учета культурного контекста и конкретной целевой аудитории также может привести к тому, что ваш дизайн не будет работать должным образом. Но, если умело подойти к вопросу использованию эмодзи в коммуникационном дизайне, то вы добьетесь правильного «диалога» с вашим пользователем. Не стоит забывать, что эмодзи лучше всего работают как короткие, но действенные символы там, где мало времени и места, или когда они полностью абстрагированы и используются в виде коллажа или бросающегося в глаза декоративного элемента [6].

Возникновение необходимости передачи информации через визуальные образы восходит к первобытным людям – вспомним, как повсеместно использовалась наскальная живопись. Но тогда наши предки просто не знали другого способа увековечить то или иное событие, поделиться чем-то с соплеменником. В отличие от них, мы обладаем способностью более четко и ясно формулировать свои идеи и мысли и доносить их окружающим как в письменной, так и в устной форме. Но, выходит, с появлением эмодзи мы вновь откатываемся назад в ту эпоху, постепенно отказываясь от слов, заменяя их такими понятными и краткими изображениями? Конечно, нет. Необходимость объяснять словами и проговаривать все эмоции, чувства, мысли – неотъемлемая часть человеческого существа как такового, и она никогда не уйдет в прошлое. Эмодзи – это лишь забавный способ выразить очевидное, дополнить и украсить свой рассказ, установить эмоциональную связь. И чем больше у людей способов коммуницировать друг с другом, тем мы ближе, сплоченнее, сильнее.

В наши дни эмодзи активно развиваются, область их применения расширяется. Эмодзи-реакции – это тренд: они есть в Facebook, «ВКонтакте», личных сообщениях Instagram и ещё много где. Пользователи различных соцсетей и мессенджеров отмечают, что использование эмодзи позволяет им «быстро высказать своё мнение, не отправляя лишних сообщений». В 2023 году рекламная платформа Telegram добавила возможность использовать в объявлениях кастомные статичные и анимированные эмодзи – иконки и лого, что позволило рекламодателям увеличить ставку СРМ (эффективная цена за тысячу показов) для объявления на 20%, логотипа – на 30%.

Таким образом, эмодзи играют значительную роль в создании визуальной коммуникации и ярких образов. Они говорят за нас,

позволяют лучше понимать друг друга, передавать настроение. Без сомнения, эмодзи будут продолжать развиваться и прочно укореняться в нашем повседневном общении.

Список использованных источников:

1. Эмодзи [Электронный ресурс]. – URL: <https://design.hse.ru/news/1705> (дата обращения 19.10.1023)
2. Щен Маяковский «Я люблю зверье...» [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.kmv.ru/news/schen-mayakovskij-i-ego-vot-tak-ya-sdelalsya-sobakoj> (дата обращения 19.10.1023)
3. История появления смайликов [Электронный ресурс]. – URL: <https://interactive-plus.ru/e-articles/study-2/study-2-1522.pdf> (дата обращения 20.10.1023)
4. 21 марта 1948 года родился Скотт Фалман он изобрел первый текстовый смайлик [Электронный ресурс]. – URL: <https://digitalocean.ru/n/21-marta-1948-goda-rodilsya-skott-falman> (дата обращения 20.10.1023)
5. Полная история появления смайликов [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/media/softbit/polnaia-istoriia-poiavleniia-smailikov-5c7419e85ec51000c7776e9f> (дата обращения 20.10.1023)
6. Понятно и без слов: революция эмоджи [Электронный ресурс]. – URL: <https://tilda.education/articles-emoji-revolution> (дата обращения 20.10.1023)

© Козлова Е.А., Куртова К.Г., 2023

УДК 7.07-05

**ЛЕОНИД АНДРЕЕВ КАК ХУДОЖНИК:
САМОРЕФЛЕКСИЯ И РЕЦЕПЦИЯ ФЕНОМЕНА
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Колчанов Н.С.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Фигура Леонида Андреева с исследовательской точки зрения неоднозначна, так как его художественная деятельность охватывает несколько разнородных сфер: он занимался изобразительным искусством и художественной фотографией, являясь при этом уже при жизни знаменитым писателем. В научном дискурсе за Л. Андреевым закрепилось прочное

звание синтетического писателя, объединившего в своем творчестве не только разные сферы деятельности – литература, изобразительное искусство, – но и разнородные стилевые поиски. Чуковский К.И. даже охарактеризовал Андреева как «синтез нашей эпохи» [1, с. 163].

Цель данного исследования – проследить становление Л. Андреева как синтетической творческой личности. Для достижения цели необходимо реконструировать то, как на различных этапах жизни Л. Андреев воспринимал свой талант художника, и, с другой стороны, как его художественный дар принимали современники. Такая реконструкция возможна только через обращение к контексту художественной культуры рубежа веков, посредством чего возможно сопоставить творческий путь Л. Андреева с общими устремлениями эпохи.

К культуре Серебряного века часто применяется определение «синтетической». Понятие «художественного синтеза» означает не только стремление к соединению различных видов искусств, но и разных сфер культуры: религия, философия, художественная критика и т.д.

Так, многие деятели искусства видели в синтезе возможность добиться позитивных художественных результатов. Андрей Белый, например, видел в музыке своеобразную квинтэссенцию всех искусств, поэтому его литературное творчество зачастую пытается выйти за пределы одного лишь языка. Результатами этих поисков стали литературные «симфонии», первая из которых, – «Северная», написана в 1900 году. Другой симптоматичный пример – «Прометей» (1910 г.) А. Скрябина, где композитор стремился к синтезу таких разных видов искусств как собственно музыка, поэзия, танец и свет. Особенно ярко идеи синтеза проявились в рамках балетного искусства с сильным влиянием со стороны не только хореографа, но в равной степени композитора и художника-сценографа. Варакина Г.В. локализует источник этого влияния кругом «Мира искусств», где ряд художников (В. Серов, А. Головин, Н. Рерих и А. Бенуа) особенно «истово радели за рождение универсального произведения искусства» [2, с. 17].

Исключительность Леонида Андреева во многом обусловлена тем, что для него рисование и литература составляли две жизненные и творческие константы. Очень точно характеризует целое поколение поэтов и писателей рубежа веков Р. Голдт, называя их «колеблющимися» [3, с. 111-112]. Так, Л. Андреев оказывается одним из таких «колеблющихся», но для которого творческая дилемма формулируется не как проблема выбора, а как проблема поиска инструментов для объединения искусств, их синтеза.

Будущий великий писатель с самого малого возраста постоянно практиковался в рисовании. Очень показательны его ответы в анкете Ф.Ф. Фидлера, которую Л. Андреев заполнял в 1911 г., то есть, когда был уже признанным литератором. Он отмечает, что, несмотря на проявившийся

интерес к чтению еще в детстве, «о том, чтобы быть писателем, не думал, ибо чуть ли не с самого младенчества чувствовал страстное влечение к живописи» [4, с. 29]. Андреев с некоторой печалью отмечает, что в родном городе не было ни художественных школ, ни каких-либо компетентных преподавателей, поэтому «все дело ограничивалось бесплодным дилетантизмом» [4, с. 29]. Поэтому фигуру Л. Андреева можно интерпретировать как яркий пример синтетической личности: писатель, обладающий даром художника.

Так, уже студентом он терпит «неудачные попытки писать», но зато «с большим удовольствием и успехом отдается живописи» [5, с. 242]. Под успехом имеется в виду его заработок – регулярное рисование портретов на заказ, за которые он получал «по 3 и 5 руб. штука» [5, с. 242], а потом и большие суммы. К сожалению, эти работы не сохранились, но о навыках портретиста мы можем судить по хранящемуся в орловском доме-музее автопортрету Андреева (рис. 1) и по небольшим зарисовкам для газеты «Курьер» в период работы судебным репортером (рис 2.). Автопортрет 1897 г. свидетельствует о высоком техническом уровне.



Рисунок 1 – Л. Андреев. Автопортрет. 1897 г. Гуашь. ООГЛМТ



Рисунок 2 – Л. Андреев для газеты «Курьер», 1900 г. [6]

Можно проследить динамику отношения Андреева к своему художественному таланту. Практически вся его юность и студенческие годы наполнены интересом именно к рисованию, а не к литературной деятельности.

Но не только сам Л. Андреев находил в себе убедительные предпосылки к рисованию. Являясь страстным поклонником искусства, он имел знакомства и доверительные связи с виднейшими художниками эпохи: в первую очередь, с Валентином Серовым и Ильей Репиным, а позже с Николаем Рерихом.

Многие художники, знавшие Андреева, часто отмечали его несомненный талант. Примечательны слова дочери В. Серова, которая видела копии с рисунков Ф. Гойи, сделанные Л. Андреевым. Она писала, что «увеличение было сделано на глаз. Папа удивлялся такой точности увеличения и находил у Леонида Николаевича большие способности к

рисованию» [7, с. 428]. До нас дошли фотографии писателя-художника на фоне сделанной им копии с офорта Гойи (рис. 3). Великий испанский мастер сильно повлиял на Л. Андреева и его мировоззрение, что с особой очевидностью проявило себя во время работы над повестью «Красный смех» (1904 г.), которая написана как реакция писателя на кровавые события русско-японской войны.



Рисунок 3 – Фотография Леонида Андреева у копии с офорта Ф. Гойи [8].

Мнение В. Серова об Андрееве как художнике возможно сформулировать только по косвенным источникам, так как он не оставил каких-либо письменных свидетельств.

Леонид Андреев же наоборот часто подчеркивал любовь к творчеству великого русского художника. Он признавался, в частности, что «в живописи люблю больше всех Беклина. Потом люблю Серова, он самый благородный художник» [9, с. 2].

К 1918 г. Л. Андреев обрел крепкую связь с другим ярким русским художником – Николаем Рерихом. Они познакомились еще в 1905-1906 гг. ввиду сотрудничества с «Шиповником», но близкими друзьями не стали. После революции они оба эмигрировали в Финляндию, чтобы укрыть себя и семью от хаоса революционного времени. Леонид Андреев чувствует глубокое одиночество, перемещаясь по дачным участкам в Тюрисевя. Однако он находит в себе силы для творчества и узнает, что Николай Рерих тоже в эмиграции. Поэтому осенью 1918 года шлет ему письмо с приглашением к себе, отмечая, что «один факт, что Вы здесь, в том же кругу ада – сделал самый ад не таким угрюмым и черным» [10, с. 255]. Впоследствии в 1919 г. Л. Андреев напишет проникновенную статью о живописи Рериха, которая начинается словами: «Рерихом нельзя не восхищаться, мимо его драгоценных полотен нельзя пройти без волнения» [10, с. 349]. Несомненно, что общий комплементарный тон связан с крепкой дружбой между ними, однако здесь Л. Андреев подтверждает и свою способность к написанию глубокомысленных текстов об искусстве. В частности, он видит в Н. Рерихе в первую очередь визионера: «<...> так описывать свой мир <...> может лишь тот, кто не только вообразил его и воображает, но и кто видел его глазами и видит его постоянно» [10, с. 350].

Сам Н. Рерих в 1921 г., спустя несколько лет после смерти Л. Андреева напишет проникновенный текст «Памяти Леонида Андреева», где в первую очередь отметить патриотизм последнего и то, с какой болью он воспринял страшные события революции: «<...> большевистские бомбы <...>

окончательно разбили его больное, изнемогающее в тоске по родине сердце» [10, с. 394].

Таким образом, творчество Леонида Андреева является симптоматичным примером «колебания» в контексте культуры Серебряного века. На протяжении всей своей карьеры он работал в разных сферах, рассматривая их как равноценные векторы своих художественных амбиций и желаний. Леонид Андреев, являясь «звездой» в литературной отечественной жизни на рубеже веков, часто признавался в сожалении о неразвитости своих художественных способностей, но никогда не отказывался от рисования. Для своих современников он был выразителем идеи синтеза и ярким примером того, что творческая личность способна реализовывать себя в разных амплуа: художники высоко ценили его навыки, а писатели и читатели еще при жизни видели в нем ярчайшего прозаика эпохи.

Список использованных источников:

1. Чуковский К.И. Леонид Андреев // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 6. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – С. 162-163.

2. Варакина Г.В. Проблема синтеза искусств и особенности постановки балета «Петрушка» Стравинского - Фокина - Бенуа // От фольклора до сценических видов танца: Сборник материалов Международной научно-практической конференции кафедры Педагогике балета Института славянской культуры, Москва, 13–14 ноября 2018 года. Том Выпуск 1. М.: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2019. – С. 16-21.

3. Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Тр. Лозан. симп. / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 111-112.

4. Фидлер Ф.Ф. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских Писателей. - М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1911.-268 с.

5. Измайлов А. Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. - М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1911. – 472 с.

6. Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем. В 23 т. Т. 13. – М.: Наука, 2014. – С. 228-229.

7. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Т. 2. / ред.-сост., авт. вступ. статьи, очерков о мемуаристах и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. – Ленинград: Художник РСФСР, 1971. – 598 с.

8. Литература в лицах: фотографии русских писателей из собрания Государственного Литературного музея, 1850-1916 : альбом-каталог / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. лит. музей; авт.-сост. : О. Л. Залиева, А. Э Рудник, Т. Н. Шипова. - Москва: Три квадрата, 2008. - 252 с.: ил.

9. Кодак. У Леонида Андреева. II // Биржевые ведомости. - 1908. - 14 нояб. (№ 10810). Утр. вып. – С. 1-2.

10. Андреев Л. S.O.S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919) / Вступ. ст., сост. и примеч. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. - СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. – 598 с.

© Колчанов Н.С., 2023

УДК 81-11

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ЗНАЧИМЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ И ПОДХОДОВ К ПОНИМАНИЮ ЯЗЫКА

Кононенко К.В.

Научный руководитель Кондракова Ю.Н.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Лингвистика, как наука, изучает язык, его структуру и функции в обществе, а также влияние языка на коммуникацию, человеческое мышление и культуру.

За последние столетия учеными было разработано множество различных концепций, раскрывающих природу языка и речи. Изучение лингвистических теорий прошлого позволяет нам лучше понять современные проблемы и тенденции в области лингвистики.

В статье рассматриваются наиболее популярные лингвистические концепции, которые считаются ключевыми в истории развития лингвистики и играют значимую роль в формировании современных представлений о языке.

Целью настоящего исследования является обзор и анализ трудов следующих знаменитых лингвистов: Фердинанд де Соссюр, Вильгельм фон Гумбольдт, Ноам Хомский и Рэй Джекендофф. Их идеи и принципы оказали значительное влияние на понимание языка и развитие лингвистики. Рассмотрение лингвистических концепций этих ученых позволит разобраться в различных направлениях лингвистики (структурализм, семиотика, лингвокультурология, компаративистика, генеративная грамматика, когнитивная лингвистика) и составить наиболее полное представление о многообразии определений сущности языка, а также его связи с мышлением и культурными аспектами.

Наибольший вклад в развитие языкознания внес швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр. Лингвистическая концепция языковеда, известная как структурализм, представлена в его работе «Курс общей лингвистики». В ней Соссюр рассматривает следующие проблемы: язык и речь, знаковая природа языка, лингвистическая структура, диахрония и синхрония.

Соссюр называет язык (*langue*) и речь (*parole*) составными частями речевой деятельности (*langage*). Ученый разделяет язык и речь, как социальное и индивидуальное, а также существенное и побочное. При этом Соссюр отмечает, что язык и речь «тесно между собою связаны и друг друга взаимно предполагают: язык необходим, чтобы речь была понятна и производила все свое действие; речь, в свою очередь, необходима для того, чтобы установился язык: исторически факт речи всегда предшествует языку» [1].

Соссюр является основателем структурной лингвистики, которая описывает язык как систему знаков. Языковой знак состоит из двух частей: означающее (звуки, буквы или другие символы – акустический образ) и означаемое (значение, которым мы наделяем эти звуки или символы). Связь между знаком и его значением является произвольной, то есть условной. Ученый-языковед предложил создать отдельную науку о знаках – семиологию.

В «Курсе общей лингвистики» отдельное место занимает положение о двух видах лингвистики: диахронической и синхронической. Они отличаются методами анализа языка. Согласно Соссюру, «синхронично все, что относится к статическому аспекту нашей науки, диахронично все, что касается эволюции» [1]. Исследование диахронии необходимо для понимания синхронии, так как исторические изменения в языке могут влиять на его структуру и функции в настоящем.

По мнению Фердинанда де Соссюра, язык постоянно развивается и меняется, поэтому необходимо постоянно изучать его и анализировать новые явления.

Немецкий лингвист-теоретик Вильгельм фон Гумбольдт предлагает свою лингвистическую концепцию, основанную на философском подходе, где особое внимание уделяется связи языка с духовным развитием общества. Согласно ученому, язык и дух народа неразрывно связаны: язык является воплощением духа народа.

Гумбольдт определяет язык следующим образом: «По своей действительной сущности язык есть нечто постоянное и вместе с тем в каждый данный момент преходящее. Язык есть не продукт деятельности (*ergon*), а деятельность (*energeia*). Его истинное определение может быть поэтому только генетическим. Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать

артикулируемый звук пригодным для выражения мысли. В подлинном и действительном смысле под языком можно понимать только всю совокупность актов речевой деятельности» [2].

Гумбольдт утверждает, что язык определяет наш способ мышления и влияет на наше восприятие окружающей действительности. Различные языки представляют свою собственную уникальную концепцию и структуру мира.

Ученый подчеркивает творческий характер языка. Гумбольдт полагает, что дух народа наиболее полно выражается через поэзию и философию, так как в них присутствует наибольшая метафоричность, а соответственно, больше мыслительной работы.

Принцип формы и содержания также является важной составляющей концепции немецкого лингвиста. Именно форма является сущностью языка. Каждый язык отличается своей структурой грамматики, которая формирует особый характер языка и способность передавать определенные понятия. Кроме того, грамматика языка отражает специфические особенности и ценности культуры народа, использующего этот язык.

Работы Вильгельма фон Гумбольдта имеют большое значение для современной лингвистики, так как помогают лучше понять взаимосвязь между языком, мышлением и культурой.

Американский лингвист Ноам Хомский, подобно Гумбольдту, утверждает, что язык тесно связан с человеческим сознанием и мышлением. В своей работе «Язык и мышление» он пишет, что «исследование языка вполне может, как и предполагалось традицией, предложить весьма благоприятную перспективу для изучения умственных процессов человека» [3].

Главной идеей лингвистической концепции Ноама Хомского является генеративная, или порождающая лингвистика. Ученый рассматривает язык через призму врожденной грамматической структуры и анализа ее влияния на усвоение и использование языка. Хомский вводит понятие универсальной грамматики, что означает врожденную способность к приобретению языка. Универсальная грамматика представляет собой заложенную в человеческом мозге систему синтаксических правил и принципов. Согласно Хомскому, все люди способны овладевать языком с помощью этих врожденных знаний.

По мнению американского лингвиста, грамматика языка представляет собой некий механизм, способный создавать бесконечное количество правильно построенных предложений, комбинируя ограниченное количество элементов.

Хомский выражает довольно оригинальное мнение об иерархической структуре языка. Он считает, что не слова состоят из звуков, а, наоборот,

звуки – из букв, буквы – из символов. Языковая система выглядит следующим образом: от абстрактных синтаксических структур к фонетике.

Лингвистическая теория Ноама Хомского оказывает значительное влияние на разработку новых методов анализа языка и понимания его структуры.

Концепция языка американского лингвиста Рэя Джекендоффа является альтернативой теории Хомского. Он разделяет идею универсальной грамматики, однако отрицает синтаксический центризм Хомского, утверждая, что не только синтаксис, но и семантика и фонология языка являются генеративными системами, которые равноправны и связаны между собой «при помощи правил интерфейса» [4]. Задача лингвистики, по его мнению, заключается в изучении и описании правил этого интерфейсного взаимодействия.

Рэй Джекендофф подчеркивает, что семантический компонент, независимый от синтаксического компонента, является общим для языка и мышления. Таким образом, мысли полностью формируются механизмами мышления, в то время как язык выполняет исключительно коммуникативную функцию, превращая эти мысли во фразы. Джекендофф утверждает, что «согласно менталистской позиции, основная функция языка заключается в том, чтобы переводить мысли в форму, пригодную для коммуникации» [4]. Он отводит языку строго коммуникативную, «переводческую» роль: сначала мышление формирует невербальную концептуальную мысль, а затем включается язык, чтобы создать трехуровневое (включающее фонологию, синтаксис и семантику) высказывание, выражающее эту мысль.

Языковая концепция Рэя Джекендоффа служит теоретической основой для дальнейших семантических исследований, а также помогает в изучении проблем когнитивной лингвистики.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что лингвистические концепции Фердинанда де Соссюра, Вильгельма фон Гумбольдта, Ноама Хомского и Рэя Джекендоффа имеют свои собственные особенности и различия. Соссюр больше сосредоточен на изучении структуры языка, в то время как Гумбольдт больше акцентирует внимание на творческой природе языка и выражении национального духа через язык. Хомский и Джекендофф больше фокусируются на генеративной и универсальной грамматике.

Несмотря на некоторые расхождения во взглядах лингвистов на язык, их теории имеют ряд общих черт. Все проанализированные концепции фокусируются на изучении языка как системы и его роли в познании и коммуникации, рассматривают язык в контексте культурных и социальных аспектов, отмечают влияние языка на наше мышление и понимание мира. Наконец, все ученые признают важность междисциплинарного подхода к

изучению языка. Безусловно, каждая из рассмотренных концепций вносит свой уникальный вклад в понимание языка.

Список использованных источников:

1. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. – М.: Юрайт, 2023. – 303 с.
2. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 2000. – 400 с.
3. Хомский Н. Язык и мышление. – М.: Изд. МГУ, 1972. – 123 с.
4. Jackendoff R. Language, Consciousness, Culture: Essays on Mental Structure. – Cambridge (MA): MIT Press, 2007. – 403 p.
5. Кошелев А. Д. Современная теоретическая лингвистика как Вавилонская башня (О «мирном» сосуществовании множества несовместимых теорий языка) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2013. – Т. 72, № 6. – С. 3-22.

© Кононенко К.В., 2023

УДК 316.7

**СТИЛИСТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
АНТИЧНОГО МАЮСКУЛЬНОГО ПИСЬМА
В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Куковкин Я.А., Куртова К.Г.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Вопрос преемственности – один из наиболее важных в понимании мира искусства, с самых ранних времен своего существования, человечество накопило невообразимый запас опыта в вопросах самовыражения. Социальные аспекты самого искусства, как и его наследия, в свою очередь имеют внушительное влияние на человеческое общество. Так, например, современный графический дизайн получил в наследство невероятный запас опыта визуальной коммуникации. Намного чаще, чем нам может показаться, мы встречаем так называемые «живые ископаемые» мира изобразительного искусства – примеры действительно древних во всех смыслах традиций оформления и применения письменности, во многом определяющие современные методы верстки. Существенная часть опыта всего человечества, со времен наскальных рисунков, эпохи античности и по наши дни, продолжает жить и трансформироваться, проявляя себя и в нашей повседневной жизни. Потому для качественного решения задач визуальной коммуникации необходимо анализировать, дополнять и использовать уже имеющееся наследие.

В статье рассматриваются примеры использования античного маюскульного письма. Цель работы – выявить стилистическое наследие античного маюскульного письма в современной графике.

Изучим для этого уже существующие научные палеографические исследования, примеры применения письменности и ее особенности. На основе полученных данных выявим влияние древних рукописей маюскульного характера на типографику наших дней.

Основные особенности маюскульного письма по сей день выглядят так: одинаковая высота всех букв, ограничение в виде двух горизонтальных полос (реальных или воображаемых), использование исключительно прописных букв. Основное влияние на нас оказало именно античное древнее греческое и латинское письмо. Рассмотрим отдельно влияние древнеримской письменности: «К концу II – началу I в. до н.э. в Риме формируется более или менее устойчивое письмо, которое в эпиграфике принято называть монументальным (*scriptura monumentalis*). Это письмо применялось для парадных надписей и для надписей важного содержания. Характерной его чертой являлось то, что многие буквы имели форму, вписывающуюся в квадрат, поэтому уже в античности за этим письмом закрепилось название «квадратного письма» (*scriptura quadrata*). Обычно монументальным письмом высекались надписи на камне, что дало еще одно название – *scriptura lapidaria*, «лапидарное письмо». Одним из самых совершенных образцов классического монументального письма и эталоном латинского шрифта является надпись на цоколе колонны Траяна (рис. 1) в Риме, сделанная в 113 г. н.э.» [1].

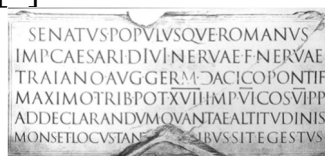


Рисунок 1 – Фрагмент текста с колонны Траяна

Из цитаты мы можем судить о происхождении одного из первых маюскульных пропорциональных равноширинных шрифтов (не следует путать с моноширинными, так как в отличие от последних, в равноширинных шрифтах литеры выровнены для создания лишь видимости одинаковой ширины символов, тогда как в реальности ширина их кегельных площадок различается. Римская традиция подразумевает разноширинность символов). В будущем такие шрифты найдут достаточно распространенное применение, например, при оформлении любой печатной продукции (книг, журналов, газет и текста в играх), вследствие своей удобочитаемости. В некоторых случаях такие шрифты сохраняют даже свой маюскульный характер например: для печати крупных заголовков газет, заголовков книг, и даже для оформления заголовков научных статей. Иногда в дополнение к этому сохраняется свойственная античности симметрия, получившая

распространение в книге еще во времена эпохи возрождения. Культура маюскульного древнеримского письма сохранила и передает нам богатое графическое наследие, которым мы до сих пор пользуемся. Так найденная на колонне Траяна эталонная античная надпись послужила основой для создания шрифтового семейства Trajan Sans Pro, разработанного группой дизайнеров (Роберт Слимбах, Кэрол Тоумбли) в компании Adobe. Шрифт нашел свое активное применение в киноафишах (как например афиша фильма «Я Легенда»), брендинговых проектах, особенно в логотипах одежды и в корпоративных логотипах, также в журналах, обложках DVD и так далее. Благодаря своему классическому внешнему виду он завоевал большую популярность в рекламных объявлениях и в иллюстрациях в СМИ, так гарнитура и пришла в упадок, со временем превратившись в клише. Говоря и о других веяниях античного минускула в современном дизайне, нельзя не упомянуть капительные разновидности некоторых из уже существующих гарнитур. Капитель или же малые заглавные буквы – начертание в гарнитуре, при котором строчные буквы выглядят как прописные. В латинской письменности она применяется еще со времен рукописных книг. Такой метод начертания символов до сих пор повсеместно применяется в дизайне для обозначения аббревиатур (вместо заглавных), при наборе римских цифр, для выделения имен, а в некоторых случаях для выделения первого слова, или реже всей первой строки новой главы, чтобы «ясно обозначить начало главы» [2]. Среди прочего античному маюскулу мы обязаны повседневным использованием так называемых маюскульных цифр, получивших куда более широкое применение, чем минускульные, в силу своей удобочитаемости и универсальности. Упорядочивание цифр между двумя параллельными прямыми сделало их куда более комфортными для восприятия и функциональными, среди важнейших преимуществ такого подхода можно отметить возможность прочтения на большем расстоянии, чем минускульные цифры, которые сильно уступают по данным критериям.

Из написанного ранее, мы можем делать вывод о существенном влиянии стилистических особенностей античной маюскульной письменности на типографику наших дней, вплоть до использования таких «древних» семейств маюскульных шрифтов как Trajan Sans Pro. Подобное влияние в своей кандидатской диссертации в области искусствоведения о традиционной эстетике античного маюскульного письма упоминал Кудрявцев А.И., попутно рассуждая об эмоциональном воздействии на эстетику древнегреческой архитектуры, подробно раскрывая так называемый диалог архитектора и зрителя через эмоциональную энергетику монументальной надписи на карнизе фронтона, описывая оформление Пантеона [3]. Подобный синтез шрифта и окружения мы наблюдаем и до

сих пор, как и неугасающее воздействие античной письменной традиции на современную визуальную культуру.

Список использованных источников:

1. Антонец, Екатерина Владимировна – Введение в римскую палеографию. Московский Государственный университет им. Ломоносова, Филологический факультет, кафедра классической филологии, Университет Дмитрия Пожарского. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2009

2. Ян Чихольд. Облик книги.

3. Кудрявцев Анатолий Иванович – Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Эволюция шрифтовой формы в графическом дизайне». Московский Государственный университет печати, Москва, 2004

© Куковкин Я.А., Куртова К.Г., 2023

УДК 769.91

**СОВЕТСКИЙ ПЛАКАТ
ДВАДЦАТЫХ – НАЧАЛА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XX века
КАК ИНСТРУМЕНТ ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЫ**

Литвинова Н.П.

Научный руководитель Варакина Г.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Данная статья посвящена советскому плакату 1920-1930-х годов, в частности, нами рассмотрен вопрос о роли, которую играл плакат в системе политической пропаганды СССР в этот период. Цель исследования: определить роль плаката в контексте политической пропаганды в 1920-1930-х гг. Задачи исследования: рассмотреть плакат как средство коммуникации и мобилизации масс; проследить эволюцию плакатного искусства, в том числе с точки зрения новых методов технологического производства произведений печатной графики; выявить вклад Александра Родченко в развитие плакатного искусства этого периода. В исследовании применены следующие научные методы: описание, классификация, стилистический и иконологический анализ, метод историко-культурной реконструкции.

В 1920-1930 гг. Советская Россия переживала период политических, экономических и социальных изменений. Это время ознаменовано формированием «новой реальности» – преобразованием общества в

социалистическом духе. После окончания в 1921 г. Гражданской войны введена новая экономическая политика (НЭП), призванная смягчить строгие экономические ограничения революционного времени. Это способствовало развитию частного предпринимательства и постепенному восстановлению народного хозяйства. 1930-е гг. характеризовались массовой индустриализацией и коллективизацией сельского хозяйства. Эти процессы привели к стремительному росту производства, но также вызвали массовые социальные потрясения.

Советское плакатное искусство сыграло решающую роль в распространении коммунистической идеологии. Эта форма визуальной пропаганды использовалась для того, чтобы просвещать и вдохновлять граждан на социально-экономические свершения, формировать новые ценности и идеалы.

В 20-30-х гг. в художественных произведениях в рамках нового социально-политического заказа центральное место занимает новый герой, пропагандирующий социалистические ценности. Часто на плакатах изображались рабочие, крестьяне, воины и политические лидеры, символизировавшие единство и солидарность народа. Искусство поставило перед собой новую задачу: создание социалистического идеала – пролетариат, борющийся с капитализмом и олицетворяющий новую Советскую Россию. Сюжеты плакатов служили продвижению коллективистской идеологии: они акцентировали внимание на значимости коллективного действия и всеобщей солидарности, призывали к объединению и работе во имя достижения общей цели и прогресса.

Советское плакатное искусство часто героизировало рабочих и крестьян тем самым подчеркивая особую роль пролетариата. Идеология равенства была краеугольным камнем советской доктрины, и большую роль в ее популяризации сыграло плакатное искусство. Плакаты изображали мужчин и женщин разных национальностей, работающих вместе, пропагандируя идею единого, многонационального советского государства. Женщин изображали равными с мужчинами, демонстрируя коммунистический идеал гендерного равенства.

Плакаты также использовались для просвещения населения, информируя о достижениях, инициативах и планах Коммунистической партии. На них позитивно изображали руководителей государства, приписывая экономические успехи политике партии и поощряя граждан к участию в спонсируемых государством инициативах и движениях. Например, типичными для советского плаката были сюжеты, которые пропагандировали братство между рабочими и крестьянами, призывали к укреплению Советской власти (рис. 1).

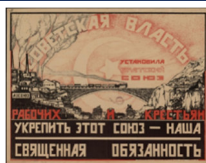


Рисунок 1 – Плакат «Советская власть установила братский союз рабочих и крестьян. Укрепить этот союз – наша священная обязанность», 1924, Кооперативное издательство «Бакинский рабочий», неизвестный художник [3].

В 1924 г. в Советском Союзе началась новая фаза истории, переходящая от периода Гражданской войны к эпохе первых пятилеток и индустриализации. Идеология «священной обязанности» служила мобилизационным целям, направленным на достижение новых экономических и политических высот.

Характерно для печатной графики данного периода, что плакатное искусство использовалось для установления культа личности: в нем активно прославлялись советские лидеры. Политических деятелей часто изображали героическими личностями, которые вели нацию к процветающему коммунистическому будущему. Это служило росту их авторитета и укреплению режима.

В период НЭП`а в СССР (1921-1928 гг.) социальные плакаты использовались для передачи различных идей и ценностей, поддержки правительственной политики и воздействия на массовое сознание.

На социальных плакатах того времени обычно изображались идеализированные сцены жизни трудящихся, а также символы успеха и процветания. Темы были ориентированы на поддержку новой экономической политики, поощрение труда, поднятие сельского хозяйства, пропаганду образования и культуры, а также создание единого социалистического общества. Помимо положительных образов, плакаты нередко содержали элементы классовой борьбы, например, изображения буржуазии как врага народа. Такие плакаты служили средством идеологической борьбы и формирования определенного мировоззрения.

Советские плакаты ориентировались на массовое восприятие и оперировали простым и доступным языком. Одна из целей плакатов была в том, чтобы быстро и эффективно передавать идеи и послания. Краткие и ясные лозунги сопровождали графические изображения, чтобы создать сильное и запоминающееся впечатление.

Советские плакаты 1920-1930-х годов часто выполнялись в конструктивистском стиле. Это направление в искусстве выделяется геометрическими формами, строгой композицией и применением технических элементов. Конструктивисты стремились создать «инженерное искусство», отражающее индустриализацию и технический прогресс.

Многие плакаты этого периода акцентировали внимание на динамике и движении. Это проявлялось в изображении стремительных линий, стрел, динамичных композиций, что символизировало идею строящегося социалистического общества.

Плакаты 1920-1930-х годов обычно использовали насыщенные цвета, что придавало им выразительность и привлекательность. Красный, ассоциирующийся с коммунизмом и социализмом, часто доминировал в цветовой палитре.

Нередко плакаты использовали язык символа и аллегории для передачи новых политических идей. Например, часто встречающиеся на плакатах изображения кулака, молота и серпа символизировали рабочий класс и сельскую общину, их борьбу за светлое будущее.

Плакаты этого периода обладали деловым, энергичным стилем и призывным характером. Использовались крупные жирные шрифты, капсированный текст и убедительные слоганы.

Популярность советского плаката выстроилась не только на основе актуальной тематики, новых подходов к построению композиции и колористических особенностей, но и за счет поиска художниками новых методов технологического производства произведений печатной графики. Например, получило распространение использование трафарета, что обеспечивало художникам возможность не зависеть от типографской техники. Также широко использовались приемы фотомонтажа и фотоколлажа, включавшие в себя мультиэкспозицию, фотограмму и светопись.

Одним из наиболее крупных представителей художественной культуры 1920-1930-х гг. был Александр Родченко. Его работы находились под сильным влиянием политического климата того времени. Художник был сторонником русской революции и ее идеалов. Александр Родченко – важная фигура в художественном движении конструктивизма. Он был не только живописцем, но и графическим дизайнером, скульптором, фотографом, архитектором. Творчество А. Родченко часто базировалось на повседневной жизни, отражая веру художника в то, что искусство должно служить народу и революции. Родченко сыграл ключевую роль в становлении эстетики плаката и рекламы раннего Советского Союза. Его смелое использование фотомонтажа, асимметричных макетов и шрифтов в графическом дизайне проложило путь современной рекламе.

Родченко считается одним из пионеров советского графического дизайна, мастером политического плаката. Его работы характеризуются строгими геометрическими формами, яркими цветами и динамичными композициями. Он использовал смелые графические приемы и экспериментировал с перспективой, пропорциями и текстом, чтобы создавать эффектные и запоминающиеся плакаты (рис. 2а).



Рисунок 2 – Александр Родченко: а) эскиз профсоюзного плаката «Члену союза нэпач нипочем. Профсоюз защитит и справится с нэпачом», 1924 г., автор текста Владимир Маяковский [4]; б) рекламный плакат «Добролета», 1922-1923 гг. [4]; в) рекламный плакат «Дайте солнце ночью! Где найдешь его? Купи в ГУМе! Ослепительно и дешево», 1923 г., автор текста Владимир Маяковский [4].

Некоторые из наиболее известных работ А. Родченко, включая плакаты, посвящены индустриализации, спорту, культурным событиям и политике. Он также активно использовал фотографию как часть графической композиции.

Уникальность стиля А. Родченко заключается в активном использовании закрытой композиции (рис. 2б), зеркальной симметрии, цветовых контрастов, активной доминанты и шрифтов как значимой части визуального образа плаката.

Родченко часто использует рамку, ограничивающую пространство изображения, нередко представленную шрифтами. Четкое разделение изображения на две части, подчеркнутое контрастными цветами, частичной или полной симметрией композиционного построения, можно наблюдать в работах «Дайте солнце ночью! (Реклама ГУМа)» (1923 г.) (рис. 2в) и «Реклама часов “Мозер”» (1923 г.).

Художник прибегает не только к перечисленным приемам, но и к другим методам композиции, однако вышеописанные являются преобладающими.

Советский плакат был важным средством пропаганды в 1920-1930-х годах в Советском Союзе. Плакаты использовались для передачи идеологических сообщений и агитации масс на поддержку коммунистической партии и ее политики. Произведения печатной графики того времени часто содержали яркие и динамичные изображения, сопровождаемые краткими и лаконичными лозунгами, которые подчеркивали значимость конкретных идей и проблем, таких как классовая борьба, трудовая дисциплина, коллективизация сельского хозяйства, индустриализация и защита Родины. Плакаты активно использовались для массового пропагандистского воздействия на граждан СССР. Они размещались на улицах, на фабриках, в школах, магазинах и других общественных местах. Качество графического исполнения и эмоциональная сила плакатов позволяли эффективно коммуницировать с населением и формировать определенные убеждения и ценности.

Стиль и эстетика советского плаката стали неотъемлемой частью визуальной культуры и истории 20-30-х гг. XX в, выработав новые художественные и технологические приемы производства печатной графики. Плакатное искусство этого периода активно использовалось как средство политической пропаганды. Яркий авторский стиль Александра Родченко сыграл значительную роль в формировании советского плакатного искусства.

Список использованных источников:

1. Мартынов Е.В. Социальная реклама как направление государственной политики СССР // Вестник МГЛУ. Общественные науки. - 2017. - № 2. – С. 132-141.

2. Медведева О.П., Ефименко А.А. Композиционные особенности социальных плакатов А. Родченко, Г. Клуциса, Л. Лисицкого // Инновации в науке - 2017. - № 8(69). – С. 12-13.

3. Неизвестный художник, Советская власть установила братский союз рабочих и крестьян. Укрепить этот союз - наша священная обязанность. Плакат : электрон. репрод. // wikimedia.org: сайт. - URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Советская_власть_установила_братский_союз_рабочих_и_крестьян._Укрепить_этот_наша_священная_обязанность.jpg (дата обращения: 24.11.2023).

4. Реклам-Конструктор. Маяковский – Родченко // vladirmayakovsky.ru: сайт. - URL: <https://vladirmayakovsky.ru/reklamconstructor> (дата обращения: 24.11.2023).

5. Ефименко А.А. Художественные технологии в советском социальном плакате // Наука, образование и культура. - 2017.-№5. -с. 62-63.

6. Шпак А.А., Пименова Н.Н., Ермаков Т.К. Жанр советского плаката в изобразительном искусстве 1917–1922 гг. // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. - 2023. - № 16. – С. 580-593.

7. Э. Ж. Советская Россия. От революции до НЭПА (реферат) // Вестник культурологии. - 2018. - №4 (87). – С. 180-184. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskaya-rossiya-ot-revolyutsii-do-nepa> (дата обращения: 27.11.2023).

© Литвинова Н.П., 2023

УДК 7.067.2

**ВОПРОСЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ:
ПРОБЛЕМАТИКА, ТЕКУЩЕЕ СОСТОЯНИЕ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Лю Ян, Назаров Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современных условиях глобализации и интеграции углубляется и расширяется культурный обмен Китайской Народной Республики с миром, в результате чего все большее внимание уделяется традиционной художественной культуре. В результате в той или иной степени проявились и некоторые проблемы, существующие в данной сфере. В статье анализируются вопросы наследования китайской художественной культуры и на этой основе выдвигаются некоторые соображения по устранению возникающих проблем. Авторы надеются, что анализ ситуации, осуществлённый в данной статье, сыграет определенную положительную роль в процессе развития китайской традиционной художественной культуры.

Традиционная китайская культура – это многоаспектный духовный феномен, который возник и сформировался в процессе непрерывного развития китайской нации, а изобразительное искусство как художественная дисциплина также проявило свои особенности вместе с развитием национальной культуры. Художественное творчество содержит в себе разнообразные формы искусства и культуры и является драйвером развития китайской нации. Китайское изобразительное искусство имеет многовековую историю, способную не только продемонстрировать творческие способности китайского народа в различные моменты истории, но и отразить уникальный дух китайского народа, формировавшийся на протяжении всех поколений. Изучение исторического наследия традиционной китайской художественной культуры имеет большое значение для будущего развития китайской нации.

Методы наследования и сокращение потребительской аудитории сдерживают развитие традиционной китайской художественной культуры

Наследование мастерства в древнем Китае отличалось от современных форм ученичества. Способ наследования культуры в древнем Китае был основан на каноническом способе наследования мастерства учениками от своих учителей и на перенимании семейных навыков. Этот

способ существенно ограничивал процесс наследования и распространения культуры. В наше время в связи с высокой стоимостью процесса изучения традиционной китайской художественного культуры и быстрым темпом современной жизни, снижающими привлекательность традиционного художественного творчества, происходит замедленное развитие традиционного китайского изобразительного искусства. Это обстоятельство сыграло определенную роль в сдерживании развития традиционной художественной культуры [1].

Ограничения, накладываемые зарубежной культурой и современным производством на развитие традиционной китайской художественной культуры. Процесс глобализации и наметившиеся культурные обмены Китая с другими странами привлекает значительную часть китайской молодежи к изучению нового искусства за рубежом, что ведет к оттоку талантливых национальных кадров. Традиционная художественная культура Китая – это национальные ремесла, где процесс изготовления изделий достаточно сложный, поэтому требования к специалистам чрезвычайно высоки, и многие операции могут быть выполнены только опытными и высококвалифицированными мастерами. Однако современное машинное производство сделало возможным массовое тиражирование произведений искусства, что увеличило количество экземпляров, а также скорость и доступность данного вида производства. Но машинное изготовление не в состоянии гарантировать качество продукции в процессе производства, что привело к сдерживанию темпов развития традиционной китайской художественной культуры [2].

Профессиональное образование не уделяет должного внимания воспитанию творческих кадров в духе традиционной китайской художественной культуры. Художественная культура, к сожалению, не является приоритетной в номенклатуре предметов, преподаваемых в современной китайской школе. Многие сегодняшние учителя все еще не могут осознать роль изобразительного искусства в развитии культуры китайского общества, не развивают эстетический вкус и творческие способности учащихся. В результате теряется связь между художественной культурой и другими базовыми предметами, что не только ограничивает развитие всесторонних способностей учащихся, но и создает большие препятствия для укрепления нарождающейся китайской художественной культуры [3].

Исходя из анализа вышеизложенных проблем, можно сделать вывод, что стратегия культурного наследования и внедрения инноваций должна учитывать различные аспекты. Необходимо адаптироваться к современным эстетическим требованиям на основе сохранения традиционной художественного культуры; необходимо создать креативную индустрию для развития традиционной художественной культуры, чтобы

адаптироваться к современному арт-рынку и модернизированному производству. И самое главное – следует обратить пристальное внимание на рост талантов, для этого необходимо признать роль традиционного изобразительного искусства в учебном процессе и повысить объём изучения основ национальной культуры в художественных школах. Будущие таланты должны возвращаться на систематической основе, чтобы питать новыми творческими соками благодатную почву необъятной китайской традиционной художественной культуры.

Список использованных источников:

1. Ye Qikun. Inheritance value and development strategy of Chinese traditional folk art culture [J]. Art Review, 2023(13):25-30.

2. Gao Yafeng. Research on the Importance of Fine Arts in Chinese Traditional Cultural Inheritance [J]. Tomorrow's Style, 2020(15):70-71.

3. Ruan Zhenyu. Research on cultural inheritance and design innovation of traditional folk arts and crafts [J]. Tiangong, 2022(31):75-77.

© Лю Ян, Назаров Ю.В., 2023

УДК 677.074.172

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ДЕНИМ

Мамаева Х.М., Шамшина Л.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Деним – один из самых популярных элементов гардероба в XXI веке. Джинсовая одежда актуальна во все времена, так как отличается качеством, практичностью и удобством в эксплуатации. В год люди покупают более 1000000000 пар джинсов. Чтобы определить роль денима в современной моде, необходимо рассмотреть историю их появления, этапы окрашивания и процесс его производства [1].

Деним на сегодняшний день один из немногих предметов гардероба, который одинаково подходит людям любого возраста, профессии, комплекции, национальности и сохраняет актуальность почти полтора столетия [2]. Ткань деним – грубая, плотная, имеет оригинальную окраску и включает в себя технику саржевого переплетения перпендикулярно направленных нитей. Особенностью такого плетения ткани в том, что джинсы с лицевой части более яркого, насыщенного цвета, чем с изнаночной. Традиционно в качестве красителя выбирали пигментированный индиго, который получают благодаря молодым листьям растения индигоферы, прорастающего исключительно в странах с теплым

климатом, таких как Индия и страны Юго-Восточной Азии (рис. 1). Данный краситель дает настолько стойкий и насыщенный цвет, что красильщику даже нет необходимости использовать протраву, чтобы закрепить краску на волокнах ткани. Стоит отметить, что индигокармином окрашивали нити денима, из которых потом ткнут джинсовые изделия [3].



Рисунок 1 – История денима в предметах: а) растение индигофера; б) окрашивание денима; в) первые джинсы от Джейкоба Девиса и Леви Страусса; г) история джинсовых изделий; д) джинсовый стиль.

Этапы окрашивания денима: получившую смесь порошка предварительно размешивают с водой; нити денима отпускают в чан с смесью; оставляют настаиваться на несколько часов; выкладывают на открытом воздухе для просушки; остаток красителя удаляют за счет огромного количества воды.

Первоначально местом зарождения денима следует считать Францию, а если быть точнее город Ним, откуда и произошло его название от словосочетания «serge de Nîmes», что дословно переводится как «ткань из Нима» [4]. Именно там впоследствии Леви Страусс заказывал ткань для производства собственных брюк. Итак, первые джинсы появились на свет в Америке, которые были созданы им в качестве рабочей одежды для золотодобытчиков и горняков. Особенностью кроя джинсов-наличие пяти карманов- из которых четыре это большие, а один маленький для наручных часов. Также уникальностью джинс служат прочные запошивочные швы с двойной строчкой для придания брюкам большей износостойкости, использование металлических заклепок на карманах идеей которой послужили заклепки для конской упряжи – все это сделало джинсы удобными, универсальными и популярными среди рабочего класса того времени [5].

Днем рождения джинсов принято считать 20 мая 1873 года, именно в этот день компания Levi Strauss получила разрешение для массового производства «рабочих комбинезонов без бретелей с карманами для денег и часов». Также данная дата размещена на этикетках джинс, которую начали пришивать еще с 1886 года.

Levi's 501 являются самыми известными парами джинсов и даже не нуждаются в своем представлении. Изначально они вышивались исключительно прямого кроя с застежкой на пуговицах, но позже вдогонку за модой компания Levi's начала экспериментировать над формой и фурнитурой. В 1934 году были выпущены первые пары джинс для женщин, на первый взгляд они очень напоминали классическую мужскую модель, но

единственное их отличие заключалось в расположении уровня талии [6]. Одной из самых известных носительниц женских пар джинсов того времени была Мерлин Монро, из-за чего впоследствии спрос на товар вырос втрое. Сегодня легендарные джинсы доступны в различных цветах и дизайнах, носить их предпочитают люди с спортивным стилем в одежде, но некоторые варианты пар модели 501 носят даже в рамках делового стиля. Они одинаково хорошо смотрятся с кроссовками, кедами, ботинками и туфлям.

Преимущества джинсовых изделий [7]: износостойкость; воздухопроницаемость; несминаемость; универсальность; удобство в носке; длительный срок ношения; не электризуется.

Недостатки джинсовых изделий: необходимость стирать изделия из денима отдельно от других вещей, поскольку они могут сильно линять; джинсовая ткань достаточно долго сохнет после стирки; со временем материал теряет свой исходный цвет либо после многочисленных стирок, либо попросту выгорает на солнце. Особенно это заметно на местах образования складок.

Трендом 2023 года как не странно является деним и это не только джинсы и джинсовая куртка, но и другие джинсовые вещи такие как: юбка, рубашка, панاما и т.п. Создавая образ нужно как следует понимать какое впечатление вы хотите оказать на окружение. В первую очередь стоит обращать внимание на актуальность моделей [8]. Также не следует забывать, что не менее важную роль играют следующие показатели: цвет, разность фактур, нестандартный крой, многослойность, аксессуары [9].

Подводя итоги, смело можно утверждать, что огромный вклад в историю денима внес основатель бренда Levi's Леви Страусс, которому удалось вывести джинсовые изделия на новый уровень. Также деним, благодаря своему обширному списку преимуществ и предназначений смог сохранить свою актуальность вплоть до нашего времени.

Список использованных источников:

1. Современный взгляд на джинсовые ткани / В. С. Гурьянова, Н. В. Марченко, О. В. Лобацкая, А. В. Пантелеева // Тезисы докладов XXXIX научно-технической конференции преподавателей и студентов университета, Витебск, 26 апреля 2006 года. – Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2006. – С. 96. – EDN YUMUWF.

2. Стебакова, Т. Г. Роль джинсов в современной моде / Т. Г. Стебакова, П. А. Ерошкина // Молодежная наука – первый шаг в науку большую: сборник статей III Международной научно-практической конференции, Петрозаводск, 26 января 2023 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2023. – С. 24-30. – EDN RXMNBV.

3. Обзор синтетических пищевых красителей. [Электронный ресурс]. URL: https://www.giord.ru/articles/obzor_sinteticheskikh_pishchevykh_krasiteley/ [https://www.giord.ru/articles/obzor_sinteticheskikh_pishchevykh_krasiteley/#:~:text=Индигокармин%20\(E132\)%20-%20это%20синтетический,водный%20раствор%20имеет%20синий%20цвет](https://www.giord.ru/articles/obzor_sinteticheskikh_pishchevykh_krasiteley/#:~:text=Индигокармин%20(E132)%20-%20это%20синтетический,водный%20раствор%20имеет%20синий%20цвет)

4. История джинсов. [Электронный ресурс]. URL: <https://finedenim.ru/blog/istoriya-dzhinsov.html>

5. Ольга Гринь. История модели джинсов Levis 501. [Электронный ресурс]. URL: <https://stoneforest.ru/look/wardrobe/levis-501/>

6. Dmitry Vasfilov. Культовая вещь: джинсы Levi's 501. [Электронный ресурс]. URL: <http://best-guide.ru/?p=7915>

7. Что такое Деним? [Электронный ресурс]. URL: <https://5karmanov.ru/blog/obshchie-sovety/chto-takoe-denim/>

8. Деним, модный и практичный тренд. [Электронный ресурс]. URL: https://dzen.ru/a/ZDYG82I3G2DlrSxJ?referrer_clid=1500

9. Шамшина, Л. М. Формирование навыков объемно-пространственного мышления на основе простой формы / Л. М. Шамшина // Бизнес и дизайн ревю. – 2021. – № 2(22). – EDN FTADRZ.

© Мамаева Х.М., Шамшина Л.М., 2023

УДК 097

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОРТРЕТНОГО ЭКСЛИБРИСА В.А. МИЛАШЕВСКОГО ДЛЯ ЮРИЯ ЮРКУНА: ИСКУССТВО МОДЕРНА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Матюкина Т.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Портретный книжный знак – это один из старейших видов экслибриса, который появился вслед за гербовым (геральдическим) знаком. Его характерным отличием является полная индивидуализация печатного знака, соединяющего в себе, как правило, узнаваемость портретных черт и представленность интересов владельца знака.

Портретные книжные знаки можно разделить на два типа. К первому будут относиться все экслибрисы, непосредственно изображающие личность их владельца. Ко второму типу относятся изображения известных и давно умерших людей, как правило, писателей, творчеству которых посвящено собрание библиотеки. В этом случае связь печатного знака с личностью

владельца минимальна. В статье будет рассмотрен только первый тип портретных экслибрисов.

Художники 1920-х годов стремились к реалистичной передаче портретных черт владельцев библиотек, прибегали к умеренной стилизации, не искажавшей их образы. Интересы владельцев не всегда отображались в портретных владельческих экслибрисах, но если они присутствовали, то их изображали с использованием конкретных предметов-символов профессии или хобби. Наиболее распространенным способом изображения портрета в экслибрисах был силуэтный профиль с черной заливкой на нетронутым белом фоне. К такому экслибрису относится знак, созданный Иваном Николаевичем Павловым для библиотеки Нины Аверинцевой, который ничего не говорит нам об интересах самой владелицы библиотеки (рис. 1).



Рисунок 1 – а) И.Н. Павлов. Из книг Нины Аверинцевой. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1923 год. Ксилография. 5,0 x 3,5 см; б) Маторин М.В. Из книг В.Я. Адарюкова. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1927 год. Ксилография. 6,1 x 4,4 см; в) Милашевский В.А. Ex libris Юр. Юркуна. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1921 год. Цинкография. По изображению 6,9 x 4,8 см.

Большой интерес представляет экслибрис Михаила Владимировича Маторина для библиотеки известного русского искусствоведа и библиофила Владимира Яковлевича Адарюкова (рис. 1б). Здесь, несмотря на профильность силуэта и наличие черной заливки, в гораздо большей степени сохраняется реалистичность и узнаваемость портрета. Кроме того, в рамке представлены интересы владельца в виде стопки книг, рядом стоящей чернильницы и архитектурных памятников Москвы. Сам Адарюков изображен за письменным столом, однако большинство интересов вынесены за рамку, что создает впечатление разорванности композиции и ее статичности.

Одним из самых интересных книжных знаков 1920-х годов является работа Владимира Алексеевича Милашевского для библиотеки графика и писателя Юрия Ивановича Юркуна (рис. 1в). Уникальность экслибриса Милашевского заключается в символистском прочтении образа владельца библиотеки, которому приданы фэнтезийные черты, отображающие не только суть личности владельца, но и всей эпохи модерна. Нетипичность книжного знака Юркуна выражается в изменении его портретного облика за счет намеренного заострения и так острых черт его лица, а также изображение фэнтезийных эльфийских ушей. Такой образ Юркуна может

быть связан с восприятием его личности современниками. Его жена Ольга Гильдебрандт-Арбенина в воспоминаниях писала: «Я не помню, кто из художников (Воинов?) говорил, что у Юркуна «инфернальность» (я лично нахожу его рисунки светлыми и веселыми, а не инфернальными)...» [1, с. 86]. Кроме того, изображение интересов Юрия Юркуна составляет единое композиционное целое с его портретом. В одной руке он держит сборников стихов, в другой руке с перстнем – бокал полный шаманского, что отражает божественность его жизни, характерную для эпохи модерна.

Проявившийся в экслибрисе стиль В.А. Милашевского характеризуется легкостью рисунка и удивительным умением передавать движение, это отличает его работы от произведений других художников-экслибрисистов 1920-х годов. О его творчестве Галина Вадимовна Ельшевская писала: «...Милашевский мгновенно отзывается на действие природы, и мгновенно же, в нескольких штрихах и пятнах, выдает эмоциональный экстракт увиденного» [2].

Подтверждая слова об уникальности иконографического образа Юрия Юркуна в экслибрисе В.А. Милашевского, стоит обратиться к еще одному художнику, последователю традиций «Мира искусств» – Сергею Васильевичу Чехонину. В экслибрисе для своей жены, театральной художницы Лидии Семеновны Вычегжаниной (рис. 2а) он, так же, как и Милашевский, прибегает к сочетанию портретных черт владелицы с элементами декоративной стилизации.



Рисунок 2 – а) Чехонин С.В. Из книг Л.С. Вычегжаниной. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1923 год. Цинкография. 7,5 x 5,1 см; б) Фалилеев В.Д. Ex libris Harald Egmont Zschaul. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1924 год. Ксилография. По изображению 4,8 x 4,4 см; в) Голлербах Э.Ф. Из книг Ёжика Голлербаха. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1925 год. Цинкография. 7,4 x 5,7 см; г) Гидони Г.И. Из книг Владимира Николаевича Давыдова. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1925 год. Цинкография. 10,2 x 7,0 см; д) Гидони Г.И. Из книг В.М. Бехтерева. Коллекция Б.А. Вилинбахова. 1928 год. Цинкография. 11,2 x 7,9 см.

Однако, стилизация прически не изменяет портретный облик Вычегжаниной, скорее это можно определить как намеренное упрощение рисунка, к чему относится и создание силуэтного профиля, характерного для портретных экслибрисов 1920-х годов. На экслибрисе полностью отсутствуют предметы-символы рода деятельности героини.

Большинство портретных экслибрисов упрощены и стилизованы в той мере, в которой скрывают внешние недостатки заказчиков. Художники как

бы приукрашают образы портретируемых, как это видно на экслибрисе Чехонина. Надежда Георгиевна Морозова отмечала важность «ознакомления с историей взаимоотношения владельца и художника», что «дает полное представление об индивидуальных особенностях их манеры» в исполнении экслибриса [3, с. 73]. К такому типу не относится печатный знак Вадима Дмитриевича Фалилеева для библиофила Гарольда Ивановича Цшауль (рис. 2б). Художник в полной мере изображает все видимы недостатки заказчика, придающие индивидуальности его экслибрису, в отличие от женских профилей, рассмотренных ранее, которые из-за идеализации сложнее атрибутировать.

Несмотря на то, что Фалилеев уделил особое внимание чертам лица заказчика, его образ остался реалистичным и неискаженным, в отличие от портрета Юркуна, в котором индивидуальность черт была художественно усилена.

Экслибрис В.А. Милашевского во многом уникален своей фэнтезийностью и инфернальностью, свойственной эпохе модерна. В 1920-1930-е годы к подобным темам буду прибегать уже только при создании детских экслибрисов. Так, в печатном знаке работы Эриха Федоровича Голлербаха для своего сына Сергея (рис. 2в) овальную раму, в которую помещен силуэтный портрет ребенка, обрамляют фигуры, словно оживших детских игрушек – солдатики, танки, кони. В этом прослеживается определенная мистичность, таинственная жизнь игрушек, оживающих в отсутствии людей. Однако, детский образ никак не искажен, он даже предельно реалистичен для силуэтного изображения, в отличие от знака Юрия Юркуна, в портрете которого появляются несвойственная острота черт и эльфийские уши.

Григорий Иосифович Гидони создал множество портретных экслибрисов для разных заказчиков в период 1920-х годов. Большинство из них проработаны до самых мелких деталей. Художник отходит от классического профильного силуэта с черной заливкой, предпочитая ему большую живость форм. Экслибрис 1925 года для Владимира Николаевича Давыдова (рис. 2г) несколько выбивается из ряда его работ.

Упрощенность форм облегчает рисунок, который уже не кажется таким статичным на фоне предыдущих силуэтных экслибрисов. Редкими, но верными штрихами, он создает узнаваемый образ заказчика. Все это в большей степени сближает его с работой Милашевского, однако в экслибрисе Давыдова прослеживается композиционная разобщенность – Большой театр находится в стороне от оплечного портрета известного актера и режиссера.

Стилистически для творчества Гидони более характерен экслибрис для библиотеки советского психиатра Владимира Михайловича Бехтерева (рис. 2д). Художник тщательно прописывает портрет заказчика, в котором

уже нет никакой декоративной стилизации. Гидони с точностью удается передать глубокий задумчивый характер Владимира Михайловича. Через психологизм портрета заказчика передана сфера его интересов. Гидони не понадобилось для этого изображения отдельных предметов-символов профессии.

Экслибрис Гидони – это успешное сочетание реалистичного исполнения с высокой художественной идеей и манерой воплощения образа. Книжный знак Бехтерева наиболее близок экслибрису В. А. Милашевского для Юрия Юркуна по мастерству и глубине своего исполнения. Однако у них есть одно существенное различие – экслибрис Юркуна наделен аллегорическими знаками – эльфийское ухо, перстень, бокал шампанского. Василий Андреевич Верещагин отмечал важность таких знаков, которые «...дают возможность владельцу книжного собрания выразить в них свои собственные вкусы, ум, понимание, симпатии и склонности, воплощая в себе таким образом часть духовной личности самого собирателя...» [4, с. 58-59]. Тайные знаки, часто известные только владельцу и художнику экслибриса, представляют особый интерес для исследователей, желающих проникнуть в их смысл.

В современном мире искусство экслибриса продолжает жить. Художники принимают участие в различных конкурсах и конференциях, посвященных созданию книжного печатного знака. Часто работа художника с заказчиком вызывает определенные трудности и недопонимания. Владельцы библиотек, желая в полной мере отобразить в экслибрисе свою личность и свои увлечения, просят художника изобразить в малом формате большое количество предметов-символом. Тем самым создается перегруженность композиции, не всегда приятная глазу. Экслибрис Милашевского полезен для изучения современным графикам, занимающимся искусством экслибриса, которые стремятся в лаконичных формах передать все пожелания заказчика, не перегружая композицию различными ненужными подробностями. В этом смысле экслибрис В.А. Милашевского является интересным образцом для искусства современности.

В 1920-е годы происходило переосмысление художниками композиционных и стилистических традиций Серебряного века. Многие мастера экслибриса с недоверием относились к идеям эпохи модерна и их актуальности. «Семантическая перенасыщенность композиции экслибриса начала века рассматривалась как излишняя вычурность» [3, с. 72]. Однако, В.А. Милашевский, работавший в традициях «Мира искусств», создает уникальный книжный печатный знак, выделяющийся среди других не только необычной иконографической интерпретацией портретного экслибриса, но и стилистической свободой и живостью рисунка, часто несвойственной малой графике. Аллегорические знаки, используемые

художником, позволяют создать духовный образ личности Юрия Юркуна и всей ушедшей эпохи. При этом быстрота и легкость, лаконизм рисунка вполне современны. Экслибрис Милашевского остается отличным образцом и для художников нашего времени.

Список использованных источников:

1. Гильдебрандт-Арбенина, О. Н. Девочка, катящая серсо... : мемуарные записи, дневники / Ольга Гильдебрандт-Арбенина. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – 347 с., 24 л. ил. – (Библиотека мемуаров: близкое прошлое).

2. Ельшевская, Г.В. Владимир Милашевский – один из тринадцати / Г.В. Ельшевская // Коммерсантъ : электронная газета. – URL: <https://www.kommersant.ru/Doc-rss/81087>. – Дата публикации: 15.06.1994.

3. Морозова, Н. Г. Экслибрис в художественной культуре Серебряного века. По материалам коллекции П.Д. Эттингера из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина : диссертация...кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Морозова Н. Г.; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. – М., 2011. – 164 с.

4. Верещагин, В. А. Русский книжный знак = L'ex-libris russe / В. А. Верещагин. – Санкт-Петербург : Печатня Р. Голике, 1902. – 83 с.

© Матюкина Т.С., 2023

УДК 5527

**ДИАЛОГ ПОКОЛЕНИЙ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК
ДЛЯ СОЗДАНИЯ КАПСУЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ**

Микунова А.С.

Научный руководитель Туровская Ю.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Творческими источниками при проектировании капсульной коллекции могут быть любые явления природы, предметы действительности, события в обществе, которые окружают дизайнера. Актуальным источником вдохновения для современного дизайнера является семейное наследие, диалог поколений.

Что мы подразумеваем под определением «диалог поколений». Диалог поколений – это не просто общение между представителями разных возрастов, но и обмен опытом, знаниями, традициями и ценностями. Этот процесс является основой для формирования и сохранения культурного наследия, которое передается из поколения в поколение.

В мире моды диалог поколений становится все более важным творческим источником. Старшие поколения могут привнести в коллекцию свой опыт и традиционные ценности, а молодые дизайнеры могут добавить современные тенденции и свежее, нетрадиционное прочтение привычных форм, тем самым бережно сохраняя исторические и культурные традиции. Таким образом, капсульная коллекция становится отражением культурного кода и диалога между поколениями.

Цель данной работы заключается в изучении исторического и культурного влияния на творца, создателя коллекции. И как обращение к опыту предыдущих поколений может трансформироваться в капсульную коллекцию.

В статье обратимся к современным исследованиям и статьям, посвященным диалогу поколений в моде. Автор постарается ответить на вопрос, как старые тренды оживают под влиянием новых интерпретаций. Проанализируем какие факторы делают этот диалог настолько важным для индустрии. Исследуем, как различные поколения придают свою уникальную семантику моде. Какие элементы из прошлого становятся ключевыми в современных коллекциях. Как можно успешно сочетать элементы разных эпох в капсульной коллекции.

Обратимся к статье Ханны Мартин «Диалог между поколениями в моде», опубликованной на сайте The Designest в мае 2020 года. Автор исследует тему взаимодействия между различными поколениями в контексте моды. Ханна подчеркивает, что мода является одним из немногих аспектов культуры, которая может объединять людей разных возрастов и социальных классов, и это создает уникальную возможность для передачи опыта и традиций между поколениями. В статье автор рассматривает различные аспекты этого диалога, такие как влияние молодых поколений на моду, роль социальных медиа в формировании модных трендов и значение наследия предыдущих поколений для современной моды. Мартин также обсуждает важность межпоколенческого общения и сотрудничества для развития индустрии моды и создания более инклюзивного и разнообразного мира моды. Статья представляет собой глубокий анализ темы диалога между поколениями и содержит множество интересных примеров и наблюдений автора.

Маура Браниган [1] писала о «Разрыве поколений в моде: как миллениалы и бэби-бумеры формируют индустрию», исследует отношения между поколениями миллениалов и бэби-бумеров в сфере моды. Автор обсуждает их влияние на модные тренды, взаимодействие между ними и то, как они определяют будущее моды. В статье говорится о том, что каждое поколение имеет свои уникальные взгляды, ценности и предпочтения, которые отражаются в их выборе одежды и аксессуаров. Браниган также рассматривает социальные медиа как важный инструмент для обмена

модными идеями и тенденциями между поколениями. Она отмечает, что социальные сети позволяют молодым поколениям выражать свою индивидуальность и стиль, а также влиять на моду в целом.

Кроме того, статья затрагивает тему наследия прошлых поколений и его влияния на современную моду. Маура подчеркивает, что дизайнеры и бренды часто обращаются к прошлому за вдохновением и идеями, адаптируя их к современным тенденциям и потребностям.

Статья «Разрыв поколений в моде» представляет собой глубокий анализ отношений между поколениями и их влияния на индустрию моды [2]. Она подчеркивает значимость межпоколенческого диалога и сотрудничества для создания более разнообразной и инклюзивной моды в будущем. Автор анализирует данные социологических исследований, проведенных в разных странах, и приходит к выводу, что возраст действительно играет роль в восприятии моды.

Доктор Аниши Наир [3] выделяет несколько ключевых различий между поколениями: молодые люди более склонны к экспериментам с модой и открыты для новых тенденций, в то время как старшие поколения предпочитают более классический и устоявшийся стиль; молодежь больше ориентирована на самовыражение через моду, в то время как старшее поколение ценит удобство и практичность одежды; в целом, молодые люди более активно участвуют в создании моды, используя социальные сети и платформы для обмена идеями и мнениями, в то время как старшие поколения обычно менее вовлечены в этот процесс.

Однако, Наир подчеркивает, что эти различия не должны становиться причиной для стереотипов или дискриминации, и подчеркивает важность понимания и уважения к различным взглядам на моду.

В современном мире, где глобализация и международные тренды играют значительную роль в развитии моды и стиля, многие люди забывают о важности сохранения культурных и национальных традиций. Однако, существует множество отечественных брендов, которые продолжают придерживаться местных традиций и особенностей. В нашей стране народные промыслы часто недооценивают, не уделяя им должного внимания. Однако есть дизайнеры, которые по-настоящему ценят старинные ремесленные техники и стремятся их не только сохранить, но и сделать частью актуального модного мира. Мы рассмотрим некоторые из таких брендов и их вклад в сохранение культурного наследия нашей страны:

«Measure» Зайнаб Сайдулаевой. «Measure» – марка из Дагестана – республики, где проживает более 30 народностей, у каждой из которых своя культура [4]. Недостатка в культурных кодах никогда не было: это и национальный костюм, и традиционные промыслы – гончарное искусство, ручное ковроткачество, обработка металла, вышивка. Переосмысление национального костюма было темой дипломной коллекции Зайнаб, но

интерес к локальным кодам в ДНК Measure появился не сразу. Отчасти потому, что тогда дизайнер редко видела действительно со вкусом переработанные и осмысленные локальные коды. Все это отдавало бутафорией, в этом нельзя было жить. Национальный костюм пользовался популярностью только у танцоров, а вся его глубина и красота пряталась за искусственным шелком низкого качества. Все традиционное воспринималось как пережиток прошлого, а все современное было «западным». Только сейчас в сознание молодых людей снова возвращается эта гордость за свои национальные корни и свою айдентику.

«FY:R» Светланы Сальниковой: В fy:r дизайнер работает с культурой Русского Севера, а конкретно – Архангельской областью. Используя визуальные элементы локальной культуры в современном контексте, добавляя в ассортимент душегреи, длиннорукавки, рубахи из винтажных, сотканых по старинным технологиям тканей, принты Барановской мануфактуры. Кроме этого, Светлана переносит концептуальные составляющие северной культуры на сочетание фактур и элементов одежды, идеи съёмки и коммуникацию бренда с потребителями. На проект также повлиял скандинавский минимализм – отсюда и шведское название «fy:r», в переводе – «маяк».

VENTIQUATTRO Станислава Фролова. Создатель бренда заметил, что в повседневной одежде практически не осталось национальных и исторических влияний, а традиционные мотивы сошли на нет или ушли в сферу высокой моды [5]. Броши Станислава – это возможность встроить мотивы русской традиционной вышивки в современную одежду, создать некую физическую ссылку на историю. В серии «Забытый русский орнамент» есть мотивы орнаментов Русского Севера, костромской, липецкой и других традиционных вышивок. «Формы, силуэты и смыслы – главное в моих работах. Каждая фигура имеет свою отдельную смысловую нагрузку, а при объединении их в сюжет появляется новая общая. Например, возьмем богиню Макошь, добавим всадниц и получается сюжет встречи весны».

Автору данной статьи тема диалога поколений также небезразлична, хотелось обратиться к опыту своей семьи, поэтому основной идеей создания капсульной коллекции на основе интерпретации этнических мотивов коряжского народного костюма стало акцентирование внимания на богатом культурном наследии Камчатки (рис. 1).

Камчатка обладает богатым культурным наследием, которое формировалось под влиянием разных народов и эпох. Здесь можно найти уникальные архитектурные сооружения, народные промыслы, музыку, танцы и национальную кухню.

Коллекция будет включать в себя широкий ассортимент одежды и аксессуаров, украшений для которых, для разработки которых одним из

источников вдохновения послужили традиционные камчатские мотивы. Это и яркие теплые пуховики, напоминающие о народной корякской верхней одежде «кухлянке», украшенные орнаментами по мотивам их декоров, а также шапки и жилеты, которые защитят от сурового климата, и даже украшения, выполненные в национальном стиле.

Особое внимание при изготовлении коллекции будет уделяться использованию натуральных материалов, таких как трикотаж, хлопчатобумажных и шерстяных тканей. Это позволяет создать предметы, которые не только отражают уникальность камчатской культуры, но и обеспечивают комфорт и тепло в условиях холодного климата. Немаловажной составляющей капсульной коллекции является использование элементов традиционных камчатских ремесел, таких как вышивка, вязание, плетение и другие. Это позволяет не только сохранить древние традиции, но и придать каждому предмету индивидуальность и уникальность.



Рисунок 1 – Эскизный ряд на тему традиционных Камчатских мотивов

Актуальные современные формы в коллекции, дополненные стилизованными народными элементами, превратили базовые модели в самобытные и оригинальные.

Передача традиций молодому поколению: Создание коллекции способствует передаче традиций молодому поколению, которое может познакомиться с культурным наследием своего края и научиться создавать уникальные изделия своими руками.

Творческий диалог между поколениями является важным источником вдохновения для создания уникальных произведений искусства, отражающих культурное наследие региона. Авторская коллекция – это результат такого диалога, который объединяет традиции и современность, передавая знания и опыт от старших поколений к младшим.

При написании данной статьи, анализируя современные источники и исследования, автор убедился, что понятие «диалог поколений» – это широкое понятие, включающие в себя разнообразные аспекты, что опыт предыдущих поколений, дает возможность обогатить современные творческие проекты и открыть новый взгляд на привычные вещи.

Список использованных источников:

1. Maura Brannigan, «In 2020, generation z was doing it for themselves», Fashionista, 2020 <https://fashionista.com/2019/12/generational-divide-in-fashion>

2. Maria Bobila, «Generation z: a primer on their shopping and fashion habits We're moving on from millennials», Fashionista, 2018 <https://fashionista.com/2018/10/generational-divide-in-fashion>

3. Naser Valaei, S.R Nikhashemi, Generation Y Consumers' Buying Behaviour in Fashion Apparel Industry: A Moderation Analysis, 2017

4. Дружинина А., «10 марок с локальной идентичностью», журнал Beinopen, 2022 https://beinopen.ru/special/local_10_brands

5. Гулевский А., «5 российских брендов, которые возрождают народные традиции и промыслы», Thesymbol, 2022 <https://www.thesymbol.ru/fashion/geroi/5-rossiyskih-brendov-kotorye-vozrozhdayut-narodnye-tradicii-i-promysly/>

© Микунова А.С., 2023

УДК 75.03

**ПЕЙЗАЖНЫЙ КЛАСС МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА
ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ПЕЙЗАЖА 1870-1890 годов**

Морозова Е.Э.

Научный руководитель Конёнкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Московское училище живописи, ваяния и зодчества, открытое на базе натурального класса для художников и любителей в 1843 году, в период 1870-1880 годов переживает расцвет [1, с. 24]. Во многом это было связано с деятельностью В.Г. Перова. Сам некогда выпустившийся из МУЖВЗ, он как никто другой знал о заостренности учебной художественной системы. Известно, что преподавательский метод предыдущих лет в большинстве своём заключался в копировании учениками признанных шедевров искусства, в подражании ими великим мастерам. Самостоятельное же видение юного художника никого не интересовало и не поощрялось. Из рассказа В.Г. Перова «Наши учителя» мы знаем, что преподаватели могли собственноручно переделывать работы учеников, не интересуясь их мнением [2, с. 154]. Кроме того, постоянные скандалы и ссоры между преподавателями, чьи взгляды на искусство разнились, и формальные отношения учителей с учениками создавали напряжённую атмосферу в училище. И хоть к началу 70-ых годов система обучения в МУЖВЗ начинает постепенно меняться и демократизироваться, коренной перелом происходит с приходом В.Г. Перова.

Художник поспособствовал созданию не только творческой, но и дружественной атмосферы в училище. Пользуясь авторитетом у своих учеников, не только за счёт высокого уровня мастерства, но и за тёплое отношение, искреннее внимание к каждому юному дарованию и способность прийти на помощь даже в личных вопросах, не касавшихся творческой деятельности, В.Г. Перов организовал вокруг себя преподавательский состав из талантливых, одарённых людей, которые были также, как и сам художник, вестниками новой линии в русском искусстве второй половины XIX века – таких как А.К. Саврасов, И.М. Прянишников, В.В. Пукирев и другие. Помимо этого, В.Г. Перов как преподаватель поощрял в молодых художниках их пути творческих исканий, их самостоятельное видение. Он побуждал в своих учениках жажду мысли, горячо заинтересованного отношения к жизни, воспитывал в них художника-гражданина [3, с. 98].

Стоя у истоков передвижничества, В.Г. Перов продвигает в стенах училища линию реалистического направления в искусстве, которое конечно созвучно с происходившей тогда демократизацией общества, с идеями свободы, социальной справедливости и важности человека-гражданина, витавшими в воздухе. Одним из ярких отражений этих идей и педагогических методов можно считать Пейзажный класс МУЖВЗ, который во многом поспособствовал развитию русского пейзажа в 1870-1890 гг. На протяжении 1870-х годов преподавателем в пейзажном классе был А.К. Саврасов, чьи произведения являются основой русского национального пейзажа. Преподавательский метод А.К. Саврасова заключался в передаче ученикам особого лирического, чувственного восприятия русской природы и в постоянном обращении к натуре. Известно, как с первыми весенними днями он забирал своих учеников из душных мастерских и выводил писать на улицу, «в зеленые рощи и поля» [3, с. 101]. А.К. Саврасов передавал ученикам своё видение природы, но не навязывал его, он учил юных пейзажистов видеть красивое и поэтичное в неприметных, серых на первый взгляд видах. Такое влияние можно проследить, например, в творчестве С.И. Светославского. На его выпускной работе 1878 года «Из окна Московского училища живописи» чувствуется строгость композиции и чёткость линий, однако сам вид, который охватывает лишь несколько куполов церкви, а в основном изображает даль с неприметными белокаменными домами с маленькими дымовыми трубами и голубое небо, затянутое зимней морозной дымкой, говорит о саврасовском влиянии.

В картине «Последний снег» 1890-х годов уже нет той академичности, виден более свободный взгляд и живое восприятие природы, но тот же на первый взгляд неприметный вид – небольшой деревянный домик, деревья без зелёной листвы, белая дорожка снега с фрагментами оттаявшей травы и

голубое небо. Несомненно, что поэтизацию даже самых скромных уголков природы С.И. Светославский перенял от своего учителя. При этом художник хоть и опирается на художественные методы и принципы А. К. Саврасова, но не уходит в слепое копирование и подражание ему и остается самостоятельным художником.

Сильное влияние А.К. Саврасов оказал на И.И. Левитана. В своём некрологе, посвящённом учителю И.И. Левитан напишет, что А.К. Саврасов старался «отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу» [4, с. 122]. Эти поиски в своём творчестве продолжит и Левитан. Его собственный узнаваемый мотив, который укрепляется к 1890-ым годам и который мы можем наблюдать в картинах «Владимирка» (1892 г., ГТГ), «Вечерний звон» (1892 г., ГТГ), «Весна – большая вода» (1897 г., ГТГ) – панорамные виды с безграничным небом, реками и тропинками, уходящими вдаль, часто окутанные мягким дневным или вечерним светом, наполнен меланхолией и безмерной любовью к природе и созвучно саврасовскому творчеству.

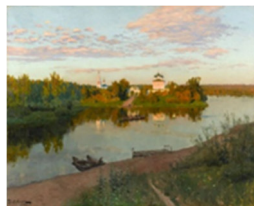


Рисунок 1 – И.И. Левитан, «Вечерний звон», 1892 г., 87,5 x 109, холст, масло, ГТГ

К началу 1880-х годов А. К. Саврасов по личным причинам всё меньше появляется в стенах училища и ученики часть времени предоставлены сами себе. Однако, пришедший на замену А. К. Саврасова, В. Д. Поленов в 1882 году вдыхает новую жизнь в деятельность пейзажного класса. Стоит отметить что В. Д. Поленов приходит работать в училище не как преподаватель пейзажа, а как человек помогающий ученикам оттачивать их живописную технику, поэтому по сравнению с А. К. Саврасовым, художник больше внимания уделяет технической стороне. В. Д. Поленов большое внимание проявляет к работе над натюрмортом и ставит перед воспитанниками сложные живописные задачи, он также знакомит начинающих живописцев с работами импрессионистов, организовывает у себя на квартире рисовальные вечера, пользующиеся большой популярностью у учеников. В пейзажную школу живописи В. Д. Поленов приносит солнечный свет и учит передавать оттенки солнечного колорита и густой зелени. Влияние В. Д. Поленова мы можем отследить на примере работ И. И. Левитана в 1880-х годах, который продолжает обучение в пейзажном классе после ухода Саврасова. Например, на картинах «Первая

зелень. Май» (1888, ГТГ), «Мостик. Саввинская слобода» (1884, ГТГ), «Березовая роща» (1885-1889, ГТГ), где всё пространство пронизывает яркий солнечный свет то освещающий сочную зеленую траву, то пробивающийся сквозь густую листву рощи.

Стоит отметить, что главным в работе с пейзажистами у В.Д. Поленова, как и у А.К. Саврасова остаётся пленэр, на котором он учит передавать природу такой какая она есть, но отображать её через собственное видение художника. В этом метод В.Д. Поленова не противоречит методу А.К. Саврасова, он лишь углубляет и развивает саврасовские принципы в пейзажной живописи.

Принципы восприятия природы и её отображения, которые И.И. Левитан усвоил от своих учителей А.К. Саврасова и В.Д. Поленова он пронёс не только через всю свою творческую деятельность, но и через преподавательскую. Став преподавателем в пейзажном классе своей альма-матер, он прививает то же отношение к изображению природы. В своей мастерской И.И. Левитан говорит ученикам, что «природу мы должны писать, как есть», а «картина – это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника...» [4, с. 25].

И если И.И. Левитан подвергся большему влиянию А.К. Саврасова нежели В.Д. Поленова, то в случае с К.А. Коровиным всё произошло наоборот. В.Д. Поленов стал настоящим наставником молодого К.А. Коровина. В работах В.Д. Поленова, с которыми К.А. Коровин познакомился раньше, чем с самим художником, его привлекали «свежие, радостные краски, солнце и густая живопись» [5, с. 157]. И на его пейзажах 80-90-х годов, таких как «Мостик» (1891 г., ГТГ), «Мальвы Саратовской губернии» (1889 г., Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова, Тульская область), «Лето» (1900 г., ГТГ), Коровин будет использовать яркие краски, которыми художник пишет оттенки зелени от теплых к холодным и передает солнечный свет.

Эта любовь к передаче световоздушного пространства, к яркому солнечному свету и краскам отразится на всём пейзажном творчестве К.А. Коровина и позволит в какой-то момент приблизиться к импрессионистической манере изображения. При этом, он, как и И.И. Левитан, перенял от А.К. Саврасова лирическое восприятие природы, глубокую любовь к ней, и в каждом пейзаже будет не просто запечатлеть момент, а передавать своё мироощущение.

Таким образом, мы видим, что пейзажный класс Московского училища ваяния и зодчества в период 1870-1890-х годах, благодаря ведущим преподавателям А.К. Саврасову и В.Д. Поленову формирует новое поколение пейзажистов, которое обучалось не копировать признанные

шедевры искусства и подражать великим мастерам, а обращаться напрямую к натуре, к самой природе.

И А.К. Саврасов, и В.Д. Поленов поспособствовали тому, что следующее поколение пейзажистов, таких как И.И. Левитан, К.А. Коровин, С.И. Светославский, обладали не только высокой художественной техникой, но и обращались именно к национальному пейзажу, умели находить красивое и лирическое в скромных видах русской природы и пропускать это через собственное видение. Свобода в творческих исканиях и методах, которую давал пейзажный класс обучающимся, позволила сформировать из них самостоятельных художников, продолжающих развивать русскую пейзажную живопись, а не уходить в слепое подражание предыдущей плеяде мастеров.

В свою очередь то, что пейзажный класс становится важным фактором в формировании не только московской, но и в целом русской школы пейзажа, было обусловлено передвижнической линией в искусстве, которая пришла в Московское училище живописи ваяния и зодчества в начале 70-х годов вместе с В.Г. Перовым, благодаря чему новой целью училища было не просто обучить талантливого живописца, а воспитать в нём самостоятельную личность, художника-гражданина.

Список использованных источников:

1. Степанова, Светлана Степановна. Московское училище живописи и ваяния: годы становления / С. С. Степанова. - СПб.: Искусство-СПБ, 2005.– 286 с.

2. В. Г. Перов: Приложения: документы, письма и рассказы, каталог произведений, библиография сост. А. А. Федоровым-Давыдовым, О. А. Лясковской, М. И. Фабрикантом / Текст А. А. Федорова-Давыдова; Ин-т лит-ры и искусства Ком. акад. при ЦИК СССР. Гос. Третьяковская галерея. - М: Изогиз, 1934. – 355 с.

3. Дмитриева, Нина Александровна. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н. Дмитриева. - М: Искусство, 1951. - 167,с.

4. И. И. Левитан. 1861-1900: Воспоминания и письма: К 50-летию со дня смерти / [Предисл. М. Алпатова]. - М: Искусство, 1950 - 128 с.

5. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / Сост. книги и авт. моногр. очерка Н. М. Молева; [Предисл. нар. художника СССР Б. Иогансона]. - М: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 563 с.

© Морозова Е.Э., 2023

УДК 821.163

СИМВОЛИКА КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОДРАЖАЮЩИХ СТИЛЯХ УШУ И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ КИТАЙСКИХ БОЕВЫХ ИСКУССТВ

Мудрецов А.А.

Научный руководитель Кащеев О.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Ушу или китайские боевые искусства – это символические действия, в которых каждое движение, поза и форма имеют глубокий смысл и символическое содержание. В этой статье анализируется использование символов в различных стилях имитации боевых искусств, а также их влияние на культурные и исторические аспекты этого боевого искусства.

Боевое искусство, которое для некоторых также известно, как кунг-фу, – это древний стиль ведения боя, имеющий глубокие культурные и символические корни в своем основании. В ходе развития боевых искусств возникло множество различных стилей и школ, каждая со своим смыслом и значением, отражающих их уникальные особенности и историю. Символические ассоциации с животными или природными элементами отражают мировоззрение и ценности, в которой родилась эта технология. Китайская культура боевых искусств имеет глубокие корни в китайской философии, такой как даосизм, конфуцианство и буддизм. Они учат практикующих не только физической силе, но и духовному развитию, самоконтролю и мудрости. Кроме того, символы боевых искусств могут относить нас к героическим легендам, битвам или важным историческим событиям. Это делает боевые искусства удивительно богатым и разнообразным явлением, заслуживающим внимания при изучении их символических элементов.

Отражение символизма в ушу в большей мере проявляется в подражательных стилях. Данный вид ведения боя представляет собой направление под названием «Сянсин-цюань». В переводе с китайского языка «Сянсин-цюань» означает «Стили имитации формы». Главной особенностью подражательных стилей является то, что они основаны на имитации движений и повадок животных, адаптированных под человека. Китайский народ традиционно уделяет большое внимание гармонии и единению с природой, так как символы животных играют важную роль в формировании китайской культуры, а подражательные стили в ушу прекрасно отражают эту связь [1]. Так, например, тигр в Китае

ассоциируется с силой, отвагой и мужественностью. Дракон, наоборот, является символом гармонии и внутренней энергии. Поэтому при исполнении комплекса с подражательным стилем, спортсмену важно не только имитировать внешний облик подражаемого объекта, но и перенимать его манеру мышления [2].

Спортсмены имитируют животных используя невербальные знаки тела для передачи повадок животного или его природных качеств ведения боя при нападении на добычу в дикой природе. К примеру, при исполнении комплекса с тигровым стилем, спортсмен делает больше резких и быстрых движений, также характерны прыжки и крики, имитирующие духовную силу животного. А при исполнении комплекса с драконьим стилем характерны более плавные и гибкие движения. Стиль журавля считается более изящным и грациозным. Бойцы, обучающиеся этому стилю, отличаются легким и точным движением, стремясь полностью сосредоточиться на контроле и защите от своего противника, например, как изображено на рис. 1.



Рисунок 1 – Пример использования стиля журавля

Стиль обезьяны в бою отличается особым подходом к противнику. Бойцы, принявшие этот стиль, осваивают быстрые и нестандартные движения, которые помогают им сбить с толку оппонента и обнаружить его уязвимости, что также является отражением символизма в китайской культуре, ведь обезьяна считается символом хитрости и гибкости

Такие символические ассоциации могут использоваться как способ обучения и передачи основных принципов боевых искусств, а также как способ передачи исторических и культурных ценностей. Использование символов для имитации стилей боевых искусств оказывает значительное влияние на исторические аспекты этого боевого искусства.

Символизм играет важную роль в формировании ушу и кунг-фу. Изучение и понимание символики в боевых искусствах не только расширяет знания о самом искусстве, но и помогает глубже изучить взаимосвязь между боевыми искусствами и культурными традициями. Так же, в боевых искусствах используются определенные движения, позы или формы, которые показывают определенные идеи или концепции. Кроме того, символическое украшение кимоно, атрибутика или боевое оружие, может иметь глубокое культурное и духовное значение.

Несмотря на то, что культура Китая является одной из древнейших, в современном мире она находит свое признание в мировом масштабе и все больше людей о ней осведомлены не только благодаря спорту. Боевые

искусства активно транслируются в масс-медиа, что помогает другим народам больше узнавать о традициях и национальных особенностях страны. Так, например, в анимационном мультфильме «Кунг-фу панда», который повествует нам о панде по имени По, который хочет стать мастером кунг-фу, персонажи выбраны не случайным образом. Прообразы персонажей позаимствованы из китайской мифологии. Панда является национальным символом Китая. Также боевые приемы, выполняемые помощниками главного героя (журавлем, богомолем, тигром, обезьяной и змеей) идентичны по движениям подражающим стилям ушу [3]. Желая быть похожими на любимых героев, дети могут заинтересоваться этим видом спорта, тем самым развивать не только свою силу, но и знания в культурной составляющей страны. Еще одним ярким примером из кинематографа является фильм «Змея в тени орла», который дал известность актеру Джеки Чану. Последний мастер из династии Змеинового кулака берет в ученики талантливого парня и помогает освоить стиль змеи. Именно этот фильм дал начало комедийных боевиков о кунг-фу, что также помогло популяризации данного вида спорта в мировом масштабе.

В ходе исследования было выявлено, что символизм в имитирующих стилях ушу играет значимую роль в истории китайских боевых искусств. Символы, используемые в ушу, обладают глубоким значением и отражают философию, историю и культуру Китая, помогают передать ключевые принципы и ценности ушу, а также воодушевляют практикующих на достижение высоких результатов. Также за счет зрелищности и красоты данного вида спорта, его активно используют в средствах массовой коммуникации, что позволяет прикоснуться к традициям не только спортсменам, но и обывателям по всему миру.

Список использованных источников:

1. Сомкина Н.А. Китайская традиция благопожеланий: символика животных и растений. - Вестник СПбГУ. Сер. 13. - СПбГУ, 2009. - 10 с.
2. Торговкина Н.С. Мимесис, перформанс, ритуал в практике восточных видов единоборств / Омский научный вестник №4. - «Омский государственный технический университет», 2011. – С. 99-102
3. Александрова А.Д. Образ Китая в фильме «Мулан» кинокомпании Walt Disney Pictures: социокультурный аспект / Восточная Азия факты и аналитика. - Институт Дальнего Востока РАН, 2021. - 18 с.

© Мудрецов А.А., 2023

УДК 792.8.

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» КАК ПЛАСТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ

Нестерова Ю.Д., Портнова Т.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

«Спящая красавица» – балет П.И. Чайковского на либретто И. Всеволожского и М. Петипа, основанный на одноимённой сказке Ш. Перро, написан в 1889 г. и представлен публике в 1890 году. Это одно из самых известных произведений классического балетного репертуара.

Балет принято рассматривать и анализировать, учитывая музыкально-хореографическую драматургию балетного спектакля как единую, которая основана непосредственно на драматургии сценария. Из их взаимодействия получается соединение различных выразительных аспектов: музыкального, хореографического, сценарного, где каждый компонент имеет свою собственную функцию и индивидуальность.

Цель настоящей статьи рассмотреть синтетические аспекты балетного жанра на примере классического балета «Спящая красавица», учитывая проблему соотношения пластических и визуальных слагаемых в данном спектакле.

Из всех видов искусства танец наиболее склонен к пластически-изобразительному началу. Соотношение в сценическом пространстве изобразительности и выразительности создает тот синтетический образ, который приводит к визуальной оценке балетного спектакля. В «Спящей красавице» синтез искусств достигается через взаимодействие видов балетной драматургии – сценарной, музыкальной, хореографической, сценографической [1].

Автором либретто является известный композитор П.И. Чайковский. Музыка он писал с учетом рекомендаций М.И. Петипа, на основе одноименного произведения Ш. Перро. Музыка в балете «Спящая красавица» преисполнена божественной красоты и изящества, она передает настроение роскоши, волшебства и величия, таким образом, отображая очарование сказочного сюжета [2]. Композитор создал симфоническое произведение, которое состояло из трех актов и пролога. Пролог начинается с мрачной и таинственной атмосферы, которая повествует о проклятии. В первом акте музыка весела и радостна, отражает атмосферу королевского торжества, как бы погружая зрителя в необычность происходящего. Мелодия также помогает отразить индивидуальность каждой из фей,

которые преподносят принцессе дары. Второй акт сменяет веселую музыку мистической, которая отражает атмосферу поиска принцем спящей принцессы и ее пробуждение. Музыка в третьем акте становится праздничной и приподнятой, передавая атмосферу радостного события – свадьбы главных героев. Таким образом, музыка П.И. Чайковского в балете является важной составляющей, которая помогает отразить как общее состояние, так эпизодическое настроение.

Хореография также играет главенствующую роль в балетном синтезе искусств. Балетмейстером спектакля являлся М.И. Петипа, который сотрудничал вместе с П.И. Чайковским. В «Спящей красавице» используются различные стили и техники танца (классический балет, вальс, па-де-де, а также разнообразные ансамбли и соло). Классический танец помогает зрителю понять характер и эмоции главных героев [3].

Каждый акт имеет собственное решение и обладает уникальными особенностями. В первом акте балета происходит королевское торжество, которое представлено вальсом, полькой, пас д'актью, па д'акшн и т.д. Во втором акте, который происходит достаточно много событий и для каждого уготована своя хореография. Она представлена классическим балетом, па-де-де, характерными танцами, ансамблями и т.д. В третьем акте зритель наблюдает за свадьбой принцессы Авроры и принца Дезире. Хореография представлена ансамблями, вальсом, па де де, па-де-труа, гала-танцем и т.д. Хореография в балете является неотъемлемой частью в искусстве танца, она объединяет музыку, движение и эмоции, создавая магическое и неповторимое выражение сценического синтеза искусств.

Декорации и костюмы в «Спящей красавице» также являются важными элементами синтетического образного целого. С их помощью визуализируется фантазийный мир сказочной темы. Костюмы, в свою очередь, подчеркивают характеры персонажей и акцентируют внимание на их движениях, делая их более выразительными [4].

Можно отметить несколько типовых декораций балета. Во многих декорациях главным символом величия и роскоши является замок, который представлен в виде монументального, пышного дворца с высокими башнями, лестницами и просторными залами. Атмосфера природного волшебства царит в лесной декорации, фон которой состоит из пышных крон деревьев, цветов, трав и кустов. Светский сбор с приглашенными гостями происходит на фоне декорации с залом. Однако в этой сцене большее внимание придается костюмам, нежели декорациям. Царство фей, которое они образуют, представлено свободным пространством, дополненным воздушными и легкими элементами. Декорации в балете «Спящая красавица» имеют сильное влияние в создании общего зрелищного восприятия.

Костюмы помогают подчеркнуть характер персонажей, придать акцент на деталях, конкретизировать образ. Они отражают стилизованный сказочно-декоративный стиль, способствуют формированию одухотворенной волшебной театрализованной среды.

Костюм принцессы Авроры выполнен в нежно-розовом цвете, который подчеркивает ее нежную и тонкую натуру свойственную ее юному возрасту. Оформление кружевами и рюшами также подчеркивает ее юность. Костюму присуще использование таких тканей как атлас, летящий шифон, нежное кружево, использование страз и стекляруса, что помогает подчеркнуть красоту девушки. В некоторых вариациях костюма используется прием вышивки золотыми или серебряными нитями, чтобы подчеркнуть статус ее положения.

Костюм принца Дезире в первую очередь отражает его аристократическое происхождение, поэтому используются благородные и сдержанные тона колета, который оторочен кружевом по краю рукава, также используется жабо и золотые нити, которые подчеркивают мужскую статью, все элементы грамотно скомпонованы и создают элегантный образ. Костюм феи Золота выполнен в золотых оттенках таких тканей как, тюль, шифон, шелк, которые придают легкость, волшебство роли. Костюм также обильно украшен золотыми элементами, такими как бисер, канитель, фрагменты из кружева. Золото выглядит очень благородно и сдержанно, а не вычурно, благодаря чему рождается образ легкой, летящей феи. Костюм феи Серебра создается на контрасте костюма золотой феи и поэтому он строится на благодарных черно-серебряных оттенках. Он состоит из летящей юбки, рукавов фонариков из тонкой ткани. Костюм феи Бриллиантов – самый эффектно-блестящий из всех, потому что эта фея должна быть сияющей. Ткани здесь используются уже более тяжелые, для того чтобы удержать на себе стразы и декор, который придает яркий блеск. Несмотря на то, что феи исполняют различные роли, костюмы у них выполнены в одной стилистике.

Костюм Синей птицы создан в гамме ярко синих оттенков, с использованием блестящих тканей. Активно используется декор: перья, аппликации, кружева. Костюм принцессы Флориды выполнен с использованием таких тканей, как атлас, шифон, фатин. Здесь применены аппликации, ручные выкладки, которые подчеркивают ее благородство. Также присутствует четко выверенная геометрия узора, с растительными элементами.

Все костюмы героев выполнены в утонченно-аристократическом стиле Рококо, при этом они передают своеобразие танцевального языка каждой сценической роли. Интерес авторов спектакля «Спящая красавица», создававших его в XIX в., к рокайльному стилю во многом определен его адекватностью в передаче особенностей, не только танцевальной, но и

художественной культуры XVIII в. Это сходство с режиссерским замыслом в балете определяется также актуальностью с точки зрения воссоздания яркой картины, характеризующей всю образную атмосферу сказочной постановки. Благодаря взаимодействию музыки, танца и художественного оформления в редакциях разных театров получилась невероятная и захватывающая дух волшебная феерия и сейчас сохраняющая высокий стандарт отечественной хореографической культуры.

Список использованных источников:

1. Илларионов Б.А. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М.И. Петипа. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017;(2):16-30
2. Яковлева Ю.Ю. Рождение театра. // Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров.-М.: Новое литературное обозрение, 2017. с.133-141
3. Зозулина Н.Н. «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского – Кировского Театра. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/spyaschaya-krasavitsa-m-petipa-v-redaktsi>
4. Русский балет. Энциклопедия / Гл. редакторы П.А. Марков, Е. Белова, Галина Добровольская, Вера Красовская. – Согласие, 1997. – 632 с
© Нестерова Ю.Д., Портнова Т.В., 2023

УДК 097

**УЛИЦЫ И ПЛОЩАДИ ПАРИЖА:
НОВАЦИИ КЛОДА МОНЕ,
СВОЕОБРАЗИЕ ВЗГЛЯДА КАМИЛЯ ПИССАРРО**

Огнева С.Н.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В последние двадцать лет жизни в творчестве Камиля Писсарро, известного своими сельскими пейзажами, появляется новая тема – он начинает писать облик города. В 1883 году художник отправляется в Руан, работает там над видами улиц, площадей, набережных [1, с. 13]; эти работы предваряют парижские виды 1890-х годов.

Стоит отметить особый взгляд Писсарро на город. Художник запечатлевал его из своего окна, тем самым показывая вид немного сверху. К отказу от работы на открытом воздухе Писсарро принуждала и хроническая болезнь глаза. Но выбор такого ракурса имеет и свои преимущества. Это положение позволяет показать все то, что недоступно

обычному пешеходу, бегущему по своим делам среди потока стен, экипажей, толпы. Взгляд из окна помогает создать обобщенный, панорамный образ – этот прием, кстати, можно заметить и в сельских пейзажах Писсарро, иногда также оказывающихся видом из окна в мастерской в Эраньи.

Большую часть городских пейзажей Камиль Писсарро посвятил Парижу. В облике французской столицы в конце XIX века, благодаря появлению новой архитектуры и изменению самого ритма жизни улиц, происходили значительные изменения. Так, Эйфелева башня была построена в 1889 году, в 1900 г. появляются оформленные ажурные входы в подземные станции метро, широкие улицы, знаменитое здание Оперы авторства Гарнье, – свидетелем создания всего этого стал Камиль Писсарро [2, с. 20].

До 1897 года мастер изображал парижские улицы лишь эпизодически. Таковы, например, четыре вида улицы Сен-Лазар и Гаврской площади, написанные им в 1893 году из окна отеля возле вокзала. В этих картинах он изображает не целую улицу или площадь, а лишь их «кусочки», отдельные уголки, которые ограничены стенами домов.

Часто в творчестве Писсарро можно увидеть изображения бульваров. Они интересовали Писсарро не только своим индустриальным обликом, но и энергичной живой толпой с ее хаотичным движением.

Камиль Писсарро посвятил парижским бульварам целую серию. В сравнении Моне, в поздних сериях Писсарро очевиднее связь с «классическим» (ранним) импрессионистическим взглядом на город [3], когда не чувствуется преобладания додуманного над наблюдаемым. С другой стороны, в «Бульварах» есть черты и ранних пейзажей Моне и декоративных картин Писсарро – нам представлен вид из окна, но позиция наблюдателя не определена четко; более длинные, в отличие от предшествующего пуантилистического периода Писсарро, мазки нанесены так, что изображение кажется близким к эскизу. Впрочем, художник может придать им и каллиграфическую точность, изображая проскальзывающую фигуру пешехода.

Обратимся к картине «Бульвар Монмартр в Париже» Камиля Писсарро 1897 года (рис. 1).



Рисунок 1 – Камиль Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже, 1897 год, холст, масло, 74 x 92,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Бульвар уходит далеко вглубь полотна. Как и во многих городских пейзажах Писсарро этого периода, картина выполнена в бежевом тоне с

некоторыми цветовыми акцентами, не «кричаще» яркими, но приглушенными. На улице изображена оживленная толпа. Люди в этой толпе не имеют никаких индивидуальных черт, ощущается отдаленность художника от изображаемых объектов, еще более усиливая восприятие пейзажа как вида «из окна». Скорее всего, это осеннее время года, так как перед нами голые коричневые ветви деревьев, небо плотно заволочли пушистые облака, не пропуская через себя солнечный свет.

Написав серию «Бульваров», художник начинает поиск нового сюжета. В декабре 1897 года он останавливается в Отеле дю Лувр, окна которого выходят на Площадь Французского театра и Оперный проезд.

Рассмотрим картину из собрания Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге «Площадь Французского Театра в Париже» 1898 года (рис. 2а). Уже классический для Писсарро вид из окна: зритель находится на уровне кроны деревьев, ярко-зеленой, залитой солнечным светом. Сама работа выполнена в светлых, спокойных оттенках, и лишь листва и транспорт выделены акцентными пятнами. Можно предположить, что на картине запечатлен ранний вечер, когда солнце начинает потихоньку садиться за горизонт, а его мягкий свет окрашивает улицы в нежный оттенок. Мы также видим толпу. Но, складывается впечатление, что не город и не улица становятся местом действия и декорациями для людей, а, напротив, люди – простое дополнение к облику площади, которая и является главным действующим лицом. Толпа – практически одно сплошное пятно, люди в ней различаются лишь за счет разного цвета одежды, и то с трудом.

Сравним эту картину с произведением Клода Моне «Церковь Сен-Жермен в Париже» 1867 года (рис. 2б).



Рисунок 2 – а) Камиль Писсарро. Площадь Французского Театра в Париже, 1898 год, холст, масло, 65,5x81,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; б) Клод Моне. Церковь Сен-Жермен в Париже, 1867 год, холст, масло, 79x98 см. Старая национальная галерея, Берлин

Первое, что стоит отметить – это ракурс. У Моне, как и у Писсарро, взгляд на площадь представлен сверху. Но отличает этот взгляд то, что у Писсарро площадь представлена как бы в восприятии человека, смотрящего на нее сверху вниз, этот наклон вполне ощутим, в то время как у Моне ракурс прямой, без отклонений. Несмотря на то, что в позднем периоде Писсарро отходит от пуантилизма, в его работе больше дробности мазка, нежели в работе Клода Моне. Картина второго более «гладкая». Цветовая гамма также отличается: нет той нежной яркости, что у Писсарро. Тона хоть и светлые, но кажутся более сдержанными. Нет того ощущения живости,

что на полотне Писсарро – больше статичности, некоторой даже монументальности.

Но это пример ранней работы художника; следует рассмотреть и образы Парижа, возникшие в «классическое» импрессионистическое десятилетие. Таков «Бульвар Капуцинок» 1873 года (холст, масло; 80 x 60 см, Музей искусств Нельсона-Аткинса, Канзас-Сити). Облик города в творчестве Моне в этот период значительно меняется. В изображении появляется дымчатость, более яркие цвета. Как и у Писсаро, город у Моне невозможен без людей: перед нами оживленная улица, глядя на изображение которой кажется, что слышен звук проезжающих мимо повозок, разговаривающих людей. Мазок становится более заметным, Моне отходит от той «гладкости», которая прослеживалась в предыдущей картине. Картина вертикальная. По краям создается ощущение обрезанности, кадра, исчезают из обозрения боковые здания – справа, слева они заслонены деревьями, как бы «фрагментированы». Основное внимание невольно сосредотачивается на фигурках снующих по улице людей.

Еще один бульвар авторства Моне – «Бульвар Капуцинок в Париже, 1873 года их ГМИИ им А.С. Пушкина (холст, масло, 61 x 80 см). Несмотря на то, что перед нами работа того же автора, того же года и на ней изображен те же улица и бульвар, воспринимается работа совершенно иначе. Здесь в кадр вошло больше деталей, меньше ощущения обрезанности полотна. Справа мы даже видим двух мужчин, которые со своего балкончика наблюдают за улицей. Появляется ощущение, что мы, зрители, стоим с ними по соседству и также наблюдаем с балкона своей квартиры за динамичной толпой. Отлична и цветовая гамма: если на предыдущей работе Моне использовал голубые, туманные оттенки, здесь перед нами залитый солнечным светом бульвар, солнечные лучи играют в кронах деревьев, освещают все вокруг, отбрасывая тени.

Эти две работы Моне ближе по технике к тем работам Писсарро, которые были рассмотрены в начале статьи: везде акцентирован мотив оживленной толпы, заполняющей улицы-бульвары и площади города. Схож и мазок: хотя это и не точечный пуантилизм, но все равно присутствует некая дробность, «рябь» изображения.

Пейзаж Писсарро не мыслим без изображения той жизни, которая кипит на улицах города. Можно заметить, что в его отдельных пейзажах проявляется эскизность, стремлению к этюду. Писсарро меняет положение точки зрения – то происходит полный отказ от горизонта, то представляется панорамный вид города. Париж Писсарро имеет много лиц: это живой, развивающийся город со своими жителями, своей историей, которая складывается благодаря наполняющим его людям, ему художник посвятил расцвет своих творческих сил [4, с. 25]. Но городской пейзаж Моне более волшебен: тут и блестящее солнце, освящающее бульвар, и голубая дымка

деревьев, легкие, не кучные облака, которые спокойно и умиротворенно плывут по небу. Город Писсарро все же более статичный и будничный.

Список использованных источников:

1. Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников / пер. с франц.; сост., вступит. ст. К.Г. Богемской.– Москва : Искусство, 1974. – 350 с.

2. Городской пейзаж, портрет в мировом искусстве: сборник статей по материалам работы студенческой секции научной конференции с международным участием «городской пейзаж в мировом искусстве и в системе художественного образования», Томск: 25–27 февраля 2016 г. и международной научной конференции Портрет в мировом искусстве и в системе художественного образования, Томск: 28 апреля 2017 под ред. О.А. Жеравиной. – Томск : Издательский дом ТГУ, 2018. – 86 с.

3. От Делакруа до Матисса : шедевры французской живописи XIX – начала XX в. из музея Метрополитен в Нью-Йорке и Художественного института в Чикаго. – Ленинград: Аврора ,1988. – 51 с.

4. Герман М. Писсарро : альбом. – Ленинград : Аврора, 1973. – 28 с.

© Огнева С.Н., 2023

УДК 81`25

**АНАЛИЗ СТРАТЕГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Н.А. ПОЛЕВОГО
ПРИ ПЕРЕВОДЕ МОНОЛОГА ГАМЛЕТА
ИЗ ТРАГЕДИИ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»**

Параскун И.А.

Научный руководитель Годунова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Настоящая статья посвящена исследованию особенностей переводческой стратегии Н.А. Полевого на примере эпизода из трагедии У. Шекспира «Гамлет». Анализ материала включает рассмотрение исходного текста на ранненовоанглийском языке и переводный эквивалент этого же текста на русском языке с включением статистики использования лексических трансформаций. Статья представляет интерес своим узконаправленным исследованием совокупности технических и эстетических аспектов межкультурной коммуникации при переводе художественного фрагмента.

Перевод поэтического текста является наиболее трудным с точки зрения передачи интонации произведения, а также средств художественной

выразительности, которые использует автор. Именно поэтому переводчики часто прибегают к определенным преобразованиям, которые называются трансформациями. В современном переводоведении нет единого определения данного понятия. Так, В.Н. Комиссаров считал, что «Переводческая (межъязыковая) трансформация – преобразование, с помощью которого можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода» [1, с. 171]. Он выделял три типа трансформаций: лексические; грамматические; лексико-грамматические; технические приемы перевода.

В данной статье мы будем опираться на определение Я.И. Рецкера, который под этим термином называл «приёмы логического мышления, с помощью которых мы раскрываем значение иноязычного слова в контексте и находим ему русское соответствие, не совпадающее со словарным...» [2, с. 45]. В частности, рассмотрим одну из их подкатегорий – лексические трансформации, которые также подразделяются на виды. Первым из них будет приведена генерализация.

Приём генерализации подразумевает переход от частного понятия в исходном тексте к общему в переходном. Так, например, словосочетание «sea of troubles», означающее на основе регулярных соответствий «море проблем», переводится Н.А. Полевым как «море зол». Зло выступает значительно более фундаментальной категорией отрицательного, нежели проблема, являющаяся лишь конкретным проявлением первого, и потому этот случай определённо указывает на восхождение от частного к общему, как того требует принцип генерализации. Другой пример использования этого приёма – решение Н.А. Полевого перевести словосочетание «whips and scorns», то есть дословно – «кнуты и презрение» как «злоба». Презрение является лишь частью более широкого понятия злобы, а «кнуты» в данном случае выступают метафорой с похожим лексико-семантическим окрасом, и Н.А. Полевой, по всей видимости, не находит уместным сохранять в переводе этот контекстуальный синоним, оставив только понятие злобы, к которому «кнуты» контекстуально и восходят. Таких примеров использования генерализации в тексте насчитывается семь, их статистический показатель равняется 35% от общего числа использований лексических трансформаций.

Н.А. Полевой также задействует приём конкретизации, суть которого заключается в обратном от генерализации принципе, то есть в переходе от общего к частному при переводе отдельных единиц. Так, в тексте У. Шекспира встречается слово «office» в значении государственного чиновничьего аппарата в целом. Н.А. Полевой же, осуществляя переход от общего к частному, сужает широкое понятие этого института до «судей», являющихся, в свою очередь, отдельными его должностными представителями. Однако стоит заметить, что приём конкретизации у Н.А.

Полевого обнаруживается значительно реже, чем генерализация, к которой переводчик склонен. Когда автор перевода применяет конкретизацию, объективная необходимость в этом отсутствует, поскольку и при дословном переводе смысл и адекватность содержания не страдают; следственно, можно говорить об эстетических соображениях, из которых Н.А. Полевой отступает от точной передачи и предпочитает ей собственную художественную интерпретацию. Примеров конкретизации в тексте всего три, показатель этого приёма составляет 15% от всех случаев использования лексических трансформаций в переводе монолога Гамлета.

Помимо вышеперечисленных средств Н.А. Полевой употребляет также приём целостного преобразования, под которым подразумевается полное видоизменение исходной фразы при переходе на переводный эквивалент. Например, оборот У. Шекспира «mortal coil» в дословном переводе обозначает «смертельная суета», но Н.А. Полевой трансформирует её в «бурю жизни». Понятие тщетности и пустоты таким образом преобразуется в разрушительное природное явление, а понятие смертности – в жизненный процесс. Примечательно, что даже в дословном переводе исходная фраза не потеряла бы своей идейно-художественной ценности и вполне релевантно соотносилась с оригиналом, однако Н.А. Полевой тем не менее предпринимает решение полностью трансформировать исходное словосочетание. Это позволяет говорить о некоторой степени вольности, имеющей место в переводческой стратегии автора. Показатель использования целостного преобразования среди прочих лексических трансформаций – 15%.

Помимо того, в тексте Н.А. Полевого встречается такое средство, как смысловое развитие. Этот приём заключается в «замене словарного соответствия при переводе контекстуальным, логически связанным с ним» [2, с. 51]. То есть причина может быть подменена следствием, либо наоборот. Так, словосочетание «law's delay», которое можно дословно перевести как «медлительность закона», трансформируется Н.А. Полевым в «тщету законов». Данный пример указывает на принцип смыслового развития, поскольку внутри контекста на логической основе возможно заключить, что промедление, а, следственно, неэффективность законов приводит к их ненужности, то есть «тщетности», где и прослеживается внутренняя причинно-следственная связь. Задействуется этот приём пять раз, то есть с частотой в 25%.

Последний приём среди лексических трансформаций, используемый Н.А. Полевым – антонимический перевод. Он подразумевает перевод исходной положительной фразы в отрицательную, либо наоборот; однако, ключевым при этом является сохранение смысла оригинала, поскольку его произвольное изменение на противоположный сильно искажает содержание. Н.А. Полевой практически не использует антонимический

перевод, однако пример все же можно встретить. Фраза оригинала «...lose the name of action» положительная, однако Полевой переводит ее как «...мысль не переходит в дело». Частица «не» определяет отрицательность предложения, но смысл его от этого не меняется, и изначальная содержательная заданность оригинала сохраняется. Антонимический перевод встречается всего один раз, показатель задействия этого приёма составляет 5%.

Использование всех этих трансформаций в переводе позволяет говорить о том, что Н.А. Полевой в своей стратегии преследовал цель сбалансированного сочетания точного выражения мысли У. Шекспира и собственной художественной интерпретации ее некоторых формальных элементов. Наиболее часто встречающийся приём генерализации указывает на склонность переводчика к семантическим обобщениям, что, с одной стороны, меняет отдельные смысловые оттенки, но с другой – не искажает первоначальной сути. Приём конкретизации, как правило, используется Н.А. Полевым не из прямой необходимости сохранить содержание, а, скорее, из побуждений индивидуально истолковать мысль У. Шекспира в рамках ее направленности. Точно из тех же соображений задеируется и приём целостного преобразования, ориентированного у Н.А. Полевого не на адекватный перевод исходного смысла, а на вольную реализацию собственного эстетического концепта отдельных элементов, при всём сохранении релевантности оригинальному содержанию. С той же целью используется и приём антонимического перевода. Однако из других соображений Н.А. Полевой задеирует смысловое развитие: хотя оно также призвано удовлетворить вольное направление личного перевода, это средство в том числе ориентировано и на адаптацию не вполне синтагматически корректных, с точки зрения русского языка, словосочетаний. Таким образом, Н.А. Полевой придерживается достаточно вольной тактики перевода в работе с текстом У. Шекспира, но тем не менее твёрдо следует и первоначальной идейно-эстетической модели монолога Гамлета, что позволяет заключить о сбалансированности стратегических принципов переводчика при осуществлении поставленных им задач.

Список использованных источников:

1. Комиссаров В.Н. Теория перевода: лингвистические аспекты. – М.: Высш. шк., 1990. – 250 с.

2. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: очерки лингвистической теории перевода. – М.: Р. Валент 2007. – 244 с.

© Параскун И.А., 2023

УДК 5527

ОБРАЩЕНИЕ К ТЕМЕ ДЕТСТВА И ЕЕ РАЗВИТИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МОДНЫХ БРЕНДОВ

Пашкова М.С.

Научный руководитель Ильичева Н.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Тема детства стала всерьез рассматриваться человечеством относительно недавно: моментом зарождения детской психологии считается конец XIX века, когда новые открытия в области биологии и экспериментальной психологии позволили начать новую главу – изучение детства, как совершенно особенного периода жизни человека.

В наши дни все чаще мы слышим об инфантилизации общества, о том, что люди не хотят взрослеть и ведут себя как дети. Итак, стоит разобраться, что же такое инфантилизм. Сам термин был предложен еще в 1864 году французским невропатологом Э. Ласегом для обозначения задержки психического и физического темпа развития человека. Сейчас выделяют «Психический инфантилизм» – паталогическое нарушение психики человека и «Психологический инфантилизм», который в свою очередь говорит лишь о личностных особенностях человека, имеющих совокупность черт, присущих более ранней возрастной группе [1, 2]. Инфантилизм может проявляться как в поведении и внешнем виде, так и во взглядах на жизнь в целом.

Но почему детство так привлекательно? Почему так много художников и дизайнеров посвящают этой теме свои работы? Американский художник Джефф Кунс говорил: «В детстве мы принимаем все! Все цвета яркие и прекрасны: розовый, синий, голубой. Мы открываем для себя, что трава великолепно зеленого цвета! Нам все нравится! Только через детство я и прихожу к концепции цельного принятия мира и себя» [3]. Детская составляющая нашей личности, наш внутренний ребенок – это источник творческой энергии, в нем скрыты наши желания, влечения и потребности. Опыт, пережитый в детстве, дает нам умение действовать спонтанно, фантазировать, проявлять интерес к окружающему миру, ведь ребенок ничего не анализирует, он живет моментом, впечатлениями, игрой.

Обращаясь к теме детства, модные бренды используют различные приемы: яркие оттенки и принты, причудливые фантазийные силуэты, формы и аксессуары. Часто используются элементы одежды, ассоциирующиеся непосредственно с детством: акцентные объемные

воротники, накладные карманы, пышные юбки, фестоны и банты. Мотивы с игрушками, животными и цветами. Яркость, небрежность, чрезмерность и романтичность.

Первооткрывателем инфантилизации в моде считается Эльза Скиапарелли. Кутюрье не боялась экспериментировать, ее работы были полны фантазии, дерзости и детской непосредственности. Ей нравилось шокировать публику. Так на свет появились шляпка-туфля, пластиковое кольцо с жуками (рис. 1) и еще множество удивительных изделий, таких непохожих на все, что создавалось в тот период [4].



Рисунок 1 – Шляпа-туфля 1937 г.; кольцо «Насекомые» 1938 г.

Дизайнер Джереми Скотт, будучи креативным директором бренда Moschino, в 2015 году выпустил коллекцию, посвященную знаменитой кукле Барби (рис. 2а). На подиум вышли модели в кричаще-розовой одежде с кукольной атрибутикой и аксессуарами. В детстве Джереми Скотт обожал Барби, ведь это была идеальная кукла. Во взрослом же возрасте он нашел между ними много общего: оба хотят приносить людям радость. Искренне считая, что мода должна быть безумной, дизайнер создавал удивительно яркие, непохожие ни на что другое коллекции, используя образы девушек-инопланетянок, бунтующих балерин и работниц Макдональдса. Платье-люстра, платье-торты в стиле рококо (рис. 2б), платье-пакет и платье-ковер, модели, шагающие по подиуму в огромных золотых рамах – все это похоже на забавную игру, в которой нет правил, главное – чтобы было весело [6].



Рисунок 2 – а) Moschino ss 2015; б) Moschino fw 2020/2021; в) Susan Fang ss 2018

Также, тема детства часто присутствует в работах молодых дизайнеров, и это понятно: за неимением богатого жизненного опыта, художник обращается к переживаниям детства – эпохи, ушедшей безвозвратно, но оставившей после себя массу воспоминаний, образов, переживаний и лично образующих моментов. Зачастую, именно на опыте, пережитом в детстве, дизайнер строит ДНК своего бренда. Детство нередко становится не только источником визуальных образов, но и задает сам подход создания коллекций: интуитивный, иррациональный, порой хаотичный и даже дурашливый. Такой дизайн оказывается более

искренним, чувственным и находит большой отклик у аудитории, ведь за ним стоит личная история создателя. Так, например, дизайнер Сьюзен Фанг создает очаровательные образы, вспоминая, как в детстве мама учила ее не выбрасывать даже самые маленькие лоскуты ткани (рис. 2в) [5].

При работе над собственной авторской коллекцией мною было изучено понятие «Внутренний ребенок», обозначающее часть психики человека, содержащей опыт, полученный в детстве. Под опытом понимаются чувства, состояния и переживания. Ребенок внутри нас – это самая ранимая и самая реактивная часть нашей личности. Это фундамент, на котором базируется весь наш жизненный опыт. Логичность и функциональность внешнего мира «давят» на внутреннего ребенка, отчего человек чувствует себя несчастным. Цель моего исследования – показать, что возвращаться в детство не страшно, а даже полезно. Ведь ребенок находится в тесном контакте с миром: все его впечатляет, радует, вдохновляет, для ребенка мир красив и безопасен, он полон волшебства и любви.

Понятие Инфантилизм часто носит негативный характер, считается, что молодые люди не спешат взрослеть, не берут на себя ответственность, ведут неподобающий своему возрасту образ жизни, потребляют не тот контент, не так одеваются, не так строят планы, не заводят семью.

При этом обращение к теме детства просто необходимо в современных реалиях: мир охвачен экологическими катастрофами, политическими конфликтами, у современного человека возникает много экзистенциальных вопросов, появляется ощущение тревожности и безысходности. Детство же – это период непроходящего оптимизма и уверенности в завтрашнем дне.

Современный инфантилизм – не явление эскапизма, наоборот, это путь к более осознанному и гуманному обществу, ведь для детей размыты социальные роли, и нет запретных, острых тем, нет тех самых рамок, которые сковывают современных взрослых, мешая решать сложные морально-этические наболевшие вопросы. Взглянуть на мир, как ребенок – значит принять идею, что планета – твой дом. В данном случае детский эгоцентризм пошел бы всем на пользу. Разве захочется загрязнять реку, если это Твоя река, или оставлять мусор в лесу, если это Твой лес?

Обращаясь к теме детства модные бренды призывают людей вспомнить себя маленького, чистого, искреннего. Вспомнить связь между человеком и окружающим миром. Они также напоминают нам, что необязательно быть серьезным и рациональным, не страшно выглядеть смешно или слишком ярко. мода тесно связана с психологией, она отражает малейшие изменения в мире: социальные, экономические, политические и культурные. Бренды считывают общественные настроения, потребности, боли и мечтания. Таким образом, тенденция к теме детства в модных

коллекциях говорит о том, что современному человеку просто необходимо взглянуть на мир глазами ребенка, продлить удивительный период открытости, оптимизма и исследовательски-праздного состояния.

Список использованных источников:

1. Тиганов А.С. Патология психического развития. 2004. [Электронный ресурс]. URL: <https://ncpz.ru/lib/54/book/36/chapter/1> (дата обращения 20.11.2023)

2. Петровская Э. (2022) Что такое инфантильность и нужно ли с ней справляться. РБК. (дата обновления 27.12.2022). [Сайт]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/social/62736cfa9a7947621aeac1f0> (дата обращения 20.11.2023)

3. Koons J. (2014). From the time I was a child, I developed a sense of self through art. 23.07.2014. TimeOut Media. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.timeout.com/newyork/art/jeff-koons-interview-from-the-time-i-was-a-child-i-developed-a-sense-of-self-through-art> (дата обращения 20.11.2023)

4. Барыкина А. (2023). Энциклопедия: Эльза Скиапарелли. // The Blueprint. 2023. (дата обновления 17.11.2023). [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/schiaparelli-encyclopedia> (дата обращения 20.11.2023)

5. Падерина С. (2020). Там, где сердце: как молодые дизайнеры прорабатывают тему детства. // Buro.. 2020. (дата обновления 20.02.2020). [Сайт]. URL: <https://www.buro247.ru/fashion/trends/20-feb-2020-childhood-influence.html> (дата обращения 20.11.2023)

6. Сотник А., Садовникова П. (2023). Джереми Скотт в 20 кадрах. // The Blueprint. 2023. (дата обновления 20.03.2023). [Сайт]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/industry/goodbuy-jeremy-scott> (дата обращения 20.11.2023).

© Пашкова М.С., 2023

УДК 0.69

ОСОБЕННОСТИ МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ В РЕАЛЬНОЙ И ВИРТУАЛЬНОЙ СРЕДЕ

Паюсова В.Г.

Научный руководитель Патица Т.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В современном информационном обществе музейные учреждения сталкиваются с вызовом трансформации способов коммуникации и взаимодействия с аудиторией. Развитие информационных технологий и доступ к виртуальным ресурсам открывают перед музеями новые возможности обеспечения уникального опыта для посетителей. Цифровой инструментарий обретает принципиально новое значение в социокультурной практике, что вызывает необходимость расширения активности музеев также в интернет-пространстве [5]. Теория музейной коммуникации разрабатывается в контексте, основанном на различных междисциплинарных методологических подходах, более продуктивные из которых рассматриваются в данной статье.

Исследования в области теории коммуникации позволяют сформулировать понятие музейной коммуникации следующим образом. Музейная коммуникация представляет процесс взаимодействия аудитории с культурным наследием, в котором отражен опыт материальной деятельности [4, с. 45]. В процессе коммуникативного акта в качестве источника информации выступает музейный предмет, а в роли получателя – познающий субъект. Рассматривая музейную коммуникацию по характеру информационной передачи и ее восприятию, она отдает предпочтение невербальным каналам, которые существенно затрудняют процедуру социокультурного контакта.

Интерпретации художественной деятельности ложатся на так называемых посредников между музейным предметом и реципиентом. Важность работы интерпретаторов источников кроется на всех этапах подготовки музейных предметов: от описания и комплектования до научного объяснения представленной на экспозиции культурной ценности. В настоящий момент нельзя однозначно говорить о некоей определенной выработанной структуре музейной коммуникации. Однако с точностью можно утверждать, что главным ее элементом является человек, пребывающий в выставочном пространстве. В данном контексте уместно упомянуть фразу музейного теоретика и философа Н.Ф. Федорова, ставшую

афоризмом: «Каждый человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, ибо хранение есть закон коренной. Для музея человек бесконечно выше вещи, для культуры – вещь выше человека» [7].

Изучая специфику такого явления как музейная коммуникация, важно отметить классификацию, которая способна упорядочить имеющиеся сведения. Наиболее аргументированной можно считать классификацию, выходящую из функций музейной коммуникации [4]:

когнитивная функция музея подразумевает формирование представлений о социокультурной действительности, включая образы прошлого, которые закладываются в общественном сознании, а также реконструкцию исторической действительности с использованием методов гуманитарных наук;

информационная функция заключается в передаче сообщений о фактах социокультурной действительности через различные источники, а также воплощении этих фактов;

функция понимания предполагает адекватное восприятие и понимание смысла получаемой информации;

эмотивная функция связана с эмоциональным восприятием событий прошлого и музейных экспонатов;

побудительная функция направлена на стимуляцию активности субъекта в различных сферах деятельности, включая познавательную, охранную, научную, творческую и другие;

идеологическая функция выражается в формировании ценностных ориентаций и воздействии на состояние и поведение аудитории музея и граждан государства.

Особенности музейной коммуникации, как уже было отмечено ранее, преимущественно строятся на невербальных средствах, нежели на вербальных. Если под второй формой общения понимается диалог между музейным сотрудником и посетителями, то под первой – непосредственно-чувственный акт восприятия реципиентом музейного предмета как источника.

Диалог с посетителем формулирует необходимое условие успешной музейной коммуникации. Как было отмечено исследователем Д.Ю. Гук, музей – это не тренажер, а собеседник, для которого важна индивидуальность каждого посетителя [2]. Современные галереи и музеи следуют не только традиционным функциям сохранения и передачи культурного наследия, но также активно взаимодействуют с посетителями. Их роль в культурной жизни современного общества стремительно растет, поскольку музеи стремятся быть привлекательными для всех возрастных групп, разрабатывая научно-методические образовательные программы.

Интерес общества и самих музеев в изучении социально-психологических аспектов аудитории увеличивается, поскольку музейная

аудитория получает не только информационную ценность, но и эмоциональную. Тем самым современный музей представляет собой важнейший социокультурный комплекс, который трансформируется из простого источника знаний в активного участника диалога. В процессе музейной коммуникации важную роль играет функциональный компонент, который базируется на том, как посетители воспринимают пространство музея и его элементы, формирующие общую атмосферу. Участники оценивают пространство с точки зрения физических аспектов (размещение экспонатов и логику экспозиционного пространства), психологических (профессионализм работников и сервис) и социокультурных составляющих (архитектура здания) [8]. Таким образом, посещение музея закладывает коммуникацию публики с музеем на основе этих факторов.

В академическом контексте научное понимание источников, фактов и явлений прошлого опирается на их достоверность и подлинность. В процессе интерпретации музейных предметов осуществляется анализ их содержания с целью получения информации. Подлинность является важной константой для восприятия и вживания современным человеком материальных и культурных аспектов ушедших эпох. Именно подлинные артефакты прошлого, в особенности мемориальные предметы, способны вызвать эмоциональные реакции, такие как переживание прошлых событий, эмпатия и ощущение живой связи с предками [6]. Для осознания этой связи и интерпретации процесса восприятия исторического опыта учеными было введено понятие «культурная память».

Благодаря немецкому культурологу Яну Ассману впервые появляется термин «культурная память». Это было обусловлено серьезным интересом ученых в прошлом столетии к проблеме памяти, которая трактовалась как неотъемлемое связующее прошлых и будущих поколений. Под культурной памятью можно понимать тип надындивидуальной памяти, аккумулирующей в себе коллективные, ценностно значимые воспоминания, намеренно сохраняемые и транслируемые в мифо-символических формах [9]. Из работы Я. Ассмана «Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности» можно вычленить ключевую цитату о понятии культурной памяти. Профессор воспринимал глубину этой связи в искусственных формах культурного воспоминания [1].

Сохраняя прошлое, человек акцентирует внимание на то, что один и тот же исторический момент невозможно пережить дважды. Память играет важную роль в формировании единства и самоидентичности личности. Прошлое способно оказывать косвенное влияние на сознание и поведение индивидуума. Вследствие данных тезисов можно прийти к следующему выводу: понятие «культурная память», включающая в себя историческую и социальную значимость, становится ведущим в процессе культурной

самоидентификации, осознания и интерпретации исторического опыта. Отечественный писатель М. Горький высказывался «Не зная прошлого, невозможно понять подлинный смысл настоящего и цели будущего».

Возвращаясь к особенностям музейной коммуникации, стоит сказать о специфике социально-культурного обмена в виртуальной и реальной среде. В постиндустриальном обществе наблюдается увеличенный спрос к интерактивному взаимодействию музеев с посетителями, который осуществляется благодаря использованию мультимедийных средств как на экспозициях, так и в виртуальных пространствах. Например, после реконструкции Музея естественной истории в Колорадо были добавлены интерактивные элементы, мультисенсорные компоненты и динамические дисплеи. По результатам исследования восприятие экспозиционного решения после реконструкции было удачнее, поскольку обновленная экспозиция привлекла больше внимания посетителей к экспонатам, что улучшило общее впечатление от посещения музея [9].

Однако в данном случае речь идет лишь о вкраплении мультимедийных технологий в «живое» пространство. Виртуальные музеи и их новое взаимодействие с аудиторией лишаются прямого диалога с посетителем. Более того музейный коммуникативный акт включает в себя такую важную составляющую как экспозиционное пространство с особенной атмосферой, которая создает невербальную связь и влияет на восприятие музейной действительности реципиентами. Музейная среда сама по себе индивидуальна и представляет в своем роде коммуникатора.

Исходя из исследования, проведенного среди посетителей Государственного Эрмитажа в 2020 году, были выявлены три аспекта музейного взаимодействия с аудиторией. Во-первых, функциональный аспект, связанный с удовлетворенностью психологической атмосферой музея, который выражается в организации пространства музея. Во-вторых, личностный аспект, проявляющийся в эмоциональной вовлеченности посетителей в тематику экспозиций. В-третьих, идентификационный аспект, вытекающий из ощущения принадлежности человека к социальной общности и статусом посетителя музея [8].

В виртуальной действительности музеи ограничены в непосредственном контакте со зрителем и лишены исключительной пространственной атмосферы, которая помогает посетителю сильнее прочувствовать идейность тематики экспозиции, ее смысловую наполняющую, ощущение культурной близости с музейным предметом. Никишин Н.А. рассуждал, что музейный предмет – это «язык» музея, открывающий истину посетителю [3]. Однако, в большей степени музейный предмет берет на себя роль источника, а рассказчиком служат всевозможные интерпретации.

Язык музейной коммуникации представляет собой целостную систему, отражающую и воплощающую социокультурную реальность через историко-культурные объекты, источники и музейные предметы. Как язык культуры, он обеспечивает передачу накопленного опыта от индивида к индивидууму внутри данного сообщества, а также от одного поколения к другому. Языки культуры представляют собой методы сохранения и трансляции культурных знаний, обеспечивая возможность коммуникации с адресатом в любом месте и в любое время. Язык музейной коммуникации является частью когнитивных систем, организующих восприятие и интерпретацию социальным субъектом, оказывающих влияние на формирование ценностных ориентаций как у индивидуальных, так и коллективных субъектов.

В современном классическом музее общение с посетителями осуществляется различными способами: через экспозиционную деятельность, экскурсии, лекции, мастер-классы, рекламные мероприятия, информационные материалы, организацию различных мероприятий, концертов и других форм взаимодействия. Несмотря на функциональное многообразие, основным в традиционном понимании музея остается презентация коллекций посетителям. В свою очередь, принципы работы виртуальных музеев могут противоречить вышеперечисленным представлениям. Для музея материальные объекты всегда выступали основной ценностью, поскольку на протяжении веков они «определяли саму его суть» [10]. Традиционный музейный опыт основан на восприятии материальных экспонатов, включая произведения искусства, с их физическими характеристиками.

В актуальное время уже не так очевидна ценность физических объектов, как таковых, что связано со стремительным развитием современных технологий. Вектор сменился на создание, копирование и распространение изображений. Такой подход оказывает прямое влияние на эволюцию коммуникационных процессов и меняет представление о целях музея, объединяя материальное и нематериальное воедино.

Обобщая вышесказанное, в традиционном понимании музейной коммуникации все происходит в рамках экспозиции. В классической модели музей предоставляет информацию, а посетитель ее считывает. Виртуальное пространство коммуникации представляет собой доступное, интерактивное место, где находятся различные формы взаимодействия: от веб-каталогов и виртуальных экскурсий до анонсов в социальных сетях. Однако в настоящее время еще сложно говорить о полной автономности виртуальных музеев, поскольку они все еще не могут предложить пользователю взаимодействие на том же уровне, что и классические музеи. Виртуальная реальность в своем текущем состоянии не способна заменить «реальный» музейный опыт, но возможно создаст новый.

Список использованных источников:

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004, С.23.
2. Гук Д.Ю. Культурное наследие в цифровом пространстве. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. 94 с.
3. Никишин Н. А. Музейные средства: знаки и символы // Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции (На пути к музею XXI века): Сб. науч. трудов / РИК. -М., 1997. с. 26.
4. Самарина Н. Г. Музейная коммуникация в контексте культурной памяти и культурного наследия, 2013. 46 с.
5. Саркисова, Е. Г. Музейное пространство в реальном и виртуальном коммуникативных полях: грани восприятия / Е. Г. Саркисова // Наследие веков. 2020. № 3. С. 141–153.
6. Старикова Т. В. Изменение коммуникационного пространства музеев в эпоху цифровых технологий, 2020. С. 15.
7. Федоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение: Собр. соч.: В 4 т. М., 1995. Т. 1. С. 370 – 437.
8. Харитоновна Т.Ю. Социально-психологические особенности посетителей в ситуации музейной коммуникации (на примере Главного штаба Государственного Эрмитажа).СПб:Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 23с.
9. Ярычев Н.У. Культурная память как понятие и явление: основания концептуализации / Культура и искусство. 2022.
10. Hein, H. The Museum in Transition: A Philosophical Perspective. Smithsonian Institution Press. 2000. P.71.

© Паюсова В.Г., 2023

УДК 374.1

АКТУАЛИЗАЦИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В РАБОТЕ С ДЕТЬМИ НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Пономарева Т.В.

Научный руководитель Добровольская В.Е.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В статье рассматривается один из способов актуализации традиционной народной культуры с помощью произведений художественной литературы на примере работы с детьми 9-10 лет, учащимися по ДООП «Музыкальный фольклор». Такой подход уместен как

в дополнительном образовании, так и на школьных уроках при знакомстве с народной культурой, а также во внеурочной деятельности. Возраст детей может быть разным в зависимости от выбора литературных произведений и способа работы с ними.

Привлечение литературных произведений является весьма показательным при условии, что главная цель занятий традиционным фольклором с детьми состоит в его актуализации. Этот процесс подразумевает прежде всего выявление преемственных связей между традиционной народной и современной культурой, использование явлений традиционной культуры в современной жизни. В соответствии с этим, обращение к художественным произведениям, соотнесенным с темой занятий, позволяет формировать новые и усиливать существующие эмоциональные связи ребенка с народными традициями, стимулирует апеллирование к личному опыту в свете прочитанного, таким образом ориентируя на формирование собственного восприятия традиционного фольклора. В связи с этим чтение литературных произведений должно являться, скорее, эстетическим (по К.Д. Ушинскому) [1, с. 346]. В таком случае литературный анализ произведения становится второстепенным, на первый план выносятся суггестивное воздействие текста, которое раскрывается прежде всего через художественные образы, способствующие эмоциональному переживанию, работе воображения, разрыву ложных стереотипов у детей. Произведения, сложные для детского восприятия из-за особенностей языка, стилистики, сюжета, большого объема, но насыщенные яркими художественными образами, могут использоваться в сокращенном виде либо фрагментарно с некоторыми пояснениями незнакомых слов, сюжетной линии и т.д. Кроме того, темы, мотивы, образы литературных произведений могут иметь как непосредственную связь с народной культурой, так и относиться к смежной или близкой области.

На данный момент соотношение литературы и фольклора понимается в русле занятий по литературному чтению, где фольклор, особенно его малые формы, нередко рассматривается как подготовительный этап перед работой с литературными произведениями. Иными словами, речь идет о влиянии фольклора на литературное развитие ребенка [2]. Однако вопросу использования литературных произведений при знакомстве детей с традиционной народной культурой не уделено должного внимания. Одним из практических результатов исследований на эту тему могла бы стать разработка тематических списков рекомендуемой художественной литературы и методических рекомендаций по ее применению при знакомстве детей с народными традициями.

Остановимся подробнее на ряде случаев использования автором данной статьи литературных произведений для актуализации народных традиций на примере работы с детьми 9-10 лет в рамках ДООП

«Музыкальный фольклор» ДШИ Моршанского района Тамбовской области.

Часть произведений, легких для восприятия детей, использовалась как для обсуждения художественных образов, так и для закрепления части пройденного материала. Термины, изученные на предыдущих занятиях и помещенные в контекст художественного произведения, воспринимались детьми более эмоционально, учащиеся проявляли больше инициативы, давая определения, нежели в ходе стандартного опроса. К литературным текстам, содержащим в себе изученные понятия, относились стихотворения «Есть в осени первоначальной...» Ф.И. Тютчева и сказка «Федорино горе» К.И. Чуковского. В текстах встречаются такие слова как серп, колос, борозда, а также бабье лето, не употребляемое, но подразумеваемое под «короткой, но дивной порой»; сито, корыто, кочерга, кадушка, скалка, самовар, печь, метла.

Первым опытом стало прочтение стихотворения «Есть в осени первоначальной...» Ф.И. Тютчева в завершении темы жатвы, поэтому произведение воспринималось как прощание с одним из периодов народного календаря, с которым дети соприкасались на протяжении нескольких занятий через знакомство с жнивными обрядами, песнями, особенностями крестьянского труда в это время. На уроках литературного чтения обучающиеся уже знакомились с этим стихотворением, поэтому восприятие текста было легким, некоторые из детей читали его наизусть параллельно с преподавателем. После прочтения преподаватель предложил детям поделиться, каким они видят бабье лето в действительности и совпадает ли оно с их идеальным представлением о нем, и как реальное и желаемое бабье лето соотносится с описанным в стихотворении.

На занятиях, посвященных крестьянскому быту важно, помимо знакомства детей с конкретными предметами домашнего обихода, донести до детей иное, отличающееся от современного, отношение к вещи. В современной культуре человек в большей степени отчужден от созданной им предметной среды, «вещь перестала быть осмысленной и устойчивой формой существования» [3, с. 6]. Большинство вещей крестьянского быта были рукодельными, было распространено декорирование предметов резьбой, росписью, вышивкой и т.д., по наследству передавались предметы, в современной понимании не имеющие особой ценности. Опираясь на традиционное отношение к окружающей предметной действительности, можно сформировать у современного ребенка умение замечать красоту в предметах, интересоваться их историей и происхождением, бережно к ним относиться, желать самостоятельно сделать какую-либо красивую и практичную вещь. Такое стремление было поддержано сказкой «Федорино горе» К.И. Чуковского. Хотя ее главный посыл состоит в чистоплотном отношении к кухонной утвари, все же это является одним из проявлений

осознанного и бережного отношения к вещи, поддержания порядка. Кроме того, в тексте содержались уже известные учащимся названия предметов быта, определение которым им было предложено дать после прослушивания текста.

К другой части литературных произведений относятся те, восприятие которых в полном объеме для детей 9-10 лет является затруднительным. Однако эти тексты содержат в себе яркие художественные образы, они использовались на занятиях, посвященным приметам о погоде и роли народной песни в жизни человека традиционной культуры.

При знакомстве детей с приметами важным аспектом является развитие у них наблюдательности, внимательного и бережного отношения к окружающей среде [5, 6].

Сами по себе приметы о погоде могут восприниматься современными детьми как неактуальное отжившее явление, не имеющей никакой практической пользы. Однако акцент для детей важно фокусировать на том, что такое явление традиционной народной культуры явилось следствием гармонии взаимоотношений человека и природы. В современную информационную эпоху эта связь нарушена, иногда потеряна.

В данном случае уместным является обращение к стихотворению «Приметы» («Старайся наблюдать различные приметы...») из цикла «Подражание древним» А.С. Пушкина. Первая строка была предложена детям в качестве одного из девизов по жизни и в конкретном случае послужила эпиграфом занятия. Далее были прочитаны первые шесть строк стихотворения с предварительным пояснениями незнакомых слов: предречь, отрада, леты, мраз, хлад. В этом отрывке, как и в целом стихотворении, представляется пасторальная картина взаимопонимания человека и природы, человек чувствует природу и интуитивно с младенческих лет понимает ее законы. В связи с этим преподаватель предложил детям сравнить собственный опыт общения с природой с описанным. Как и предполагалось, дети отвечали, что иногда они или старшие могут спрогнозировать погоду по текущему состоянию природы, но чаще всего этого не делают, так как можно воспользоваться готовым прогнозом погоды. Вместе с тем дети говорили, что все же ощущают свою связь с природой во время прогулок как в одиночестве, так и в компании. В таком случае преподаватель призвал учащихся наблюдать за явлениями природы, сравнивать ее разные состояния, сопоставлять известные народные приметы с действительностью и затем делиться результатами на занятиях.

Основной формой деятельности детей при обучении по ДООП является занятие народным пением в фольклорном ансамбле. В связи с этим на занятиях, посвященных роли народной песни в традиционной культуре, важно было не только взглянуть на этот вопрос с внешних позиций, но и с

точки зрения исполнителя. В связи с этим к обсуждению были привлечены рассказ «Певцы» И.С. Тургенева и рассказ «Косцы» И.А. Бунина. Ввиду объема и сложности текстов использовались их фрагменты, работа с ними проводилась в несколько этапов. Первый этап включал в себя совместное чтение, в ходе которого преподаватель разъяснял неизвестные и непонятные слова, словосочетания, выразительные средства. Следующий этап подразумевал самостоятельную работу одного конкретного ученика над текстом с опорой на предложенные преподавателем вопросы. Затем следовал этап совместного обсуждения преподавателя и ученика выполненной работы. По итогу проделанной работы обучающийся делился результатами с одноклассниками в формате дискуссии.

В первом случае для работы был предложен отрывок рассказа «Певцы» И.С. Тургенева, связанный с исполнением Яковом песни и реакции окружающих на происходящее. В письменной работе предлагалось обратить особое внимание на образ большой белой чайки, которую вспоминает рассказчик, слушая пение Якова, и, в связи с этим поделиться ассоциациями, вызванными этим образом. Исполнение героем песни, его самоощущения в процессе пения, воздействие песни на окружающих могут служить ориентиром в исполнительском искусстве для детей. В ходе совместного обсуждения учащиеся отмечали, что хотели бы достичь такой же свободы и мастерства при пении.

Один из учеников заметил, что помимо пения, которое все слышат, бывает еще и пение души, например, при хорошем настроении или теплой погоде. С этой мыслью согласились еще несколько детей. Преподаватель предложил этому учащемуся развить свою мысль с помощью творческой работы на основе фрагментов рассказа «Косцы» И.А. Бунина. Ученику было предложено с опорой на текст и с помощью наводящих вопросов подумать о музыкальности природного мира и созвучии с ним человеческого пения, музыке души и пении как естественном состоянии человека. Последующее совместное обсуждение этих вопросов включало в себя и отсылки к рассказу «Певцы» И.С. Тургенева и стало отчасти терапевтическим для детей. Сопоставляя образ косцов с собственным опытом, дети делились проблемами ощущения неловкости и забывания слов песни при выступлении на сцене, выражали желание спеть на природе, чтобы ощутить единение с ней.

Таким образом, обращение к литературным произведениям на занятиях фольклором не рассматривается как самоцель, этот процесс является дополняющим знакомство с явлениями традиционной народной культуры. Через художественные тексты представление о том или ином явлении становится более объемным, формируются его эмоциональное восприятие, происходит обращение к личному опыту обучающихся, повышается актуальность традиционной народной культуры, задается

вектор для дальнейших рассуждений. Некоторые народные традиции ранее не известные детям или никак их не интересовавшие, после работы с ними на примере литературных произведений, становятся более привлекательными для учащихся, у них возникает желание глубже познавать их, сравнивать их с аналогичными явлениями современности, исходя как из собственного опыта, так и опыта близким детям старших людей.

Список использованных источников

1. Собрание сочинений / К. Д. Ушинский ; Ред. коллегия: А. М. Еголин (глав. ред.), Е. Н. Медынский и В. Я. Струминский; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т теории и истории педагогики. – Москва ; Ленинград : Акад. пед. наук РСФСР, 1948-1952 (М. : Образцовая тип.) Т.5.

2. Грахова Т.И., Пономарева Т.А. Детский фольклор как учебный материал для чтения и первичного анализа в начальных классах // Проблемы современного педагогического образования, 2019. С. 60 - 63.

3. Гордеев С.А. Особенности бытия вещи в традиционной культуре. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Барнаул 2010.

5. Наговицына Е. Г. Использование народных примет на прогулке как средство развития наблюдательности у детей старшего дошкольного возраста // Образовательные проекты «Совёнок» для дошкольников. 2017. № 57. С. 1-26.

6. Осипова О.Н. Развитие наблюдательности младших школьников на уроках окружающего мира // Проблемы современного педагогического образования. 2017 №55-1. С.258-264.

© Пономарева Т.В., 2023

УДК 75:004.92

ЦИФРОВАЯ ЖИВОПИСЬ – ФЕЙК ИЛИ ИСКУССТВО

Распопова Я.А., Резвая М.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Цифровая живопись – современный вид искусства, где создание и передача изображений происходит с помощью компьютера, специальных программ для рисования, которые имитируют традиционное рисование.

В конце 19 – начале 20 века с появлением фотографии интерес к традиционной живописи начал падать, а между художниками и фотографами началась битва. Художники стали искать способы передать

изображения не только традиционными материалами, но и не на холсте или листе бумаги. Также на переход в цифровое искусство повлиял и технологический прогресс, благодаря которому появились новые отрасли индустрии: анимация, кинематограф, разработка игр и т.д. Перед искусством расширились задачи. Успех же в этом деле пришел в 50-ых годах 20 столетия с появлением фотореализма и поп-арта, но распространение цифровое искусство получило лишь в последней четверти века, когда компьютеры стали общедоступными [1].

Однако среди художников до сих пор идут споры о том, является ли цифровое искусство искусством? Многие приверженцы традиционного рисования отрицают его, так как в нем якобы нет идеи и души, а также выполняется посредством машин. Некоторые же и вовсе путают с искусственным интеллектом и приравнивают к искусству без участия человека. Так ли это?

По своим принципам цифровое искусство отличается от традиционного рисования, хоть оно и старается ему подражать. Например, если обыкновенной живописи техника и характер мазка/штриха зависит от умения художника, то в цифровом искусстве все зависит от знаний и подбора нужных инструментов графических программ. С другой стороны, CG специально дает такой большой выбор инструментов, чтобы компьютерная графика могла копировать и реализм. Иными словами, цифровое искусство максимально пытается подражать традиционному по методу реализации, но заменяет и расширяет какие-то технологические моменты [2].

Более того, в цифровом искусстве применяются основные принципы традиционного изобразительного искусства, а также их симбиоз (который в традиционной живописи не всегда возможен). Правила построения композиции, тоновое и цветовое решение, обыкновенное построение предметов берут свои истоки из базового рисования, а задумка реализации, навыки – то, что зависит от самого человека в любом виде искусств [2].

Также многие профессии, связанные с цифровым искусством, построены по принципам традиционного рисования. Скульптура – 3D моделирование. Клинер изображений – реставрация. Даже материалы для цифрового искусства – планшет и стилус – имитация бумаги и карандаша.

Разберем на примерах работ, как художники используют базовые знания рисунка, живописи и композиции, рисуя «в цифре»:

Например, в иллюстрации к графическому роману «Токийские мстители» Суи Ишиды момент стилизации, цифровое искусство при правильной подаче позволяет немного обобщать детали и формы. Похоже на стадию подмалевка в масляной живописи. При том соблюдается тепло-холодность, тон, цвет.

Изображение совмещает в себе имитацию работы красками и мягкими материалами. В традиционном рисовании такое совмещение не всегда возможно, может нарушить технологию живописи, но в цифровом искусстве это реально и гармонично. Выдержка форм словно масками (на кончике носа особенно видно), штрихи, подчеркивающие ее.

Другой пример, в иллюстрации кошмаров Марины Перегуд анатомический разбор, тепло-холодность живописи, но некая стилизация, вдохновлённая авангардизмом, где подобное решение головы в традиционной живописи смотрелось бы странно. Данный приём больше свойственен для иллюстраций, но иллюстрации не всегда терпят доскональную проработку, больше тяготеет к решению по пятнам. Цифровое искусство позволяет совмещать

Мы не видим четких образов, это линии, но сплетены так, что в тандеме с композицией мы действительно понимаем, что здесь кошмары.

Через некую дробность линий достигаются эффекты: будто слышен треск, ощущается подкрадывание и нагнетающая атмосфера. Иллюстрация выглядит живой. Традиционная живопись же любит обобщения, а потому в ней подобное смотрелось бы дробно, эффект терялся.

Еще одна работа, картина «Мир ведьмы» Ксении Синцовой, с контрастами, а также выделение планов и их списывание в дали. Вход будто происходит через цветы, а всю трагичность помогает передать закрученная в спираль композиция. Есть эффект погружения благодаря некому свечению в дали. В традиционной живописи на заднем плане оно опасно, может спутать плановость.

В работе «Природа Алтая» Рената Хабирова эффекты шероховатостей в традиционной живописи достигаются достаточно долго: 1 метод – долгая проработка мазками (есть риск записать и испортить); 2 метод – искусственное состаривание картин (есть риск порчи картины из-за ряда факторов: от качества материалов до соблюдения техники).

В цифровом искусстве это достигается с помощью кистей.

Также многие художники рисуют в программах с помощью инструментов, максимально имитирующих традиционные, так, что не отличить (например, акварель). Цифровая живопись позволяет имитацию разных техник традиционного рисования, а также их симбиоз. Пример этому – «Уют» Джеймса Шеддена

В традиционном рисовании подобная картина создавалась бы с помощью красок и карандашей, что затратно по силам и времени. Здесь же с помощью подкладки цвета, специальных кистей и эффектов.

Последний пример, «концепт арт» Грейс Руин. Цифровое искусство позволяет создать концепт арты, где целостность задумки и идеи в тандеме с графической реализацией по идеи схожи с понятием композиции и ее

решения. Используется для игр, анимации, дизайна, типографии, выставок и т.д.

Плюсы цифрового искусства: позволяет более эстетично совмещать различные направления рисования; позволяет эстетично совмещать техники рисования, несовместимые в традиционной живописи; базируется на традиционном рисовании, но значительно упрощает некоторые аспекты; упрощение технологий создания картин; упрощение достижения фактуры и текстур.

Минусы цифрового искусства: недостаточная точная передача визуала. Технологии в наше время все еще не могут сравниться с мощностью виденья глаза + качество техники и освещение разное, эффект разный; недостаточно развита школа цифрового искусства; есть риск уйти от методов рисования.

Для традиционной живописи важны качества материала (качество грунта и лака, подмалевок, краски, состояние кистей, время ожидания высыхания и т.д.). При нарушении технологии есть риск разрушения, потери насыщенности цвета и блеска, желтизны и т.д. В случае sg все упрощается. Художник может работать, как угодно. Иллюстрации и картины не подвластны времени. Все зависит только от функций и чувствительности планшета и стилуса.

Также зачастую цифровое искусство излишне стилизованное, иногда условное, однако если вы думаете, что любой человек без опыта сможет рисовать в графических программах, это далеко не так. Без базовых академических знаний не получится создать грамотно построенную, интересную и гармоничную композицию, расставить акценты и фокус, придать работе особый колорит, выстроить правильные тональные отношения. Работы дилетантов очень видны как в традиционном искусстве, так и в sg.

Я считаю, цифровое искусство расширяет и изменяет какие-то технические моменты, но основные принципы остаются в любом виде изобразительного творчества. Правила построения композиции, тоновое и цветовое решение, обыкновенное построение предметов берут свои истоки из базового рисования, но цифровое привносит свои новаторства, поэтому неправильно считать, что цифровое искусство – фейк.

Список использованных источников:

1. «Кристиана Пол. Цифровое искусство»: Ад Маргинем Пресс; Москва; 2017
2. Цифровая живопись в Photoshop для начинающих / И. Базан – Лацкано, Д. Нейместер, А. Занд и др.; пер с англ. С.В. Черникова. – М.: ДМК Прес, 2021. – 320 с.:ил.

© Распопова Я.А., Резвая М.А., 2023

УДК 7.043, 7.046.3, 004.8

**ПРИРОДА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА:
ОТ БОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ
К ИСКУССТВЕННОМУ ИНТЕЛЛЕКТУ**

Рубцова С.Н.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Органические линии и формы тысячелетиями сосуществуют в природе и в рамках человеческой деятельности – искусстве и (прото)дизайне. Сегодня бионические формы все также актуальны. В чем же кроется секрет этих длительных и фундаментальных отношений? Особенным углом зрения на данный вопрос может служить анализ взаимосвязи бионических, религиозных и искусствоведческих аспектов формирования образа. За основу исследования предлагается тезис, где Божественное творение включает создание природы и человека как акт творчества, производные от которых рождают новые уровни переосмысления изначальных истин. Цель данного исследования заключается в анализе и систематизации трактовок художественного образа, отражающих историческое развитие отношений между Богом и человеком.

Для начала стоит посвятить внимание проблеме художественного образа, выраженного через бионические формы. В научном дискурсе многие исследования разрабатывают данную проблематику. Среди них стоит отметить диссертационное исследование А.В. Стрижака [1], в котором термин «биоморфизм» трактуется как «знаковая система культуры, в которой происходит моделирование биоморфными образами, которые являются основными формообразующими средствами в биоморфном дизайне». Вызывает интерес и мнение исследователя Е.В. Байковой, называвшей биоморфизм возможным специализированным методом культурологического анализа посредством повседневных образов живой природы [2].

Следует отметить, что человечество со времен древнейших цивилизаций, используя биоморфные элементы, апеллировало к их символической и эстетической сторонам. Е.В. Байкова указывает примеры в дальневосточных культурах, мусульманской традиции. Нельзя не упомянуть и принцип «мимесиса», основополагающий для европейской образности. Однако с течением времени, учитывая научные и технические

революции, биоморфные образы стали покидать культуру, последний раз ярчайше проявив себя в искусстве модерна [2]. Данный процесс возможно объяснить тем, что XX век особенным образом искал нового Бога в лице человека. Сегодня, на новом этапе культурных поисков, возвращается тенденция к биоморфному формообразованию как в светских сооружениях и объектах искусства, так и в области религиозной образности.

Относительно последней, представление о природе как о лоне Божественного творчества никогда не покидало христианскую культуру. Многие из ее элементов, каждый из которых проникнут символическим значением, обращены к органическим формам: начиная от глобального образа «микрокосма» в рамках храмостроительства, к представлению о куполе как о небесной сфере до символики Райского сада на рельефах фасада и росписях, оформлении иконостаса и киотов в литургическом пространстве. Особенного упоминания заслуживает символика иконы – здесь растительные мотивы играют значительную роль в Богородичных образах, во «Входе Господне в Иерусалим», иконах мучеников с пальмовыми ветвями и пр. Наконец, стоит вспомнить и праздничное украшение храмов растениями в рамках церковно-исторических и символических коннотаций. Таким образом, можно отметить, что символика христианского храма имеет всеобъемлющий характер, который выражает представление и о Боге, и о человеке, и о красоте, и о природе.

Если прошлое столетие уже упоминалось в статье как контекст переосмысления человеком его роли во Вселенной, то стоит вспомнить и более ранние прецеденты подобного явления – в Ренессансе. Период Возрождения исследователи нередко берут за основу в вопросах зарождения нового феномена – светского религиозного искусства (единый термин еще не разработан). Человек, почувствовав свою значимость и всемогущество, примерив роль Демиурга, начал привносить все больше личного отношения в художественный образ.

Данная традиция имеет удивительное продолжение сегодня: особенно примечательны не радикальные примеры, а произведения, где мастера уважительно подходят к евангельской проблематике. Столь сложное явление, как светское христоцентричное искусство XXI века, включающее в себя христианскую проблематику и актуальный художественный подход, с каждым годом все более отходит от повествовательности, основанной на узнавании иконографии, к переосмыслению известного образа в новой технике или материале. Так, органическое начало в рассматриваемом явлении проявляет себя различным образом: как изобразительно (сюжетно), так и с точки зрения материала, фактуры. В свою очередь, в первой группе возможно выделить два основных подхода, которые не противоречат и сакральному искусству: сопоставление природного образа с христианским символом и прямое обращение к священному объекту или пространству.

В контексте исследования представляется необходимым развить проблематику творческого акта. Светское христоцентричное искусство является органичным примером того, как обращение к Богу через художественное переосмысление традиции становится новым, но не вырванным из контекста высказыванием. Последнее оказывается достаточно важным для общества: запрос возникает и с каждым годом усиливается как со стороны арт-сообщества, мастеров, так и среди зрителей. Вышесказанное подтверждается многочисленными выставками, лекциями и конференциями, а также круглыми столами и прочими мероприятиями. Там нередко поднимается проблема художественного метода, ведь светское христоцентричное искусство – уникальное синтезированное явление, требующее аккуратного подхода к теме. Однако последние годы вопросы в данной области не ставятся столь жестко, как в актуальном массовом веянии – творчестве искусственного интеллекта. Искусственный интеллект (ИИ) – это «свойство интеллектуальных систем выполнять функции (творческие), которые традиционно считаются прерогативой человека» [3].

Указанные, на первый взгляд, несопоставимые сферы не случайно сталкиваются в данном исследовании: они с разных сторон исследуют позиционирование человека относительно возможностей творческого акта и его связи с Богом. Предваряя размышления о новых технологиях, стоит указать на интересные тезисы, прозвучавшие в докладе философа М.М. Велецкого на тему «Нейросеть внутри нас: нетворческие начала души» на «Ницше-семинаре 2023» [4]. Исследователь утверждает, что «устройство нашего разума, и технологии творчества не столь далеко отстоят даже не от нейросетей, а от самых простых механических алгоритмов». По словам М.М. Велецкого, залог успеха творца во многом состоит в том, чтобы узнать правила творчества (ведь оно имеет как внешние, так и внутренние ограничения), овладеть его технологиями. На последние, впоследствии, уже будут надстраиваться интеллектуальная интуиция, прирожденный талант, а также сила добродетелей, способствующих творчеству [4]. Философ отмечает, что содержанием произведения нередко является опыт, который масштабнее самой персоны художника, тогда как творческим актом становится выбор формы, производящий эффект новизны. В связи с этим возможно сделать промежуточный вывод о том, что человек не может сознать себя полноценным Демиургом в деле создания художественного образа. Однако появился ли у него конкурент в лице ИИ?

Ранее упомянутый ученый А.В. Стрижак указывает, что новым уровнем создания биоморфных форм становится «виртуализация формы, эксперимент с цифровыми технологиями, эксперимент с выводом трехмерных прототипов, эксперимент с новыми синтетическими материалами». В данном контексте интересным представляется потенциальное осмысление искусственного интеллекта и как нового этапа

развития человека (все еще Божьего творения), и как самостоятельного творца. Примечательно, что идея ИИ и попытки его создания зародились небезосновательно. Этому предшествовали религиозные и культурные факторы, которые выделяются в диссертации доктора философских наук Ю.Ю. Петрунина еще в 1998 году: прежде всего миф об Адаме Кадмоне в его различных вариациях, своеобразное средневековое соединение мистицизма и рационализма, концепция единства разума (Аристотеля и Аверроэса), идея конечности познания и иерархичности мироздания, недоверие к опыту, свойственное западному христианству [5].

В контексте последнего знаменательно то, что именно бионическая концепция разработки должна стать ведущей в исследованиях искусственного интеллекта. То есть на основании Божьего создания должен появиться сверхразум, опережающий Его творение «по образу и подобию». При этом обозначается, что в настоящее время ИИ по уровню развития находится на уровне насекомых – А.А. Гибадуллин утверждает, что до человека технологии еще далеко [6]. Это подтверждается и в других исследованиях – технологии не могут повторить нейронную структуру человеческого мозга. Более того, значим и факт, указанный в статье Р.Х. Багдасаряна, что «у машин отсутствуют нормы морали, что будет приводить к созданию произведений, идея которых будет противоречить общеустановленным нравственным и социальным нормам» [7]. Другой значимый вопрос, поднимаемый в упомянутом исследовании – считать ли деятельность ИИ искусством.

Искусственный интеллект сегодня оказывается полезным в целом ряде художественных задач, ведь он обучаем – от упрощения процесса создания произведений, их атрибуции до применения в реставрации. С каждым днем «Midjourney», «DALL-E», «Stable Diffusion», «Adobe», «Dream» и т.д. получают все новые сферы применения. В России также известны «Kandinsky 2.2», «Иронов 2.5» и «Шедеврум». Все они активно используются для создания реальных рекламных изображений. Яндекс также постулирует социальную значимость проекта-приложения: каждый может стать художником и принести в мир что-то свое, ведь «человек нуждается в самовыражении». Сегодня существует целый ряд мастеров, которые выстраивают творчество вокруг машинного обучения художественным алгоритмам. Их работы все чаще можно встретить на различных биеннале и выставках современного искусства.

Artificial Intelligence Art (AI Art) – «это компьютерный алгоритм, который анализирует стили художественных работ, их цветовую палитру и форму, а затем, на своём опыте, создаёт новые работы» [3]. То есть это та самая нетворческая основа создания художественного образа, на которой учатся и с которой каждый раз начинают подготовку мастера. В результате становится справедливым утверждение многочисленных ученых о том, что

ИИ не является самостоятельным творцом, а представляется лишь инструментом сотворчества, который генерирует образы случайно. Более того, в исследовании И.В. Зорькина постулируется [8]: навыки, необходимые для сотворчества с ИИ, нехудожественные. Знание того, как программировать и задавать запросы, гораздо больше влияет на качество полученных «произведений», чем представление об истории искусств, техниках и стилях. Таким образом, основным автором всегда остается человек, поскольку генерация идей принадлежит ему, тогда как исполнение ИИ повышает резонанс и стоимость произведения. О последнем значимые слова высказала искусствовед А.И. Постригай [9], отметив, что если искусство имеет исторический, социальный, религиозный контекст, то ИИ не осмысляет и не переживает, а наделяет внешними коннотациями акт художника, стоящим за ним. В данном случае утверждаются основополагающие принципы современного искусства – желание наполнить любое высказывание смыслом и резонировать в социуме.

Конечно, это не противоречит тому, что работы, созданные ИИ, вызывают эмоциональный отклик. Однако в данном случае стоит говорить о совсем ином качестве сопереживания произведениям. В 2023 году разница в художественном образе все еще очевидна – и речь не столько об анатомических неточностях, неправильной композиции или колористических решениях, сколько о «пустом», «растиражированном» образе, который возможно назвать лишь «картинкой».

В контексте данного исследования стоит обозначить, что некоторые художественные поиски совместно с ИИ в рамках религиозного искусства были, но они носили экспериментальный характер. Это не представляется возможным на идеологическом уровне. В статье ряда исследователей отмечается, что существует всего две фундаментальные позиции – трансгуманистическая и христианская – и они противоположны друг другу. В первом случае в способности человеку вменяются возможность изменения своего бытия, контроль над эволюцией и достижение бессмертия. Во втором случае постулируется важность духовной, а не биологической жизни, и ставится ориентир – Господь. В связи с тем, что по христианскому учению человеческая личность не сводится к одному телу и даже душе, ее повторение, искусственное моделирование в технологическом варианте не представляется возможным. Как отмечает Иер. Мефодий (Зинковский), «у ИИ отсутствует сознание и базовые личностные свойства..., он неспособен производить эмоциональную жизнь, сочувствие и молитву» [10]. В связи с этим священнослужитель призывает научное сообщество своевременно определить векторы адекватного использования высоких достижений прогресса, в том числе ИИ.

В результате следует сделать вывод, что через историю развития художественного образа в культуре можно проследить сложную систему

творческого акта: от Божественного Сотворения мира, всех его органических форм к становлению человека, его самоопределению в искусстве. Биоморфные образы становятся маркером данного процесса, проявляющего преемственность человеческого мышления и выстраивающего отношения сотворчества: Бога и человека. Современная культура, основываясь на древнейшей религиозной традиции, пытается переизобретать формы и инструменты и с переменным успехом достигает вершин. Однако, как бы это не представлялось очевидным, человек в творческом плане не способен стать Демиургом, соотносимым с Господом. Невозможно это и для новых технологий, беспомощных и бесцельных в рождении полноценного образа без человеческого вмешательства.

Также невозможно отрицать и то, что, с одной стороны, «подражание природе» и «природоподобие» [1] становятся самостоятельными аспектами художественной методики в искусстве. С другой, традиции Богопреемственности сохраняет современное христоцентричное искусство, которое старается говорить о вневременном созвучно современности.

Список использованных источников:

1. Стрижак, А.В. Биоморфное формообразование объектов прикладного искусства и дизайна второй половины XIX – начала XXI веков: дис. к. иск. – М., 2022. – 270 с.
2. Байкова Е. В. Биоморфизм как система образного моделирования в культуре. – Саратов, 2011. – 394 с.
3. Аверкин, А.Н.; Газе-Рапопорт, М.Г.; Поспелов, Д.А. Толковый словарь по искусственному интеллекту. – М.: Радио и связь, 1992. – 256 с.
4. Велецкий, М.М. Нейросеть внутри нас: нетворческие начала души // Платформа «Boosty»: [сайт]. – 2023. – URL: <https://boosty.to/veletsky/posts/31ab0c34-d772-4b71-8787-8a09de104775>
5. Петрунин, Ю.Ю. Философско-методологический анализ проблемы искусственного интеллекта: дис. д. фил. – М., 1998. – 368 с.
6. Гибадуллин, А.А. Бионический аспект моделей искусственного интеллекта // Матрица научного познания. – 2022. – № 10-2. – С. 7-10.
7. Багдасарян, Р.Х. Проблемы использования искусственного интеллекта в процессе создания произведений искусства // Научный альманах Центрального Черноземья. – 2022. – № 2-2. – С. 33-37.
8. Зорькин, И.В. Перспективы и роль искусственного интеллекта в искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-2. – С. 92-98.
9. Постригай А.И. Искусство будущего. Влияние искусственного интеллекта // Видеохостинг «YouTube»: [сайт]. – 2021. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=CaD-4h_kdE0

10. Иер. Мефодий (Зинковский) Православное богословие личности и проблематика искусственного интеллекта Христианское чтение. – 2020. – № 6. – С. 1-15.

© Рубцова С.Н., 2023

УДК 769.3 (097)

ДЕТСКИЙ ЭКСЛИБРИС КАК ФЕНОМЕН В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КНИЖНОГО ЗНАКА

Савельева А.И.

Научный руководитель Линнайнмаа Е.С.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Детский экслибрис как феномен в искусстве печатной графики малых форм, самостоятельный раздел сюжетного книжного знака выделяется в конце 19 – начале 20 вв. Заказанный чаще всего старшим родственником, а иногда и создаваемый для детей самого художника, он давал графику простор для экспериментов, направленных на обозначение интересов и впечатлений маленьких владельцев книг.

В 1901 г. Карл Эмих Лейнинген-Вестербург (К. Е. Graf zu Leiningen-Westerburg) в своей монографии «German Book-Plates: An Illustrated Handbook of German & Austrian Exlibris» [1, с. 477-479] , распределяя немецкие книжные знаки по сюжетам, ввел термин Kinder-Exlibris, указал пробуждение любви к искусству как функцию такого знака и упомянул 11 известных ему детских экслибрисов, самый ранний из которых относится к 1890 г.

Владимир Яковлевич Адарюков в книге «Русский книжный знак» (1921 г.) [2, с. 29- 30] затрагивает тему детского экслибриса и перечисляет 13 знаков, среди которых работы для Архангельских, Бабкина, Визеля, Демидова, Кагана, Лысягиной, Добровой, Шурика Коленского, Мими Сыркиной, Марины Масютиной, Муханова, Островой и Чижовых и т.д.

Следует подробнее остановиться на упомянутых работах Дмитрия Исидоровича Митрохина. Экслибрис Алеши Бабкина, внука В.А. Адарюкова, один из самых известных детских знаков 1910 годов. В центре надпись «Из книг Алеши Бабкина», выполненная двумя разными шрифтами, а вокруг изображена композиция с животными, насекомыми, растениями и книгами. Перед нами гармоничное и выразительное взаимодействие шрифтовой и изобразительной частей. Знак погружает нас

в мир искренних ощущений мальчика после прочтения книг Томаса Майн Рида, Жюль-Верна и т.д.

Вторая работа художника – экслибрис Толи Кагана. Многоцветный книжный знак, выполненный в технике цинкографии, изображает стилизованную композицию в овальной раме, состоящую из цветка, на котором сидит жук, слева – бабочка, а сверху – волшебная птица. Надпись «Из книг Толи Кагана» внизу композиции выполнена тем же рисованным, а не наборным шрифтом, что и предыдущий экслибрис, и играет явную декоративную роль. Текст не доминирует над изображением, а составляет вместе с ним единую, неразрывную композицию. Автор продолжает мастерски переносить зрителя в мир искренних детских впечатлений и фантастических сказок.

Вторым художником, наиболее плодотворно работавшим над детским экслибрисом в этот период, является Фёдор Густавович Беренштам (1862-1937 гг.) – русский художник, действительный член Императорской Академии художеств, действительный статский советник.

Интересен его экслибрис для Оки Визеля, Оскара Эмильевича Визеля (1895-1939 гг.) – будущего переводчика, археолога, этнографа, лингвиста, военного лётчика, одного из авторов Большой Советской Энциклопедии, сына Эмиля Оскаровича Визеля (1866-1943 гг.) – художника, хранителя музея Императорской Академии художеств и ее действительного члена, организатора международных художественных выставок, члена совета Эрмитажа и Русского музея и эксперта по русской и западной живописи и скульптуре в комиссии при музейном отделе Главнауки. В квадратной геометричной миниатюре изображен сидящий на деревянном полу мальчик, читающий книгу и почти полностью закрытый от зрителя ею, на обложке его монограмма «О.Б.» или «O.W.». Сзади – стол с чашкой и развивающимся над ней паром. Справа – книжная полка со стилизованной монограммой художника в виде буквы «Б» в верхнем углу, а на переднем плане игрушечный солдатик в карауле, стоящий на книге. Сверху слева надпись *Ex libris*, а внизу по центру имя хозяина. Текстовая часть и отдельные фрагменты изображения, заключенные в стилизованные рамки, образуют лаконичную композицию, отражающую интересы своего маленького владельца.

Вторым экслибрисом Ф.Г. Беренштама, рассмотренным нами, будет книжный знак для Михаила Муханова, выполненный в 1902 г. Мы видим похожую геометричную композицию в стиле модерна с центральной фигурой, сидящего в этот раз на стуле мальчика, он также скрыт от нас книгой с монограммой «М.М.» на обложке. По сторонам от мальчика сидят кошка и вислоухая собака. Над ними по углам год создания и монограмма художника. Стоит заметить, что подобная иконография с читающим ребенком и животными будет характерна в будущем для советского

детского экслибриса. Стилизованные надписи расположены сверху и снизу. Существует как черно-белая версия данного экслибриса, так и раскрашенная.

Также известно, что на 26 заседании Ленинградского Общества Экслибрисистов (ЛОЭ), состоявшемся 1 декабря 1923 года, П.Я. Брусовым был зачитан доклад «О детских экслибрисах». Информацию об этом мы можем найти в брошюре-памятке «Сто заседаний» [3, с. 14], выпущенной обществом к юбилейному заседанию в 1927 г.

Стоит подробнее остановиться на Третьей выставке ЛОЭ (1926 г.), посвященной русским книжным знакам, классифицированным исключительно по сюжету, прошедшей в выставочном зале Российской публичной библиотеки. Экспонаты были распределены на 10 отделов, среди которых был отдельно выделен и детский книжный знак. В подготовке отдела принял участие Ф.Г. Беренштам. Следует отметить, что в вышедшей к выставке брошюре «Обозрение выставки» [4, с. 12] авторы характеризуют детский экслибрис как книжный знак, принадлежащий не только ребенку, но и взрослому, в тех случаях, если сюжет отвечает детским вкусам и мировоззрению. Упомянуты экслибрисы для детских общественных библиотек и 9 личных экслибрисов с ясно выраженной тематикой. Здесь подробнее хотелось бы остановиться на экслибрисах Мими Мангуби (В.К. Изенберга) и Котика Охочинского (А.М. Литвиненко).

В 1921 г. Владимир Константинович Изенберг, художник-график, скульптор, автор политического плаката «Юные ленинцы – дети Ильича» (1924 г.), создал книжный знак для Мими Мангуби. На фоне грифельной доски с детскими рисунками и надписью по автографу владелицы стоят три любимые куклы 6-летней девочки. Из-за доски выглядывает паяц в звездном костюме с жабо и в колпаке. Куклы имеют отдаленное сходство с персонажами комедии дель арте.

Экслибрис для младенца Котика (Кости) Охочинского (1921-1942 гг.), выполненный художником-графиком, учеником А.Н. Бенуа Александром Меркурьевичем Литвиненко (1883-1932 гг.). Отцом мальчика был Владимир Константинович Охочинский (1891-1940 гг.) – искусствовед и один из основателей ЛОЭ. Художнику удалось совместить в этом знаке черты гербового и сюжетного экслибриса. На нем изображен мальчик, взбирающийся на стул, рассматривающий висящие на стене семейные гербы (вверху в центре экслибриса – герб самих дворян Охочинских). Часть из них частично закрыта золотистой портьерой, на фоне которой стоит рыцарь в доспехах с мечом, внизу которого находится подпись художника и год. На стене лента с надписью «Наши герб...». На полу разбросаны игрушки: солдатик, караульная будка, лошадка и раскрытая книга, которая частично закрывает надпись «Из книг Котика Охочинского».

В заключение хочется сказать, что в конце 19-начале 20 века формируется само понятие детского экслибриса, проводится научная работа, делаются попытки охарактеризовать само понятие. Безусловно, большой вклад как в изучение, так и в создание новых детских книжных знаков вносит деятельность ЛОЭ в 1920-х. Художники в это же время экспериментируют, пытаются передать в работах воспитательную функцию и одновременно показать мир искренних детских впечатлений. Формируются некоторые иконографические особенности, которые в 1960-х будут активно развивать советские художники.

Список использованных источников:

1. Karl Emich Count zu Leiningen-Westerburg. German book-plates : an illustrated handbook of German & Austrian exlibris/ translated by G. Ravenscroft Dennis.- London ; New York : George Bell & Sons, 1901.- 531 с.

2. Русский книжный знак / В. Я. Адарюков ; обл., тит. л. и украшения-гравюры на дереве Алексея Кравченко. - 2-е доп. и испр. изд. - Москва : Среди коллекционеров, (7-я тип. "Моспечать" (б. Мамонтова)). 1922. - 91, [1] с. : ил.; 28 см.

3. 100 заседаний. 15 ноября 1922-2 января 1927. - Ленинград : издание Л. О. Э., (Типография Академии художеств). 1927. - 30 с. : ил.; 11 см.

4. Ленинградское общество экслибрисистов. Выставка русских книжных знаков (1926). [Обозрение выставки] / [Ленингр. о-во экслибрисистов]. Выставка рус. книжных знаков. - Ленинград : Б. и., 1926. - 15 с. : ил.; 18 см.

© Савельева А.И., 2023

УДК 77.03

ОСОБЕННОСТИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОСЪЕМКИ

Сергеева В.И., Мухин Д.Ю.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Документальная фотография – это направление фотографии, художественная программа которого ориентирована на изображение достоверного. Она сопровождает нас во многих сферах жизни: в книгах и учебниках, новостях (в газетах и интернете), искусстве. Именно благодаря снимкам данного жанра фотографии мы можем увидеть замершее навсегда мгновение, которое больше не повторится.

Появление документальной фотографии неразрывно связано с изобретением фотографического процесса Нисефором Ньепсом и Луи

Дагером в XIX веке, при этом была распространена идея о том, что снимок документален по своей природе. Как форма обращения к событиям повседневной жизни документальная фотография приходит к середине XIX столетия. Наиболее известный пример ранней документальной фотографии – работы Шарля Нэгра, снятые на улицах Парижа в 1850-е годы. Её развитие в дальнейшем происходило на фоне нескольких военных конфликтов – Крымской и Гражданской войны в США: фотография стала способом отображения войны. Одна из проблем, с которой столкнулись фотографы – противоречие между художественным и документальным. Подлинная картина военных действий не соответствовала представлениям о живописном, величественном или возвышенном, а глубокий трагический образ войны часто был результатом постановочной съемки. С этой проблемой столкнулись фотографы Р. Фентон, М. Брэди, Т. О’Салливан. Первая половина XX века обозначила понимание социального и критического предназначения фотографии. Документальная фотография начинает уступать место фотожурналистике, а фотографии авторов-документалистов можно чаще увидеть в галерейном пространстве, в музеях, в книгах и фотоальбомах, чем в журнальных изданиях. Кроме того, на фоне военных и политических конфликтов приходит осознание того, что организации могут использовать фотографию как оружие в преследовании своих задач, что приводит к усложнению пути фотографии в печать из-за вмешательства правительственного аппарата.

Документальная фотография – это, чаще всего, серия снимков на определенную тему, выполненных в хронологическом порядке. Достаточно проблематично вспомнить хотя бы одну документальную работу, состоящую из единичной фотографии. Жанр характерен также наличием текста, описывающего предмет изображения, место и время. Текст может быть как минимальным, так и развернутым и обычно пишется самим фотографом. Контроль над выбором изображений и их последовательностью, а также сама инициатива, идея проекта, принадлежит фотографу. Работа над документальными проектами не подразумевает какого-либо ограничения по времени, и может идти как один или несколько дней, так и десятилетия, как это было в случае с фотоисследованиями Эдварда Кертиса, снимавшего жизнь американских индейцев.

Целью фотографа-документалиста выступает создание точного изображения предмета. Позы отсутствуют, и образы никак не «вычищаются», а снимаются такими, какие они есть. Говоря об этом, можно вспомнить одно из известнейших фотоагентств мира – «Magnum Photos» – международное фотоагентство, ставящее своей целью распространение репортажных снимков в печати. Его важнейшими принципами было не допущение постановочных съёмок и кадрирования фотографий, что также является основными положениями документальной съёмки.

Наиболее известным журналом, в котором публикуются документальные снимки является «National Geographic». Основными темами его изданий являются: наука, история, природа и география. Наибольшую популярность издание стало набирать в тот момент, когда на его обложке и страницах стали появляться фотографии, и на данный момент большая часть журнала состоит именно из фотоснимков, которые сопровождают небольшие тексты.

Именно здесь была опубликована одна из первых фотографий диких животных, снятых в естественной среде обитания, как и первая в мире цветная подводная фотография. Помимо этого, фотографы журнала принимали активное участие в развитии аэросъёмки, смогли изобрести способ получения широкоформатных снимков под водой, производили съёмку в опасных для жизни условиях: боевых действиях, пожарах, в странах Африки, где они рисковали заболеть малярией, менингитом и дизентерией, в воде их кусали акулы, но они всё также продолжали вести свою работу.

Для данного журнала фотографы работают в сфере документальной фотографии, создавая снимки людей, животных, природы в целом, производя подводную и аэрофотосъёмки. То есть, они снимают всё то, что окружает, и что находится в тысячах километров от нас, позволяя читателю заглянуть в самые неизведанные уголки планеты.

Съёмочный процесс фотографа National Geographic может длиться от четырёх недель до нескольких месяцев. Для одной статьи фотожурналисты создают огромное количество кадров. В прошлом, когда особенно популярной была плёночная фотография, создавалось не менее 300-400 фотоплёнок по 36 кадров. Многие фотографы пользовались 35-миллиметровыми диапозитивными плёнками, такими как Fuji Provia 100, Fuji Velvia 50, Kodachrome 64, Kodachrome 200. Но на данный момент, фотографы используют в своей работе цифровую фототехнику в связи с большим удобством и скоростью получения результата.

Рассмотрим особенности документальной съёмки на примере штатных фотографов National Geographic. Пожалуй, самым знаменитым является Стив Маккари, автор знаменитой фотографии «Афганская девочка», опубликованной в июне 1985 года. Стив начал свою карьеру фотожурналиста именно со съёмки конфликта в Афганистане, нелегально пересекая афгано-пакистанскую границу в районе, который контролировался повстанцами, а отснятые фотоплёнки были вшиты в одежду, чтобы снимки не отобрали и не уничтожили.

В дальнейшем он сконцентрировал своё внимание на международных конфликтах, делая фоторепортажи войны Ирана с Ираком, конфликты в Ливане, Камбодже, на Филиппинах и в Персидском заливе.

В 2005 году он отказывается от использования пленки, объясняя своё решение тем, что в полевых условиях цифровые носители гораздо удобнее, и что наиболее важно, фотоснимки можно переслать, чтобы не допустить их уничтожения. А также с цифровыми фотоаппаратами можно работать в условиях крайне низкой освещённости, что практически невозможно с плёночными фотоаппаратами.

Ещё одним важным аспектом Маккари называет терпение. В одном из интервью он сказал: «К людям не нужно сразу приближаться и фотографировать. Стоит немного подождать, дать им привыкнуть к тебе. И тогда вся их душа раскроется и будет видна на снимке. Я люблю наблюдать за людьми». Кроме того, он считает возможным вносить в фотографию изменения, которые не искажают реальность (к примеру, фотографий «Афганская девочка» была кадрирована). Сам себя он считает не фотожурналистом, а визуальным рассказчиком.

Другим известным фотографом данного журнала является Дэвид Дубиле, который сосредоточил своё внимание на подводной фотосъёмке.

В возрасте восьми лет Дэвид занялся подводным плаванием в летнем лагере, а к двенадцати начал делать свои первые подводные фото, используя камеру 'Brownie Hawkeye', упакованную в резиновый мешок. Мешок был наполнен воздухом, и все это предприятие напоминало попытку погрузить под воду маленький дирижабль. На фотографиях едва можно было что-то рассмотреть. С тех пор Дубиле провёл под водой более пяти десятков лет, и его мастерство ушло далеко вперёд. С момента своего первого сотрудничества с «National Geographic Magazine», Дубиле опубликовал в журнале около 70 историй о подводной жизни. Для того, чтобы фотографировать подводную жизнь, фотограф возит в каждую из своих поездок сразу несколько камер. Главное препятствие при такой фотоохоте – это невозможность сменить под водой объектив или пленку, для таких дел всегда приходится подниматься на поверхность. Дэвид смог придумать особый объектив, который может снимать и под водой, и над водой одновременно – он работает за счет того, что для верхней и нижней части сцены имеется отдельная точка фокуса, а кадр, в итоге, оказывается записан на один и тот же негатив.

Дубиле был одним из пионеров подводной фотографии с разделённым полем, которая включает надводные элементы, а также то, что находится под водой в одном изображении, причем и то и другое находится в фокусе. Создание изображений в данной технике требует использования сверхширокоугольного объектива с малой апертурой в корпусе с куполообразным портом. Дэвид Дубиле обычно берёт с собой несколько камер, объективов и подводных стробоскопов (вспышек) в каждую из своих поездок, отдавая предпочтение в основном цифровым зеркальным

фотокамерам Nikon со сверхширокоугольными и микро (макро) объективами, стробоскопам Sea & Sea и кожухам SeaCam.

Фотограф также является одним из основателей «International League of Conservation Photographers», организации профессиональных фотографов, выступающих за сохранение природного и культурного наследия. «Когда я начал нырять, в 1950-х, у нас рыба целыми косяками плавала, – рассказывает он – Потом ее всю выловили подчистую. Я наблюдал, как исчезал последний синий тунец, как прекрасные коралловые рифы в Карибском море умирали и приходили в запустение...».

Мастером съемки дикой природы является Беверли Жубер, фотограф и защитница природы. Она родилась в ЮАР, и Африке посвящена вся ее жизнь: вместе с мужем Дерексом они уже больше 30 лет исследуют природу африканского континента и снимают документальное кино. Своей миссией Беверли видит изучение и сохранение африканских животных – совместно с National Geographic пара основала инициативу «Большие кошки» (Big Cats Initiative), которая призвана защитить львов, тигров, леопардов, ягуаров – всех тех, кто страдает от исчезновения дикой природы. Достижения Беверли и Дерекса в документалистике тоже впечатляют: 25 фильмов для National Geographic, 11 книг и множество статей. Большую часть своей жизни пара проводит в буше, изучая диких животных. Один из последних результатов – фильм Eye of the Leopard, который снимался пять лет и посвящен одному леопарду, пристально изучая его жизнь от восьмидневного возраста до взрослого животного.

Благодаря кропотливому труду, профессиональному видению и порой даже опасной для жизни работе фотографов журнала National Geographic, мы с Вами можем увидеть неизведанный доселе потрясающий мир, который только приоткрывает перед нами свои двери.

Список использованных источников:

1. Magnum Photos: сайт. – URL: <https://www.magnumphotos.com/> (дата обращения: 05.11.2023)

2. Шимолин В. И. Художественный аспект документальной фотографии // Наука, образование и культура. - 2018. - №3

3. Как работают фотографы National Geographic // Photonews URL: <https://photonews.ru/articles/article?id=204> (дата обращения: 17.10.2023).

4. Об авторе // Стив Маккари URL: <https://www.stevemccurry.com/about> (дата обращения: 10.10.2023).

5. Заглавная страница // Undersea Images URL: <https://underseaimagesinc.com/> (дата обращения: 15.10.2023).

6. About Beverly Joubert // Beverly Joubert fine art photography URL: <https://beverlyjoubert.com/> (дата обращения: 20.10.2023).

© Сергеева В.И., Мухин Д.Ю., 2023

УДК 75.023.1

**МОЗАИЧНЫЕ МАСТЕРСКИЕ
М.В. ЛОМОНОСОВА И В.А. ФРОЛОВА:
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ТЕХНИКЕ И СТИЛЕ**

Сивакова Ю.А.

Научный руководитель Конёнкова А.К.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Существование мозаичной техники на Руси не было стабильным и однородным. Ее появление связано с внешними факторами: с приходом из Византии христианства и его принятием в X в., а, соответственно, и перениманием традиций и опыта другой культуры славянами. В Древней Руси мозаичное искусство использовалось для декорирования храмового пространства, однако это требовало немалых затрат на материалы, из-за чего мозаиками украшались преимущественно крупные культовые сооружения. Из сохранившихся до настоящего времени можно выделить Михайловский Златоверхий и Софийский соборы в Киеве, где представлены примеры мозаичных произведений XI-XII вв. Но татаро-монгольское вторжение в первой половине XIII в. разрушило привычные устои, что привело к утрате теоретических и практических знаний о мозаике впоследствии. Однако, до настоящего времени мозаичная традиция не раз возвращалась творческими усилиями художников в художественную жизнь России. О таких примерах и идет речь в статье, целью которой стало выявление принципов преемственности в стиле и технике мастерских М.В. Ломоносова и В.А. Фролова. Для выстраивания логической цепочки исследования в данной работе дан контекст появления указанных мастерских, выявлены общие принципы их работы и особенности в технологии и стиле изображения относительно тенденций эпохи.

К XVIII в. техника мозаики была утрачена и не нашлось человека, который бы мог знать тонкости технологий производства смальт. А возникающую в ней потребность в Российской империи удовлетворяли из-за рубежа: материал и произведения искусства покупали у итальянских мастеров. Так продолжалось до активизации инициатив творческого ученого – М.В. Ломоносова. В 1750-е годы Ломоносов после увиденных воочию древних мозаик во время поездки в Киев и привезенных из Рима работ определяет возможной попытку возрождения традиции в России. К 15 сентября 1752 г. после 2104 опытов им были изобретены составы стекол для изображения Богоматери с картины Франческо Солимены из больше, чем

4000 кусков [3]. А уже через 10 дней им было отправлено предложение организовать фабрику и набрать учеников [3]. Ломоносов – протекционист, он настаивал на будущем успехе фабрики, ручаясь за выгодность отечественного производства стекол, перспективу возможного импорта и повышение авторитета империи. Фабрика была построена в Усть-Рудице и к 1755 г. уже работала, но ученому не удалось убедить современников своими аргументами о пользе и необходимости ее организации и перевести их на свою сторону. Это может быть одной из причин, почему после смерти Михаила Васильевича в 1765 фабрика медленно увядала и не находила поддержки настолько, что к 1786 г. полностью прекратила свою работу.

Следующий всплеск внимания к мозаике произошел только спустя столетие, когда после решения реконструировать Исаакиевский собор в 1851 году был утвержден штат Императорского Мозаичного Заведения, куда входили старшие и младшие художники вместе со своими учениками, в числе которых был Александр Никитич Фролов. Пройдя путь становления самостоятельного мозаичиста и поработав заведующим мозаичным отделением, Фролов-старший вместе с сыном Александром Александровичем в 1890 г. по возвращении младшего сына из Италии, где он обучился венецианскому (обратному) набору, открывают первую в России частную мозаичную мастерскую. Такое решение ими было принято из-за отказа Академии художеств менять принцип своей работы, в которой они придерживались традиционных приемов. Используя обратный метод набора, Фроловы ускоряют и удешевляют процесс создания мозаик. Об этом сообщается в рекламе мастерской: «Мозаичная мастерская архитектора Фролова. Исполняет мозаичные портреты, картины, иконы, престолы, иконостасы, фризы, арки, паруса, панно, кессоны, надписи, покрытия куполов и шпилей, фасады магазинов и пр. Быстро, прочно, дешево, изящно». Совокупность факторов: изменившийся стиль – модерн, в рамках которого мозаика теперь может считаться не только религиозной, но и просто декоративной техникой, уменьшенные сроки и цены, рекламная кампания – позволяет мастерской получать достаточное для существования количество заказов. В 1893 г. к мозаичистам присоединяется самый младший сын – Владимир Александрович, который к 1909 г. становится основным руководителем мастерской. При нем семейное дело достигло своего расцвета: к ним поступало множество государственных и частных заказов, с ними работали разные художники-современники.

При проведении параллелей между двумя крупнейшими мозаичными мастерскими можно выделить ряд сходств и различий в принципах подхода к работе, в стиле исполнения и используемых технологиях. Руководители обоих предприятий были инициативными мозаичистами, обращались за помощью к государству, столкнулись с непониманием и неодобрением своей деятельности. Но они сумели организовать собственные мастерские и

набрать учеников по похожему принципу: выбирать не высококвалифицированных профессионалов, а людей, способных понять особенности цвета и практически применить свои умения. И Ломоносов, и Фроловы уважительно считали мозаичное искусство «вечной живописью», ставя ее выше живописи маслом за специфические выразительные возможности смальты. Однако, мастерские работали в разное время (конец XVIII и конец XIX вв.) поэтому стиль исполнения и техника работы были разными. Для создания любой из мозаик сначала изготавливался или выбирался живописный оригинал, но отношение к такому референсу и его проработанность могли отличаться. Так Ломоносов, живший в эпоху Просвещения и преследовавший цель «защитить дело Петра Великого, чтобы выучились россияне, чтобы показали свое достоинство» [1], отказывался от полного копирования итальянских станковых работ или древних мозаик, стремясь к превосходству, чрезвычайно тщательно прорабатывая и создавая свои полотна, не уступающие живописным оригиналам. Работа «Плачущий апостол Петр» (выполнена с увиденной у графа Воронцова римской мозаики с оригинала «Раскаяние Святого Петра» Гвидо Рени повторяет композицию, освещение, овальный формат выбранной итальянской мозаики, но представляет ее в декоративном варианте.

Мастера под руководством Ломоносова старались передать в смальте множество оттенков, физиологические особенности и чувства героя, но использовали достаточно крупный модуль тессер неправильных форм и неполный градиент, из-за чего переходы получились грубыми и четкими. Работа 1755 г. выполнена в свободном копировании, так как в это время фабрика Ломоносова еще только развивалась и искала собственный стиль, потому работу можно назвать попыткой «перевода станковой техники в декоративную, римской в русскую – ломоносовскую» [4]. Более поздние работы, например, портрет императрицы Елизаветы Петровны 1758-1760 гг. (с отсылкой к мозаике Алессандро Кокки) с оригинала Каравака выполнен в более реалистичной манере: переданы блеск украшений, мягкость бархатного одеяния, ворс меховой мантии. Такое впечатление создается за счет использования мелкого модуля тессер, который и дает возможность создания незаметных переходов цветов и полутонов. Также усложняется композиция относительно референса Кокки: включаются атрибуты с символикой власти, архитектура в виде обрезанных рамой колонн, что выдвигает фигуру ближе к зрителю, создает среду и делает ее образ более монументальным.

Мозаичный портрет императрицы Екатерины II 1763 г. (с оригиналов Ф.С. Рокотова) достигает еще большей живописной реалистичности и скрупулезной проработанности. Это копия с картины, но мозаичист мастерской дорабатывает фигуру, добавляя образу властность и нарядность.

Даже с заметными возрастными изменениями, императрица представлена нежной женщиной (с помощью розовых оттенков румянца и губ, прямой осанки и форм) и мудрой правительницей (одеяние, взгляд, освещение).

В мастерской же Фроловых принцип работы был отличен от ломоносовского. Частная организация выбрала вектор развития в сторону сокращения времени работы, уменьшения стоимости за счет техники обратного набора, отказа от полного копирования и создания эскизов, из-за которых мастер мозаики становится полноправным соавтором произведения. Кроме того, случалось, что вместо профессиональных художников приглашались техники-мозаичисты с помощниками, что могло сказываться на качестве работ, но точно делало их стоимость меньше, а доступность шире, что и повлияло на увеличение заказов. Сказалось и течение времени, появление новых тенденций конца XIX – начала XX вв.: выявление специфики материала, монументальности, декоративности.

На примере мозаик храма Спаса на Крови можно рассмотреть особенности фроловских мозаик. В центральном куполе располагается мозаика «Христос Пантократор» по оригиналу Н.Н. Харламова. Фигура крупна и монументальна. Иконография передает образ могучего и всевидящего Властителя. Яркие и насыщенные цвета локально заполняют композицию по четким контурам. Фон крупным пятном залит одним глубоким синим цветом. Для контраста можно обратиться к мозаике иконостаса «Сошествие во ад» по оригиналу М. Нестерова.

Многофигурная композиция представлена героями в разных поворотах, толпой, кружащимися херувимами на темном мрачном фоне. За счет мимики, поз, жестикующий, мозаика передает эмоции героев, что также влияет на зрителя. Свечение мандорлы, создаваемое мягким переходом полутонов, парящие драпировки, проработанные тела, в целом выбор общего колорита оттенков синего – все это также усложняет произведение. Оба примера позволяют говорить о вариативном использовании разных приемов в произведениях для достижения основных задач: эффекта монументальности, декоративности – черт сформировавшегося «русского стиля».

Таким образом, можно утверждать, что есть общие принципы работы обеих мастерских. Сходства заключаются в самоорганизации и инициативности М.В. Ломоносова и Фроловых, желании обучать и оставлять после себя последователей, различия состоят в технике исполнения и стиле мозаичных изображений. Ломоносов выбирает детально проработанные копии с оригиналов, выполненные в классическом или барочном стилях, использует, чаще всего, прямой набор. Фроловы же выдвигают новый метод набора – «обратный», что приводит к снижению стоимости и ускорению выполнения заказа, а развивающийся «русский

стиль» вносит монументальность и повышение декоративности, а также вариативность в используемых изобразительных приемах и средствах.

Список использованных источников:

1. Вельтман, А. Портфель служебной деятельности Ломоносова / А. Вельтман ; Н. Степанова – М. : Изд. А. Вельтманъ, 1840. – с. 98

2. Иванов, М. А. Историко-художественные предпосылки в советском монументальном мозаичном искусстве / М. А. Иванов // CyberLeninka. 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-hudozhestvennye-predposylki-v-sovetskom-monumentalnom-mozaichnom-iskusstve>

3. Ломоносов, М. В. Полное собрание сочинений. Т. 9: Служебные документы. 1744-1765 гг. / М. В. Ломоносов ; ред. Т. П. Кравец, В. Л. Ченакал. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 830 с. : ил.

4. Макаров, В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики / В. К. Макаров ; пред. М. Доброклонский. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1950. – 312 с. : ил.

© Сивакова Ю.А., 2023

УДК 821.521 : 821.161.1

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ
ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
В ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
МЕТАМОРФОЗЫ ПСИХОЛОГИИ ПРЕСТУПНИКА
В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»
И «ВОРОТАХ РАСЁМОН» АКУТАГАВЫ РЮНОСКЭ**

Славутич А.С.

Научный руководитель Завельская Д.А.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Художественная рецепция является одним из важных аспектов изучения влияния литературы на культурное сознание различных народов. В контексте исследования влияния творчества Ф.М. Достоевского на японскую литературу, понятие художественной рецепции приобретает особую актуальность и значимость. В данном исследовании мы сосредоточимся на рассмотрении метаморфоз психологии преступника в романе «Преступление и наказание» и в рассказе Акутагавы Рюноске «Ворота Расёмон», поскольку эти произведения стали яркими примерами взаимодействия русской и японской литературных традиций.

Актуальность данного исследования обусловлена растущим интересом к изучению влияния мировой литературы на формирование японского литературного канона, а также понимания уникальных интерпретаций и переосмыслений мировых литературных шедевров в контексте японской культуры. Рассмотрение метаморфоз психологии преступника в контексте произведений двух различных культур позволит более глубоко понять универсальность и актуальность идей, заложенных в оригинальных произведениях, а также выявить особенности и специфику их толкования в контексте японской литературы.

Целью данного исследования является выявление художественной рецепции Достоевского в рассказе Акутагавы Рюноскэ «Ворота Расёмон».

Прежде всего необходимо обозначить само понятие художественной рецепции. Теория рецепции или так называемая концепция воздействия – это литературная теория, которая получила свое развитие благодаря исследованиям Ханса-Роберта Яусса, немецкого историка и теоретика литературы. Приведем краткое определение этой теории из работы К.А. Фомина [3]: «Концепция рецептивной эстетики Х.-Р. Яусса, основывающаяся на коммуникативной природе отношений между текстом и его реципиентом, выдвигает идею процессуального освоения и трансформации литературного опыта в исторически повторяющихся актах эстетического восприятия». Реципиентом же в данной работе является не просто читатель, а читатель-автор, переживший коммуникацию с текстом читатель, который далее передает и перерабатывает этот литературный опыт в своих произведениях.

Чтобы проследить рецепцию творчества Ф.М. Достоевского в произведении Рюноскэ Акутагавы «Ворота Расёмон», обратим внимание на мироощущение и состояние внутреннего мира преступника. Внутренний мир героя у Достоевского не представляет собой замершей картины: мир героя и его идеи находятся в постоянном взаимодействии с мирами и идеями других героев произведения. Большое внимание уделил этой особенности Бахтин М.М.: «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие» [2]. В данной статье метаморфозы психологии преступника рассматриваются в трех точках: до и после преступления. Приведем цитату первого рассматриваемого промежутка, которая описывает состояние Родиона Раскольникова до совершения преступления: «Не то, чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой» [3]. Сразу после мы узнаем, что он находится в этом раздражительном состоянии как раз из-за планирования преступления. Перед совершением преступления,

мы видим, что внутренний мир Родиона Раскольникова находится в состоянии глубокого душевного конфликта и нравственных колебаний. Он чувствует себя изолированным от общества, испытывает неудовлетворенность своим положением и тоскует по неизвестному будущему, которое кажется ему бессмысленным.

Вслед за этим напряженным ожиданием идет лихорадка в мыслях Родиона. Раскольников сталкивается с волнением и ужасом перед совершенным деянием, а также с постоянным преследованием воспоминаний о событиях, которые привели к этому моменту. Он пытается найти способы оправдать свои действия и утешить себя, но в то же время он ощущает нарастающее чувство утраты и беспомощности: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось душе его» [3]. Его психологическое состояние описывается как чрезвычайно напряженное, и он пребывает в состоянии внутреннего конфликта, ища понимания и опоры в этом новом, темном мире, который он сам сотворил. Эти изменения отражают психологический путь Раскольникова от мечтаний о своей уникальности до столкновения с тяжкими последствиями его решений. Все это создает динамичный портрет главного персонажа и подчеркивает важность внутренней борьбы в романе «Преступление и наказание».

Рассмотрим эту же внутреннюю борьбу у главного героя в «Воротах Расёмон» Акутагавы Рюноскэ. Главный герой рассказа – безымянный, лишившийся хозяина слуга, который переживает дождь под воротами Расёмон. Герой остается без заработка и размышляет, умереть ли ему с голоду или пойти воровать: «... разбираться в средствах не приходилось. Если разбираться, то оставалось, в сущности, одно – умереть от голода под забором или на улице. <...> Если же не разбираться... мысли слуги уже много раз, пройдя по этому пути, упирались в одно и то же. Но это «если» в конце концов по-прежнему так и оставалось «если». Признавая возможным не разбираться в средствах, слуга не имел мужества на деле признать то, что естественно вытекало из этого «если»: хочешь не хочешь, остается одно – стать вором» [1]. Он переживает внутреннюю борьбу между своими материальными нуждами и внутренним чувством нравственности. Однако борьба эта разрешается после увиденного преступления: выслушав оправдания старухи о том, что она выдирает волосы с голов трупов исключительно по нужде, он пересматривает и свои нравственные убеждения. В герое зарождается «мужество» на совершение преступления: «Он больше не колебался, умереть ли ему с голоду или сделаться вором; мало того, в эту минуту, в сущности, он был так далек от мысли о голодной смерти, что она просто не могла прийти ему в голову» [1]. В «Воротах Расёмон» преступление рассматривается как результат крайних жизненных обстоятельств, давления бедности, отчаяния и нужды, которые могут

побудить человека к нарушению закона. Подобный поступок не обсуждается в рассказе как абстрактная моральная проблема, а скорее как реальная часть жизни главного героя, обусловленная жестокой реальностью.

Итак, в обоих произведениях широко представлено описание психологического мира героев и изменение их мироощущения с момента совершения преступления. Однако если у Достоевского Раскольников совершает преступление под влиянием идеи, то идея слуги, а точнее соблюдение нравственных идеалов, наоборот оказывается отвергнуто в результате подчинения внешним обстоятельствам. Акутагава Рюноскэ, следовательно, в своем рассказе использует художественную рецепцию: отображает метаморфозы внутреннего мира героя, используя приемы психологизма, однако накладывая на него свое восприятие и переосмысляя творение Достоевского в контексте японской культуры.

Материалы данного исследования рассматривают влияние творчества Ф.М. Достоевского на японскую литературу, а также на проникновение и трансформацию мотивов и идей в японской культуре через произведения, в частности, через «Преступление и наказание» и рассказ «Ворота Расёмон» Акутагавы Рюноскэ. Исследование прослеживает метаморфозы психологии преступника, представленные в этих произведениях, и раскрывает влияние творчества Достоевского на японского писателя Акутагаву Рюноскэ через призму анализа психологических изменений персонажей, их внутренней борьбы и принятия решений, связанных с совершением преступлений.

Таким образом, исследование позволяет увидеть, как литературные элементы, представленные в произведении Достоевского, живут и развиваются в другой культурной среде, приобретая новый смысл и отражая актуальные проблемы и вопросы в различных культурных контекстах.

Список использованных источников:

1. Акутагава, Рюноскэ. Новеллы / Пер. с яп., предисл. и коммент. Н. Фельдман. - Москва : Гослитиздат, 1959. - 415 с.

2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.

3. Достоевский Ф. М. Романы: в 6 Т. [Том 2: Игрок; Преступление и наказание / [Сост. и авт. коммент. Е. И. Кийко и др.]. - СПб. : Библиополис, 1995. - 747,[2] с.

4. Фомин К. А. Концепция рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса как принцип конструирования и динамики литературной традиции // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. - 2015. - №2 (30). - С. 169-176.

© Славутич А.С., 2023

УДК 5527

АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РЕСЕЙЛ КУЛЬТУРЫ В МОДНОЙ ИНДУСТРИИ

Смирнова А.С.

Научный руководитель Туровская Ю. В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Несмотря на постоянно изменяющиеся тенденции современного мира моды, ресейл культура уже не первый год занимает ведущие позиции, и уже крепко укоренилась в индустрии, продолжая развиваться ударными темпами. Что это за культура и как она стала своеобразным фэшн-феноменом, чем обусловлен выбор потребителя в сторону ресейла, и какие глобальные изменения несет за собой этот вид продажи? В данной статье будут рассмотрены такие аспекты развития ресейла, как вклад в устойчивое развитие и разумное потребление, и какова роль дизайнера в данной ситуации, быстро меняющиеся модные тенденции, вдохновленные предыдущими эпохами, эксклюзивность вещи, предлагаемой ресейл-площадками, и ценовой диапазон.

Во-первых, что же все-таки такое ресейл? Говоря простым языком, ресейл (от англ. resale) буквально переводится как «перепродажа», и зачастую предполагает перепродажу вещей известных брендов, которые либо больше не производятся, либо были выпущены в рамках лимитированной коллекции. По сути своей ресейл-площадки – это переосмысленные комиссионные магазины, которые благодаря современным технологиям перешли в онлайн формат, и имеют гораздо более широкий ассортимент предлагаемых вещей, нежели офлайн пространства. Конечно, со временем, это понятие растянулось, и на данный момент ресейл включает в себя не только брендовые предметы гардероба, но и менее известные марки и вещи из масс-маркетов, что позволяет охватить более широкую аудиторию и увеличить спрос и продажи. Сейчас ресейл, скорее, является философией, объединяющей любовь к моде, осознанному потреблению, и что уж скрывать – желанию сэкономить, нежели просто сбором ненужных вещей. Например, по данным ThredUp к 2029 рынок ресейла будет в 2 раза больше масс-маркета, уже сейчас этот рынок оценивается в \$119 млрд. и говорят, что через три года он вырастет на 127% [1]. Судя по опросам, 41% покупателей, отправляясь за обновками, в первую очередь идут на ресейл-площадки.

Одним из движущих элементов ресейл-культуры является экологичность и философия разумного потребления. Говоря об индустрии моды, важно упомянуть, что это одна из главных причин загрязнения планеты. Количество людей растет с каждым годом, меняются тренды, а модные инфлюэнсеры диктуют нам что носить в новом сезоне; соответственно, производство вещей увеличивается, масс-маркеты предлагают новые «одноразовые» вещи – на сезон, но что же делать с одеждой предыдущего сезона, которая в конечном итоге окажется мусором? Конечно, помимо потребителя, ответственность в данной ситуации несет и дизайнер, чьей главной задачей должно стоять не создание очередного расходного товара, а производство такой вещи, которая могла бы соответствовать принципу циклического потребления и одновременно быть в «тренде». На данный момент, к сожалению, наиболее распространён обратный циклическому принцип – линейный. Он строится по схеме «взять – использовать – выкинуть». Основной же задачей циклического производства, противоположно линейному, которого является создание такого продукта, который будет, помимо того, что долговечный, но и сможет потом вернуться в процесс производства без вреда для окружающей среды). Например, в России каждый житель выбрасывает 15-17 килограммов одежды в год – в сумме это 2 миллиона тонн текстильных отходов, из которых перерабатываются не более 1% [1]. Таким образом мы сталкиваемся с вопросом экологичности, который в свою очередь связывает нас с идеей устойчивого развития (совокупность мер, нацеленная на удовлетворение текущих потребностей человека, при сохранении окружающей среды) и разумного потребления (удовлетворение личных потребностей экологичным путем, сохраняя баланс между комфортом и пользой для планеты. Рассмотрим, как работает устойчивое развитие на примере одной из самых популярных ресейл-площадок – Farfetch. По данным журнала Forbes [2], основанным на исследовании Farfetch, говорится, что около 73% выброшенных вещей – сжигается, 12% удается переработать чтобы произвести другие товары, и только 1% становится сырьем для повторного производства. Конечно, такая статистика расстраивает покупателей. На данный момент представители платформы отмечают, что на сайте значительно возросла популярность фильтра «Ответственный выбор», а посещаемость страниц с пометкой «Conscious» возросла в четыре раза по сравнению с предыдущим годом. Во-первых, помимо повторного использования вещей, переработки, и ремонта, конечно, это перепродажа – необходимо давать вещам вторую жизнь, всячески развивая локальные сервисы, где потребитель сможет перепродать, обменять, или сдать одежду.

В России, например, одной из таких некоммерческих компаний является «Второе дыхание» – фонд, занимающейся сбором, сортировкой,

перераспределением и переработкой одежды на любой стадии ее жизни. Например, в 2022 году было собрано 1122 тонны одежды, из которых 95,3% отправилось на повторное использование и переработку [3]. На благотворительность было передано 240,5 тонны одежды (16 тонн из которых – новая одежда и обувь, переданная партнёрами) для 101695 человек (что на 69% больше прошлого года) и 15 организаций помощи бездомным животным. Себестоимость вещей, выданных на благотворительность: 65,3 млн. руб. Данный пример иллюстрирует идею разумного потребления и устойчивого развития.

Следующим пунктом в популяризации ресейла является скоротечность трендов и ретроспективность моды; дизайнеры все больше и чаще обращаются к моде предыдущих эпох. На данный момент, например, мы можем заметить, как бренды и модные инфлюэнсеры все больше используют стили 90-х и 00-х годов, которые стали «маркером» перемен и контраста в обществе. Поэтому, следуя трендам, покупатель ищет тот или иной предмет гардероба, отвечающий требованиям модных и социальных течений, к тому же, выгоднее найти аутентичные вещи из архивных коллекций, соответствующие этим периодам, нежели купить новинку, лишь отдаленно напоминающую оригинал. Помимо этого, в мире и так идет бум на винтаж и секонд-хенды, за счет чего локальные ресейл-платформы все больше набирают популярность. Например, одна из таких платформ – OSKELLY [4]. С марта по апрель 2022 г. был зафиксирован рост трафика на платформе на 34%, а число пользователей, совершивших покупку, на 46%. Ко всему прочему, проводя опрос аудитории, было выявлено, что 62% современной молодежи пойдут искать вещи на ресейл-площадках, не только потому что это горячий тренд, но и потому что придерживаются принципов устойчивого развития.

Стремительный рост Oskelly укладывается в общий тренд развития глобального рынка ресейла. Только за прошлый год его мировой объем вырос на 28% к предыдущему и составил \$177 млрд. (~ 16 трлн. рублей), а к 2027 году рынок достигнет \$350 млрд. (~ 32 трлн. руб.).

Далее, важно отметить, что так как изначально ресейл площадки ориентировались в основном на сегмент класса люкс, этот принцип во многом сохранился. Зачастую, покупатели обращаются к ресейлу не только из-за поддержки разумного потребления или же поиска трендовой вещи, но и за счёт эксклюзивности предлагаемых товаров на площадках перепродажи. Нередко можно встретить уникальные лоты, как, например, сумку Hermes Birkin в единственном экземпляре, выполненном из экзотической кожи, или же ту или иную вещь с показа именитых дизайнеров и громких модных домов, выпущенную лимитированным тиражом. На примере выше указанной платформы OSKELLY можно рассмотреть и эту сторону ресейл-рынка. В офлайн пространстве можно найти уникальную

коллекцию сумок Kelly и Birkin – от классики до самых редких моделей, огромный ассортимент люксовых брендов, где, как объяснила консультант, почти 90% лотов здесь представлено в новом состоянии, а 10% – почти в идеальном. Конечно, это повышает интерес покупателя.

Более того, рынок перепродажи привлекателен еще и ценовой категорией. Несмотря на то, что многие вещи находятся в хорошем или идеальном состоянии, а некоторые совершенно новые, цена так или иначе все равно ниже, чем в бутике или же обычном магазине. Одна из основателей платформы OSKELLY считает, что ресейл – это про доступность моды, этичное отношение к ней и про цикличность, поэтому те вещи, которые на иностранных сайтах перепродажи могут стоить 140000, на OSKELLY их можно найти за 45000, и не потому что люди не знают цены или ценности вещи, а потому что хотят экологично подойти к освобождению гардероба и дать своим вещам вторую, третью или даже четвертую жизнь.

Если говорить о более демократичных вариантах ресейла, стоит обратить внимание на «Эскимо Garage Sale» маркет, проводящийся несколько раз в год в Москве на больших площадках, собирающий сотни, тысячи человек, желающих приобрести новый предмет гардероба или интерьера за небольшую сумму. Более того, «Эскимо Garage Sale» проводит так же и культурную программу, в которую входят лекции о разумном потреблении и устойчивом развитии. Это мероприятие очень полюбилось горожанам, собрав вокруг себя полноценное сообщество ресейлеров и тех, кто увлечен идеей устойчивой моды. По данным издания The Blueprint [5], маркет посещает в среднем около 8 тысяч гостей.

На основании выше приведенных фактов, можно сделать вывод, что ресейл-культура на данный момент является одним из важнейших феноменов формирования современной фэшн индустрии. Благодаря тому, что ресейл-культурой все больше интересуется молодое поколение: миллениалы (люди, рождённые в период 1980-2000 гг.) и зуммеры (поколение после миллениалов) предрассудки, имеющиеся у значительной части населения, постепенно уходят на второй план, а ценности и философия осознанного потребления занимают их место. Новая аудитория рынка перепродажи озадачена проблемами мирового масштаба: экологией и этическими вопросами, чрезмерным потреблением, а сравнительно невысокие цены и широкий ассортимент трендовых вещей только подогревает интерес и способствует развитию ресейла.

Список использованных источников:

1. Екатерина Егорова, Елена Шелягина, Буляш Тодаева, Наталья. Как создавать вещи, которые не становятся мусором // Moscow Circular // 2023
2. Журнал «Forbes» София Бронтвейн. Модная оцифровка: как развивать осознанное потребление с помощью новых технологий // 05 июля

2021 [https://www.forbes.ru/forbeslife/433967-modnaya-ocifrovka-kak-razvivat-osoznannoe-potreblenie-s-pomoshchyu-novyh

3. Фонд «Второе дыхание» <https://vtoroe.ru> // информация с сайта //2023 [https://vtoroe.ru]

4. Ресейл-платформа Oskelly. Топ-10 причин, по которым покупатели выбирают ресейла // 27.03.2022 [https://oskelly.ru/blog/pokupateli-vybirayut-resejl/]

5. Журнал «The Blueprint» Татьяна Пятых. Ресейл в России: игроки, тренды, перспективы // 01 апреля 2021 [https://theblueprint.ru/fashion/industry/resejl-v-rossii]

6. «РБК Тренды» Дарья Катуржевская. Что такое ресейл и как на нем заработать // 12.09.2022 [https://trends.rbc.ru/trends/social/631f57bc9a794727e6a0beb9]

© Смирнова А.С., 2023

УДК 745/749

**РУССКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ
В КОМПОЗИЦИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО НАБИВНОГО ТЕКСТИЛЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI вв.**

Соковишин А.А.

Научный руководитель Большова С.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В настоящее время интерес потребителя к продукции отечественного текстиля с традиционными орнаментальными мотивами и мотивами, заимствованными из народного искусства и русских народных промыслов, заставляет исследовать это явление. Довольно значительный пласт исследований по отечественному текстилю свидетельствует о значимости этой темы в науке. Хорошо изучен искусствоведами русский печатный промышленный текстиль XIX века, особенно это касается набивных ситцев предприятий Иваново. Исследования последнего десятилетия посвящены темам оформления отечественного текстиля 1950-1960 годов и влиянию традиционного оформления ивановских ситцев на промышленный дизайн набивных тканей второй половины XX века. При этом орнаментальные композиции отечественных печатных тканей начала XXI века недостаточно изучены. Таким образом, целью данного исследования является выявление особенностей орнаментальных мотивов на основе русской народной традиции в композициях отечественного печатного текстиля второй

половины XX – начала XXI века. В основу исследования заложен комплексный подход. Сравнительный метод использован в работе в связи с необходимостью выделить специфические черты традиционных орнаментальных форм, органично вошедших в орнаментальную композицию тканей второй половины XX – начала XXI века. Аналитический метод используется для обработки собранной информации. Дескриптивный метод использовался при работе с музейными тканями, предметами русских народных промыслов.

Всемирный фестиваль молодёжи и студентов 1957 года кардинально изменил подход советских художников к орнаментальному оформлению набивного текстиля. Художники разработали новые ткани для костюмов делегации советской молодёжи, а также сувенирные платки. В поисках вдохновения художники обратились к народному искусству. Крестьянская набойка по льну с плоско трактованными архаичными мотивами и промышленная набойка ализариновых ситцев с восточными огурцами XIX века стали классическим источником идей для орнаменталистов середины XX века [1, с. 10]. В 1950-е годы помимо этого художники начинают широко использовать фольклорные орнаментальные мотивы, формы которых заимствованы из народного декоративно-прикладного искусства: керамики, глиняной игрушки, резьбы и росписи по дереву, вышивки [2, 3]. Фабрика «Красная роза» выпускает шёлковую ткань с печатным рисунком «Тула» по эскизу художницы Натальи Моисеевны Жовтис. Орнаментальными мотивами служат филимоновские игрушки-свистульки, которые лепили из глины жители деревни Филимоново Тульской области. Дымковская игрушка Вятского края стала источником вдохновения для художников Н.И. Захаровой, ткань набивная «Вятская игрушка» (рис. 1а), и Н.М. Жовтис, ткань набивная «Лубок», фабрики «Красная роза».

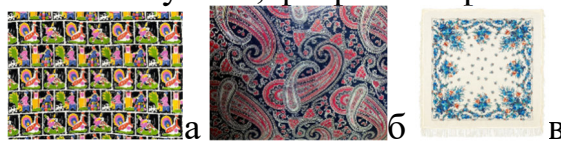


Рисунок 1 – а) Захарова Н.И. Ткань набивная «Вятская игрушка», 1950-60-е, шёлк, печать цветная, 95x403см; СССР, г. Москва; б) Кулагина З.Н. Рисунок на ситец «Орнаментальный». 1974. Иваново; в) Зиновьева К.С. Шаль «Гжель», 1986, Павловский Посад.

Художница комбината «Трёхгорная мануфактура» Е. Шумяцкая использует в эскизе ткани орнаментальные мотивы русской сюжетной вышивки. В 1950-е годы искусно работали с классической формой восточного огурца, которая стала восприниматься исконно русской орнаментальной формой, ивановские художники. Примером служит рисунок для ситца «Орнаментальный» 1956 года художника Н.П. Хохлачёва. Продолжила в 1950-е годы работать Павловопосадская

«Фабрика имени 10-й годовщины Красной Армии», производящая удивительной красоты набивные шерстяные платки и шали со знаменитым орнаментальным мотивом павловопосадской розы. Этот мотив, проникший на русскую почву с модной вышивкой XVIII века и периода Бидермайер, в дальнейшем пережив трансформацию в народном искусстве, стал традиционным для набивных павловопосадских шалей 1860-х годов, а также крестьянских ситцевых набивных платков. Классическая композиция павловопосадских шалей второй половины XIX века продолжала развиваться весь XX век. Вместе с тем, в 1950-е годы, в проектирование павловопосадских платков и шалей проникают модные тенденции, заимствование орнаментальных форм из русских народных промыслов. В 1950-е годы художник З.А. Ольшевская создаёт шаль «Хохлома» с растительными мотивами, заимствованными из хохломской росписи.

В 1960-1970-х годах в отечественном печатном текстиле орнаментальные композиции с фольклорными мотивами продолжали оставаться актуальными. В 1960-е годы комбинат «Трёхгорная мануфактура» выпускает декоративную набивную ткань по рисунку Е. Шумяцкой с мотивами деревянной русской посуды, формами солониц, ковшей, плошек. Эта же художница в 1967 году создаёт декоративную ткань «Птица» по мотивам кубовой набойки. Сохранился крок (орнаментальный эскиз) 1975 года «Рисунок с ласточками», созданный художницей Н.М. Жовтис по мотивам розеток и ромбов русской резьбы по дереву (фабрика «Красная роза»). В 1970-х годах художница Первой московской ситценабивной фабрики В. А. Илюшкина создаёт уникальную по своей графической выразительности ткань «Русский мотив», источником вдохновения для которой послужила русская резьба и роспись по дереву [4, с. 308]. В 1960-1970 годы ярко, самобытно работали художники Иваново в духе традиций набивных ситцев второй половины XIX века. Знаменитый алый фон и мастерскую стилизацию мотива восточного огурца можно увидеть в работах художника К.С. Логинова (рисунок ситца «Традиционный», 1960 г.) и художника Г.С. Горбачева (рисунок для сатина «Ковровый», 1968 г.). Сочно, декоративно и выразительно в цвете работают ивановские мастера в 1970-х годах, располагая орнаментальные мотивы огурцов и цветочные формы алого, синего, зелёного, белого цветов по звучному глубоко-чёрному фону: рисунок для ситца А.С. Горина 1970 г.; рисунок для ситца «Каймовый» Т.Н. Коптяковой 1971 г.; рисунок для ситца «Орнаментальный» З.Н. Кулагиной 1974 г. (рис. 16).

Художники Московского производственного платочного объединения в Павловском Посаде в 1960-1970-х годах продолжали работать в русских традициях, совершенствуя классические композиции с павловопосадской розой и мотивом огурца.

Печатный рисунок отечественного текстиля 1980-1990-х годов исследован мало. Восполняя этот пробел, хочется отметить, что фольклорные мотивы оставались востребованными в декоративном оформлении раппортных тканей, а также в композициях платков и шалей. Орнамент хохломской росписи сохранился в тканях этого периода у художников Иваново, как и композиция с огурцами. Тонкие, графичные текстильные композиции с формой огурца украшали сатин комбината «Трёхгорная мануфактура» 1987 года и ситец «Камышенского хлопчатобумажного комбината имени А.Н. Косыгина» 1987 года. Традиционная форма павловопосадской розы в 1980-х годах стала орнаментальным мотивом раппортных шерстяных плательных тканей. «Для оформления шерстяных тканей характерны рисунки, выполненные по мотивам традиционного цветочного орнамента павловских платков и шалей, решённые в сочной, яркой колористике на тёмных и светлых фонах» [5, с. 175]. Примером может служить шерстяная плательная ткань с рисунком павловопосадских роз по белому фону Ростокинской камвольно-отделочной фабрики 1986 года. В павловопосадских шалях этого периода помимо характерных цветочных узоров и композиций с огурцами прослеживается проникновение художественного языка из других русских народных промыслов. В 1986 году художник К.С. Зиновьева создаёт шаль «Гжель» в традиционном бело-синем колорите с небольшими вкраплениями ярко-оранжевых акцентов (рис. 1в).

В 1992 году художник Е.В. Жукова проектирует оригинальный рисунок для шали «Печатный пряник» с геометрическими солярными мотивами печатных пряничных досок XVIII-XIX веков.

Современные дизайнеры проектируют оригинальные орнаментальные композиции для набивного текстиля с мотивами, заимствованными из русского народного искусства и народных промыслов. Художники Иваново (ООО «Вселенная текстиля») создают современные ткани с хохломским и гжельским рисунком. Проектируются набивные ткани с рисунками крестьянской счётной геометрической вышивки, включающей геометрические и изобразительные мотивы, символизирующие идеи плодородия, земли, воды, солнца, выполненные в графической манере красными нитками по белому полю. Интересна набивная ткань, рисунок которой выполнен по мотивам цветной каргопольской вышивки. Солярные мотивы птицы-павы с распущенным хвостом изображаются стоящими перед деревом жизни. Матрёшки с хохломской росписью, производящиеся в г. Семёнове, изображены в рисунке орнаментальной набивной каймы ткани компании «Рус Ткани Лён», г. Москва. Кайма дополнена традиционным золотым хохломским узором. Продолжают в настоящее время производить ткани с мотивами дымковской игрушки. В рисунке воспроизводятся традиционные формы

белоснежных игрушек-свистулек, покрытых цветной росписью. Традиционные орнаментальные мотивы дымковских игрушек (конька, индюка с пышным хвостом, барыни с птицей) узнаваемы и сейчас в текстильном рисунке. Декоративное покрывало в лоскутной технике, произведённое на ОАО ХБК «Шуйские ситцы», г. Шуя Ивановской области, отсылает нас к орнаментальным композициям русской кубовой набойки XIX века, содержащей в себе древние архаические мотивы ромба – символа засеянного поля. Оригинален комплект постельного белья от того же производителя, решённый художником по мотивам вологодского кружева, главным узнаваемым элементом которого является «вилюшка» – извивающаяся лента полотняного переплетения, формирующая рисунок кружева. Стилистика оформления набивных тканей начала XXI века интересна тем, что художники используют орнаментальные мотивы русских промыслов, которые раньше не использовались в проектировании отечественного текстиля, поэтому палитра используемых орнаментальных форм значительно расширилась по сравнению с практикой проектирования XX века. К таким образцам можно отнести ткани с мотивами жостовской и борецкой росписи производства компании «РусТканиЛён», г. Москва, а также скатерть из хлопка с набивным рисунком по мотивам мезенской росписи по дереву от ОАО ХБК «Шуйские ситцы» (рис. 2).

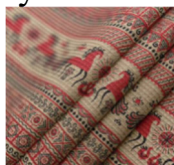


Рисунок 2 – Скатерть Мир вкуса Снежок 20499-1, «Шуйские ситцы», 2023

В заключение можно сделать вывод, что традиционные текстильные и фольклорные русские мотивы в печатном отечественном текстиле начала XXI века свидетельствуют о преемственности традиций русской орнаментальной культуры. Сегодня русские мотивы актуальны и востребованы, в них раскрываются смыслы, питающие национальную самобытность современной отечественной культуры в целом.

Список использованных источников:

1. Рогинская, Ф. С. Мария Сергеевна Назаревская / ред. В. А. Тиханова. – М.: Советский художник, 1955. – 66 с.
2. Мокров, К. И. Художники текстильного края / ред. Г. К. Леонтьева, Е. А. Барина. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 168 с., ил.
3. Ткани Москвы / авт.-сост. К. Л. Гусева, А. Н. Селиванова; Музей Москвы. – М.: Кучково поле Музеон, 2019. – 240 с.: ил.
4. Ситцевый поток. Страницы истории Первой Московской ситценабивной фабрики / сост. Н. Григорьева, ред. В. Вагин. – М.: Московский рабочий, 1973. – 384 с.

5. Емельянович, И. И. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации) / И. И. Емельянович, Н. П. Бесчастнов; ред. И. А. Агаджанова. – М.: Легкпромбытиздат, 1990. – 224с.: ил.

© Соковишин А.А., 2023

УДК 76.03/.09

**КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ЭПОХИ МОДЕРНА:
АНГЛИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ
И РАБОТЫ И.Я. БИЛИБИНА 1899-1905 гг.**

Сорокина Д.С.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

В Западной Европе и России в конце 1880 – начале 1910 гг. распространялись «варианты одного течения», в разных регионах имеющего своё имя: «нью-стайл» в Англии, «ар-нуво» во Франции, «югендштиль» в Германии, «сецессион» в Австрии, «модерн» в России и др. [1, с. 8].

Одной из важных черт модерна стал его универсальный изобразительный язык, условный, основанный на орнаментальной стилизации природных форм и стихий. Важную роль в его развитии сыграли английские графики-иллюстраторы. С Англии начинается популяризация изданий с иллюстрациями в новом стиле, распространяющими мировосприятия модерна на широкие круги художников и читателей; изменяется общий вид и восприятие книги. Роль Уолтера Крейна и Обри Бердслея в становлении графики нового типа отмечал такой исследователь творчества И.Я. Билибина, как Г.В. Голынец [2]. Эти мастера оказывали влияние на творчество художников разных стран, в том числе и России.

Обри Бердслей стал одной из важных фигур английского модерна. Его стиль был лаконичным, «графичным» – в духе модерна. «Графическим, в отличие от тонального или свободно штрихового, считался рисунок, который был не только изображением, но и украшением, подчиненным плоскости листа, тяготеющим к линейному орнаменту и силуэту» [2, с. 7]. Проследить это можно в иллюстрациях к «Смерти Артура» Т. Мэлори 1893-1894 гг.

Подобные черты мы можем наблюдать и в творчестве Ивана Билибина – графичность, «чистая линия», плоские открытые цвета, оригинальные формы.

Рассмотрим две иллюстрации: из «Смерти Артура» – «Как королева Гинебра ехала праздновать май» (правая часть двухстраничной иллюстрации Обри Бердслея) [3] и «И дивясь, перед собой видит город он большой...», иллюстрацию Ивана Билибина из «Сказки о царе Салтане» [4].

Первое, что бросается в глаза – работы очень похожи по композиции. На первом плане буйство растений, цветочный ковер спускается по холму и становится поляной, где располагается город. Цветы и растения у И.Я. Билибина более разнообразны: здесь представлены разные их виды, однако характер листвы во многом напоминает почерк английского современника. Архитектура парадоксальным образом схожа: прямые линии, острые завершения массивных стен в одном случае замка, в другом – Кремля. То, что события происходят на Руси, у Билибина мы определяем по куполам православных храмов. Обе композиции ограничены орнаментальными рамками: растительной и с геометрическими узорами и природными мотивами.

Большая часть иллюстраций у Бердслея – чёрно-белые, и вопросы колорита логично рассмотреть, сопоставляя решения И.Я. Билибина и композиции известного иллюстратора детской книги Уолтера Крейна.

Особое внимание популярности сказочных иллюстраций У. Крейна в России уделяла исследователь Т.Ф. Верижникова. Прямую их связь со стилистикой модерна и влияние подобных решений Крейна на русских иллюстраторов подтверждают высказывания Е.Д. Поленовой. В письме к В.В. Стасову от 19 мая 1897 г. она пишет: «форма эта выработана англичанами, она мне ужасно нравится, и я очень сожалею, что она у них выходит из употребления и что за последнее время их детские иллюстрации получали совсем другой характер, и мне лично теперешний гораздо меньше нравится, чем тогдашний, напр[имер] иллюстрации Walter Crane [Вальтера Крэна] к сказкам» [5, с. 568]. Посмертная выставка работ Е.Д. Поленовой стала частью Международной выставки картин журнала «Мир искусства» 1899 г. и оказала значительное влияние на становление Билибина-графика. В это время он создает свои первые акварели к «Сказке об Иване Царевиче, Жар-птице и о Сером волке», «Царевне-лягушке» и «Перышку Финиста Ясна-Сокола» [2, с. 19-20].

«Принц Герье преследует лань в лесу» Уолтера Крейна [6] по композиции напоминает «Ивана-Царевича и лягушку-квакушку» [7]. Герой стоит слева, у него в руках – лук. Справа протекает небольшая речка и располагается второе действующее лицо – лань или лягушка; герои окружены зелёными деревьями и кустарниками.

Цвета спокойные и однородные, оба художника используют красный и белый как акцентные (у И.Я. Билибина это ещё синий). Окружающее пространство заполнено спокойным зелёным, сливающимся в единую, целостную природную среду. Уолтер Крейн также одевает героя в зеленые

одежды, чтобы сконцентрировать наше внимание именно на развернутых в сторону белой лани ногах и оружию охотника. Билибин ярким красным обозначает лук и стрелу с белым наконечником, чтобы провести читателя-зрителя через цепочку выстрел – поиск стрелы – лягушка.

Уолтер Крейн в своей работе использует определённое количество цветов, однако делает это свободно – смешивает, накладывает тени, раскрашивает орнаменты. Билибин более лаконичен, он берёт чистые цвета, а орнаменты на кафтане выполняет линией и цветом, по тону близким к основному.

Кроме параллелей между решениями Билибина, Бердслея и Крейна мы можем выявить в творчестве русского художника особенности, характерные для книжной графики модерна в целом.

Рассмотрим три иллюстрации – это дизайн заставки XIII главы «Смерти Артура» Обри Бердслея [3], «Павлинья жалоба» Уолтера Крейна [8] и «Иван-Царевич и Жар-Птица» И.Я. Билибина [9].

Характер изображения Жар-Птицы у Билибина отражает иконографию и стилистику павлинов у английских иллюстраторов: пышный хвост с завершениями-сердечками, красивый спицевидный хохолок, похожие на чешуйки перья на груди. Это может свидетельствовать об общем происхождении ключевых стилистических элементов ар нуво в книжной графике разных европейских стран.

Все три иллюстрации обрамлены, некоторые украшены и «изнутри» растительным или геометрическим орнаментом – устоявшаяся для книжной графики традиция, которую И.Я. Билибин также мог почерпнуть в английской графике.

Таким образом, в конце XIX – начале XX веков английская художественная традиция оказывала влияние на развитие европейского и русского искусства оформления книги. Исследователи (Г.В. Голынец, Т.Ф. Векрижникова) отмечали возможность влияния на сложения стиля И.Я. Билибина графики немецкого модерна. Но у истоков «нового течения» стояли английские мастера-иллюстраторы – параллели с их решениями в работах русского художника достаточно очевидны. Обри Бердслей и Уолтер Крейн были знаковыми фигурами в истории формирования традиций «Золотого века» книжной иллюстрации.

Список использованных источников:

1. Верижникова, Т.Ф. Иван Яковлевич Билибин / сост. Т.Ф. Верижникова. – Санкт-Петербург : Аврора, 2009. – 176 с.
2. Голынец, Г.В., Голынец, С.В. Иван Яковлевич Билибин. М.: Изобразительное искусство, 1972. – 223 с.
3. Смерть Артура [Текст]/сэр Томас Мэлори; графика Обри Бердсли; [перевод с английского И. Бернштейн]. – Москва: Октопус, 2018. 798 с. : ил.

4. Сказка о царе Салтане, о сыне его, славном и могучем богатыре, князе Гвидоне Салтановиче, и о прекрасной царевне Лебеди. Сказка о рыбаке и рыбке / А. Пушкин ; Рис. И. Билибина [Текст]. – Ленинград : Художественная литература, 1938. – 60 с. : ил.

5. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. – Москва : Искусство, 1964.

6. Aladdin's picture book: containing Aladdin, The yellow Dwarf, Princess Belle-Etoile, The hind in the wood. With twenty-four pages of illustrations by Walter Crane, printed in colours by Edmund Evans. – London; New York, [1876]. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/aladdins-picture-book-containing-aladdin-the-yellow-dwarf-princess-belle>

7. Царевна-лягушка / рис. И. Я. Билибина. – Санкт-Петербург : Изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1901. – 12 с.: ил.

8. The baby's own Aesop : being the fables condensed in rhyme, with portable morals pictorially pointed by Walter Crane. – New York : F. Warne, 1908. – 55 p.

9. Сказка об Иван-царевиче, Жар-птице и о сером волке / рис. И. Я. Билибина. – Санкт-Петербург : Изд. Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1901. – 12 с.: ил.

© Сорокина Д.С., 2023

УДК 745/749

ИННОВАЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В ТЕКСТИЛЕ XX-XXI ВЕКОВ

Судакова Е.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Научные руководители Цветкова Н.Н., Рыбаулина И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А.Л. Штиглица», Санкт-Петербург*

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

Собственный интерес в сочетании с фактором актуальности и новизны материала играют определяющую роль при выборе темы исследования. Актуальность темы определяется развитием современных технологий, появлением инновационных материалов и их влиянием на развитие текстильных техник. Практическая значимость исследования

заключается в разработке собственной экспериментальной технологии создания перерабатываемой ткани с использованием реутилизированных материалов, сделанных из вторичного сырья, а также в разработке проекта, эскизов применения и опытных образцов для дальнейшего внедрения технологии в производственный процесс.

Процесс перехода от традиционного этапа развития к индустриальному, определенный термином «индустриализация» связан с развитием новых технологий. Одним из выдающихся немецких архитекторов начала XX века был Вальтер Гропиус, по инициативе которого в апреле 1919 г. был основан знаменитый Баухаус. Чтобы осуществить переход от взглядов XIX века к взглядам века XX, Гропиус заручился помощью художников-авангардистов, таких как Фейнингер, Клее, Кандинский; их функцией было создавать и стимулировать творческий процесс; а их отношение к форме, цвету, пространству и оформлению оказало глубокое влияние на работу Баухауса.

Ткацкая мастерская была первой, которая достаточно хорошо зарекомендовала себя с момента открытия Баухауса. Элен Бернер (Hélène Börner), работавшая с Ван де Вельде (van de Velde), осталась в школе и стала ткацким мастером-техником, в то время как в 1920 году Георг Муч (Georg Mucbe), молодой художник, был назначен формейстером. Под этим совместным руководством и с помощью других художников-ткачей, таких как Хедвиг Юнгник (Hedwig Jungnick), Бенита Отте (Benita Otte) и, прежде всего, Гунта Штельцль (Gunta Stölzl), возник оригинальный и самобытный стиль. Студенты – будущие художники по текстилю находили в разных сортах пряжи, способах переплетения и технологии обработки тканей широкое поле для экспериментирования.

Одной из выдающихся текстильщиц Баухауса была Анни Альберс, которая много экспериментировала с нетрадиционными материалами. «Структура ткани или ее переплетение, то есть крепление ее элементов из нитей друг к другу, является таким же определяющим фактором в ее функционировании, как и выбор сырья. На самом деле, взаимосвязь этих двух факторов, процессы модифицирующие характеристики элементов является сутью плетения» – писала Анни Альберс в своей книге «On Weaving» [1]. В 1928 году Ханнес Мейер и Ханс Виттвер начали планировать строительство Школы профсоюзов Всеобщей федерации профсоюзов Германии (ADGB), проект в котором будут задействованы все мастерские Баухауса. Когда каркас здания был установлен и фундамент квадратного лекционного зала завершен, Мейер и Виттвер выявили проблему с пространством – плохая акустика и эхо. Чтобы противодействовать нежелательному эффекту эха и равномерно распределять свет по комнате, необходимо было найти материал, который удовлетворял бы обоим требованиям. Но в 1929 году материала с такими

свойствами еще не существовало. Поэтому Баухаус поручил одной из своих лучших ткачих Анни Альберс разработать в рамках дипломной работы материал, необходимый для лекционного зала Школы профсоюзов. Основываясь на образцах ткани (небольшие кусочки размером примерно 10 x 10 см), которые до сих пор хранятся в Фонде Йозефа и Анни Альберс, в Музее современного искусства, Музее текстиля в Тилбурге, Фонде Баухауса в Дессау и Архиве Баухауса в Берлине), легко увидеть, как ткач объединил различные волокна вместе, чтобы создать совершенно новый эффект: А. Альберс использовала хлопчатобумажную синель с одной стороны для поглощения звука на стене. Внутри она сплела разной плотности черный хлопок и прозрачные целлофановые нити, создав волнистую структуру. Ткань, созданная из этой комбинации, имеет металлический блеск, что дало ей прозвище «серебряная ткань», хотя, как иногда ошибочно полагают, она не содержит металлических нитей (рис. 1) [2]. Использование ткани для воздействия на направление света было настоящим новшеством в 1929 году.

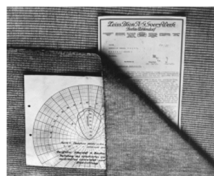


Рисунок 1 – Анни Альберс (дизайн), Звукопоглощающий и светоотражающий материал для облицовки стен, 1929 г. Фонд Йозефа и Анни Альберс/VG Bild-Kunst, Бонн, 2020 г. [2]

Компания DuPont впервые вышла на рынок волокон в 1920 году. Компания создала совместное предприятие с Comptoir des Textiles Artificiels, производителем «искусственного шелка» под названием «Rayon» (Вискоза). Вискозное волокно – искусственное волокно, получаемое переработкой природной целлюлозы. Англичане Чарльз Ф. Кросс и Эдвард Ф. Беван научились получать вязкие растворы целлюлозы, а затем регенерировать твердое вещество в виде нитей путем экструдирования его в кислотной ванне [3]. К 1908 году вискоза стала коммерческим товаром в Англии. Дюпон продублировал французскую фабрику по производству вискозы в Баффало (город штата Нью-Йорк), и вскоре получил взрывную прибыль, поскольку волокно конкурировало с дорогим шелком. Изобретение нейлона Уоллесом Карозерсом положило начало эпохе синтетических тканей и установило основные принципы химии полимеров, которые сделали пластмассы повсеместной частью цивилизации. Нейлон сам по себе обладает беспрецедентным набором полезных свойств, включая высокую прочность, гибкость и устойчивость к царапинам. Искусственные волокна, составляющие многомиллиардную индустрию, дают возможность контролировать характеристики способами, которые невозможны с натуральными волокнами. Карозерс стремился создать первое полностью синтетическое волокно. Когда в 1934 году он объединил амин (amine),

гексаметилдиамин (hexamethyldiamine) и адипиновую кислоту (adipic acid), ему удалось получить волокна в пробирке [4]. Лабораторные эксперименты Уоллеса Карозерса заложили основу новой отрасли.

Активное развитие современных технологий оказывает прямое влияние на совершенствование существующих текстильных производств. Появление и распространение инновационных материалов вкупе с новыми дизайнерскими решениями позволяют создавать материалы с определенным набором характеристик. Особый интерес для исследования представляют последние десятилетия, отмеченные бурным ростом объема инновационных исследований в области текстиля и расширением их практического использования в дизайне. Важную роль в этом процессе играют два ключевых фактора, первый – научные разработки современных ученых в области химических, физических, биологических и других дисциплин, и второй фактор – развитие современного дизайн-кластера. Современный исследователь В.В. Попова в своей работе «Инновационный текстиль» [5] говорит о важности введения в оборот искусствоведения понятия «инновационный текстиль», определяющего самостоятельную область дизайнерской деятельности, расположенную на стыке передовых приемов формообразования, опережающей технологии и целенаправленного функционального подхода. «Результатом исследовательской работы по идентификации творческих направлений, присущих современной художественно-проектной деятельности, стало определение параметров уникального креативного вектора, отмеченного при создании инновационного текстиля – «инноартдизайна». Результатом изучения данного художественно-проектного феномена стало подтверждение его генетического родства с IT технологиями и авангардными приемами дизайнерского формообразования. Всё это позволило по-новому взглянуть на разнохарактерную практику дизайн-проектирования последнего двадцатилетия и вычленив в ней ключевые тенденции, объединяющие творчество различных мастеров современного дизайна» – пишет В.В. Попова в своей работе «Инновационный текстиль» [5].

Уже не первый год главной темой крупнейших текстильных выставок является тема устойчивого развития. Экологические аспекты находятся в приоритете текстильной и смежных отраслях. Ведущая мировая текстильная выставка Heimtextil в 2020 году проходила во Франкфурте (Германия). Почти 3000 компаний из 65 стран представили свои инновации, многие производители представили образцы, изготовленные из переработанных материалов. В зоне Heimtextil2020 «Trend Spaces» организаторы выставки работали с дизайнерами, чтобы продемонстрировать интерьерные решения из «устойчивых» материалов. Библиотека материалов будущего, которая была частью Trend Space,

позволила посетителям исследовать природу и метод производства инновационных материалов с акцентом на переработанные ткани и культивируемый живой текстиль. «Цель состояла в том, чтобы свести к минимуму воздействие на окружающую среду путем интеллектуального выбора материалов», – говорит в интервью [6] Олаф Шмидт, вице-президент по текстильным технологиям Messe Frankfurt.

Примером «устойчивых материалов» представленный в Библиотеке тенденций, была ткань, изготовленная из коры восточноафриканского фигового дерева. Это один из самых древних текстильных материалов, производство которого происходит в основном кустарным способом мелкими органическими фермерами в Уганде. Кору мутубы (African mutuba fig tree) можно собирать ежегодно, не нанося вреда деревьям, что делает ткань «экологично-устойчивым материалом». Его обработка требует мало воды и синтетических связующих или красителей, а его формы варьируются от эластичных и кожаных до нежных и флисовых. Этот веганский материал, называемый BARKTEX, на 99% основан на биоматериале и может использоваться в качестве настенного покрытия или мебельной поверхности.

Одним из лидеров в разработке устойчивых продуктов является Lenzing, австрийский производитель. Волокна TENCIL x REFIBRA от Lenzing являются первыми коммерчески доступными химически переработанными целлюлозными волокнами на рынке. Для этих новых волокон используется целлюлоза из обрезков хлопкового текстиля в сочетании с растворенной древесной целлюлозой из устойчиво-управляемых лесов и плантаций. Волокна полностью компостируемы и биоразлагаемы даже в морской воде, и не образуют микропластиков. На выставке Heimtextil2020 Lenzing продемонстрировал постельный текстиль, из волокна TENCIL x REFIBRA. Эти волокна содержат влагопоглощающие материалы, которые улучшают тепловую регулировку, поскольку они структурированы таким образом, чтобы регулировать поглощение и высвобождение влаги, тем самым поддерживая естественную тепловую регуляцию организма и обеспечивая дышащий комфорт.

Олефиновое волокно представляет собой синтетическое волокно, изготовленное из полиолефина, такого как полипропилен или полиэтилен. Италия начала производство олефиновых волокон в 1957 году. Карл Циглер и Джулио Натта получили Нобелевскую премию по химии (1963 г.) за свою работу по катализу олефинов в волокно, также известному как катализ Циглера-Натта. Производство олефиновых волокон в США началось в 1960-х годах. Олефин окрашивается в процессе производства нити и надолго сохраняет свежесть цвета, что, в сочетании с разнообразием фактур, плетений и дизайнов, делает его универсальным материалом для любых проектов. Олефин активно используют в производстве интерьерных тканей.

Например, компания Espocada в 2022 году представила свою первую коллекцию outdoor-тканей, большая часть которых сделана из олефина. Коллекция Espocada «Siesta» наглядно демонстрирует преимущества олефина и его устойчивость к воздействию окружающей среды: ткани обладают эластичностью, не боятся ультрафиолетового излучения, выцветания, перепадов температуры и истирания (50000 циклов по тесту Мартиндейла), отталкивают влагу, пыль, загрязнения. Если сравнивать с акрилом, то износостойкость олефина выше. Он не проводит статическое электричество, используется в разных вариантах плетения и открывает широкие возможности для работы с совершенно разными палитрами и интерьерами. Олефин – экологичный и безопасный для людей и животных материал, который разрабатывается в условиях практически безотходного производства и неоднократно перерабатывается после использования. Благодаря специальному углеродному покрытию Flora, ткани ограничивают проникновение воды, а антибактериальная пропитка полностью исключает возникновение микробов и бактерий.

Агентство трендов SPOTT, которое сотрудничает с выставкой Heimtextil, сформулировало четыре ведущих тренда для 2023 года, важные для текстильной индустрии и домашнего текстиля – Deep Nature (Глубинная природа), Hyper Nature (Сверхнатуральное), Beyond Identity (За пределами идентичности), Empowered Identity (Подлинная сущность). Все вместе они обозначают стремление к новому долгосрочному образу мышления, пониманию важности экономии ресурсов и сохранению природного мира. Тренды соотносятся с темой выставки Heimtextil, которая звучит как Next Horizons («Следующие горизонты»). Консультант выставки, профессор Партха Дасгупта из Кембриджского университета, утверждает: «Как это ни парадоксально, мы начали переход к устойчивому развитию, решая проблемы в искусственно созданной нами же системе. Нужно преобразовать ее так, чтобы не создавать отходов или дисбаланса. Будущее дизайна просто не должно создавать отходов» [7].

Современный текстиль может быть изготовлен не только традиционными способами, но и с использованием, например, технологии 3D-печати. Это методика изготовления объемных изделий на основе цифровых моделей, процесс постепенного послойного воспроизведения объектов. Дизайнеры активно используют технологические разработки в сфере 3D-моделирования 3D-печати и создают различные изделия от предметного дизайна до архитектурных форм - обувь (например, кроссовки Reebok x Botter Sneaker изготовленные технологическим брендом HP в Барселоне с использованием 3D-принтера Multi Jet Fusion 2022-2023), одежда (например, коллекции голландского дизайнера Iris van Herpen), предметы мебели (например, модель стула YURA от бренда EBURET), архитектурные объекты (например, 3D-печатный дом Gaia из

биоразлагаемых материалов от итальянского разработчика технологии 3D-печати WASP) и др. Интересные разработки в сфере современных нетканых текстильных материалов проводит архитектор-дизайнер Krizia Medero (Криция). Дизайнер создает текстиль напечатанный на 3D принтере Sovol SV04 INDEX и публикует процесс работы с результатом на YouTube и в социальные сети (@SewPrinted). В работе используется материал Filaflex – гибкий, мягкий и эластичный пластик. «Моими первыми творениями были маленькие текстильные квадратики, которые я печатала на своем Creality Ender 3 за 150 долларов с одной катушкой нити Filaflex» [8] – говорит Криция Медеро в интервью для компании Recreus от 22 июля 2022 г. Дизайнер уделяет большое внимание экологической теме и проблемам устойчивого развития. «Мои любимые материалы – это неожиданные материалы. Нити, изготовленные из биопластика и перерабатываемых материалов, действительно могут продемонстрировать потенциал этой технологии для преобразования того, что мы обычно считаем отходами. Из материалов, доступных сегодня, я предпочитаю TPU, Filaflex 70A и особенно 82A» [8] – говорит Криция Медеро в интервью для компании Recreus от 22 июля 2022 г.

В текстильной индустрии на первый план выдвигаются инновации. Использование нанотехнологий дает возможность сообщить текстильному материалу улучшенные качества. В сфере интерьерных тканей применение находят самые разные разработки от использования переработанных материалов до 3d-печати текстильных структур.

Список использованных источников:

1. Albers A. On Weaving // London: Studio Vista Publishers, 1974. -210 p.
2. Web of Design. – URL: <https://www.bauhaus-denkmal-bernaue.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-albers-bauhaus-diploma-thesis.html> (дата обращения 03.04.2023)
3. Matthew E. Hermes. Enough for One Lifetime: Wallace Carothers, Inventor of Nylon History of modern chemical sciences // Chemical Heritage Foundation, 1996. – 345 p.
4. «The Invention of Nylon».Science and Its Times: Understanding the Social Significance of Scientific Discovery. Encyclopedia.com. 4 May. 2023 – URL: <https://www.encyclopedia.com> (дата обращения 09.04.2023)
5. Попова В.В. Инновационный текстиль. Принципы формообразования: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.06 / Попова Виолетта Вячеславовна; [Место защиты: Рос. гос. ун-т им. А.Н. Косыгина]. - Москва, 2017. - 24 с.
6. Web of Design. – URL: <https://www.messefrankfurt.com/frankfurt/en.html> (дата обращения 02.05.2023)

7. Web of Design. – URL: <https://www.interior.ru/design/14050-tekstilidlya-doma-v-2023-godu-4-trenda.html> (дата обращения 05.02.2023)

8. Web of Design. – URL: <https://recreus.com/gb/noticias/innovative/krizia-medero-a-didactic-and-simple-vision-of-3d-printing-with-flexibles> (дата обращения 15.05.2023)

© Судакова Е.В., 2023

УДК 76.03/.09

**ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-РЕПОРТЕРОВ ВРЕМЕН
КРЫМСКОЙ И РУССКО-ТУРЕЦКОЙ ВОЙНЫ 1877-1878 гг.:
ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ**

Точилин Р.О.

Научный руководитель Мишачева И.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)», Москва*

XIX век связан с бурным развитием сферы медиа, именно в это время пресса и, в частности, жанр репортажа начинают приобретать знакомые нам современные формы. Развитие репортажа (сообщения корреспондента с места событий, очевидцем которых он стал, распространяемого в средствах массовой информации) тесно связано с освещением военных действий. Войны всегда приковывали особое внимание читателей новостной периодики, а следовательно, служили для издателей благодатной почвой для производства контента. Рост потребления информации разгонял журналистскую машину погони за сенсациями, войны же представляли возможность для непрерывного снабжения периодики новостями. Так, журнал «Русский художественный листок» пользовался особым спросом именно в годы Крымской войны 1853-1856 гг., а позже, в 1870 г., журнал «Всемирная иллюстрация» выпускал новости о происходившей Русско-турецкой войне отдельным приложением к номеру.

Исследователь медиа Н. Больц высказывался об этом так: «война – мать всех медиа» [1, с. 64], развивая мысль о том, что именно войны способствовали развитию медиа как в плане форм коммуникаций, так и в производственных технологиях. «История современной войны во многом совпадает с историей новых медиа» – пишет Больц [1, с. 65]. Многие исследователи выражают схожее мнение и называют первой современной войной Крымскую войну 1853-1856 гг. [2, с. 565].

Развитие телеграфа и железных дорог в середине XIX века способствовали тому, что информация могла быстро передаваться

непосредственно с мест боевых действий в редакции изданий, а готовые тиражи газет и журналов – также быстро распространяться среди населения. Все это позволяло читателям буквально «следить» за происходящими в Крыму событиями. Становится важной и визуальная составляющая такого слежения. Ускорение художественного репродуцирования позволяло сопровождать новости графическими изображениями. Во времена Крымской войны технической возможности печатать фотографии еще не было, только во второй половине XIX века начинает широко использоваться гравирование по фотографии, поэтому самой распространенной формой репортажа оставалась иллюстрация. Газеты отправляли художников-корреспондентов запечатлеть события на места сражений, чтобы те «приближали» к современникам отдаленные события, а читатель мог почувствовать себя их частью [3].

На протяжении истории российской репортажной журнальной иллюстрации эта цель достигалась с помощью различных художественных форм. Развиваясь и в разной степени испытывая иностранные влияния эти формы находили воплощение на страницах лучших журналов своего времени. Представляется интересным рассмотреть эволюцию военного графического репортажа на примере изображения двух важнейших военных событий – Крымской и Русско-турецкой войны 1877-1878 гг. В данной статье будут намечены основные проблемы в вопросе преемственности.

Корифеем визуальных репортажей о Крымской войне был «Русский художественный листок» В.Ф. Тимма, предпринявшего найм корреспондентов для создания рисунков с натуры и собственноручно изготавливавшего литографии для своего издания. «Листок» прекратил работу в 1862 г., но появилась целая плеяда журналов следующего поколения – «Всемирная иллюстрация», «Нива», «Пчела» (все они освещали войну 1877-1878 гг.), в которых наличие в штате репортеров уже не было уникальным явлением.

Если сравнить иллюстрации «Листка» с более поздними, то мы увидим несколько принципиальных различий. Во-первых, в иллюстрациях 1870-х годов появляется все больше набросков: одним из главных художников, выполнявших подобные рисунки, был Н.Н. Каразин, его работы печатались и во «Всемирной иллюстрации», и в «Ниве». Простые рисунки, схватывающие в моменте все самое характерное, давали читателям ощущение минимального художественного вмешательства в отражение событий: чтобы достоверно передать «момент», художник не может уделить много времени проработке рисунка. В то же время, в «Русском художественном листке» все иллюстрации, выполнявшиеся с натуры, максимально детализированы. Такая проработка обусловлена пониманием объективного изображения как наполненного большим количеством подробностей, как мы можем видеть на примере рисунка К.Н. Филиппова.

У Каразина же мы видим совокупность принципиально незавершенных отдельных мотивов: типажей, видов местностей и т.д.

Однако, Н. Н. Каразин разноплановый художник, и среди его рисунков «с натуры» мы можем увидеть весьма сложные и проработанные композиции, которые при этом могут быть помещены на одной странице с его же набросками. Но это не та любовь к подробностям, которая была присуща «Листку» Тимма: в данных иллюстрациях присутствует большая доля художественности, стремление внести эстетику ради эстетики. Такое встречалось и в работах Тимма, но у него это служило цели достоверности, когда за счет подчеркивания драматизма сцены раскрывалась суть события. Надо понимать, что часть содержания «Всемирной иллюстрации» и «Нивы» составляло репродуцирование картин, они позиционировали себя как художественные журналы. Этим можно объяснить, что среди репортажных рисунков встречаются работы, схожие с живописными полотнами. Корреспондент мог быть свидетелем изображаемых сцен, но очевидна их «картинность».

Подобное колебание между стремлением объективно схватывать реальность и художественной интерпретацией увиденного мы можем наблюдать на страницах многих журналов. Один из известнейших русских художников В.Д. Поленов во время войны 1877-1878 гг. служил корреспондентом журнала «Пчела». В его сербских работах прослеживается как способность создавать картину из будничного сюжета, так и вести хронику повседневности. В «Р. Х. Л.» же эти два полюса не разграничивались, а дополняли друг на друга.

Важный момент при сравнении «Р. Х. Л.» с более поздними журналами – взаимоотношения с западной традицией репортажной графики. Д.Н. Чаушанский пишет, что из-за нехватки мастеров на родине первые иллюстрированные издания пользовались композициями зарубежных журналов и услугами зарубежных мастеров и типографий [4, с. 221]. По сути, зарождение иллюстрированных журналов в России произошло на материале иностранных. Однако российских издателей не устраивала такая зависимость, они стремились создать национальную школу периодической иллюстрации. Эта идея воплотилась в «Р. Х. Л.», ставившего задачу отражать все национальное «с исключением всего иностранного, не касающегося России» [5, с. 36]. Тимм учился графике во Франции, но как отмечает К.С. Кузьминский, в полной мере не воспринял французскую манеру, связанную с именами Гаварни и Домье [6, с. 82]. Ему всегда были ближе традиции русской «натуральной школы» и творчество П. А. Федотова, описательность, но не критический взгляд. Поэтому так непохожи рисунки, которые выполняли иностранцы, находясь в Крыму в 1850-х годах, и рисунки корреспондентов «Р. Х. Л.».

Манера корреспондента британской газеты «Illustrated London News» Э. Гудолла предельно отлична от тиммовской: если у первого преобладает обобщенность фигур, органично вписанных в окружение, то Тимм сосредотачивается на выведении ярких социальных типажей, отделяет героев от среды. Гудолл не стремится схватить характерное, а скорее передает атмосферу военного быта.

В 1870-х годах ситуация меняется. Рассмотрим рисунок корреспондента «Всемирной иллюстрации» М.П. Федорова. Он изображает сцену в болгарском лагере, и здесь парадоксальным образом работа русского репортера становится схожа с работой англичанина: в изображениях персонажей у Федорова уже нет сложного психологизма, не чувствуется пристрастия к социальным типажам, стремления придать сцене вид реально увиденного момента. С Гудоллом Федорова сближает и сам характер изображения фигур: их позы, движения, профили, некоторая неуклюжесть и совершенное отсутствия эмоций на лице.

Все это можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, Крымская война велась на территории Российской империи с англичанами, поэтому ориентироваться в изображениях войны на их образцы противоречило самим основам «Р. Х. Л.», о чем было сказано ранее. Война же 1877-1878 гг. велась не с европейскими странами, и Россия в ней не являлась государством, чью территорию оккупируют. Следовательно, уже не требовалось так сильно заострять внимание на героизме солдат российской армии и возгонять патриотизм в духе николаевской эпохи: либеральное время Александра II позволило создавать более отстраненные, менее насыщенные идеологией работы. Во-вторых, снова в больших количествах на страницах журналов начинают появляться иллюстрации из иностранных изданий, «Всемирная иллюстрация» создается как подражание «Illustrated London News»: графический репортаж напрямую ориентируется на западные аналоги. Тимм в «Р. Х. Л.» учитывал иностранный опыт, но хотел с ним размежеваться, поздние же журналы стараются приобщиться. Если Тимм (в большей степени, чем его более младшие корреспонденты) приходит в мир репортажа с опытом так называемого физиологического очерка, то упоминаемый Каразин становится корреспондентом, когда представления о художественном военном репортаже уже были сформированы.

В завершение стоит отметить еще один важный момент: все чаще на страницах журналов появляются гравюры, сделанные по фотографиям. Если в «Р. Х. Л.» фотография использовалась только для портретов, то позднее, с упрощением технологий съемки, она начинает заменять натуральный рисунок. В каком-то смысле художники-репортеры до изобретения массового тиража фото выполняли то, чего пока не могла сделать машина. В этом переходном периоде от рисунков к

фотографическому репортажу наблюдается интересная форма, представляющая их своеобразный синтез. В одном из номеров «Всемирной иллюстрации» на одной странице представлены как рисунки с натуры, так и фотографии. При этом нам сложно понять, какие гравюры сделаны по фото, а какие по рисунку: техника гравюры уравнивала два этих способа передачи изображения. Для нас важнее другое: с работами Тимма или Филиппова такого проделать бы не удалось. Несмотря на то, что гравирование редуцирует присущие фотографии свойства изображения, сами репортажи 1870-х годов по своим визуальным качествам строились по принципам, схожим с фотографией. Поэтому, говоря о пути становления художественного репортажа в журналах второй половины XIX века, нельзя не учитывать возрастающий фактор влияния на него фотографического изображения.

Список использованных источников:

1. Больц, Н. Азбука медиа / Н Больц. – Москва : Издательство "Европа", 2011. – 136 с.

2. Markovits, S. Rushing into Print: "Participatory Journalism" during the Crimean War / S. Markovits // *Victorian Studies*. – 2008. – No. 50. – p. 559-586.

3. Франк, С. Видимая и невидимая война в Крыму (начало медийной эпохи и «Севастопольские рассказы» Льва Толстого) / С. Франк // Пушкинский дом: электронный журнал. – URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Portals/3/PDF/PUSH/Krymski-text/Frank/Frank.pdf> (дата обращения: 29.10.2023).

4. Чаушанский Д.Н. Начало журнального художественного репортажа на Западе и в России // Книга. Исследования и материалы. Сб. 2. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960.

5. Алексеева, А. Н. Василий Федорович Тимм и русская журнальная графика второй половины XIX века / Алексеева Анастасия Никандровна. – Санкт-Петербург, 2001. – 315 с.

6. Кузьминский, К. С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. / К. С. Кузьминский. – Москва: Государственное издательство изобразительных искусств, 1937. – 215 с.

© Точилин Р.О., 2023

УДК 7.042

ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ: СИНТЕЗ ПРИРОДНОГО И СОЦИАЛЬНОГО

Ковыршина С.В., Тулентин К.Б.

*Федеральное казенное образовательное учреждение высшего образования
«Кузбасский институт Федеральной службы исполнения наказаний», Новокузнецк*

Все мы – родом из детства. Социализируясь на простых и достаточно понятных слогах, таких как «ав – ав» и «кис – кис», мы с ранних лет тесно связаны с миром природы. Нас приучают любить птиц, зверей, насекомых или, наоборот, пытаются сформировать чувство отвращения к букашкам, тараканам, крокодилам (достаточно вспомнить сказки К. Чуковского). Мы, в свою очередь, окультуриваем свою любовь, антропоморфизируем, рисуем. Феномен «звериного стиля» существует с палеолита, но вопрос о его происхождении и причинах не решен до сих пор. Почему изображение животных стало таким притягательным и получило широкое распространение - тема для огромного количества дискуссий.

Помимо наскальной живописи изображения присутствуют на бытовых изделиях и посуде, коврах, одежде, обоях, картинах и т.д. Востребованы и фигурки животных в виде статуй, статуэток, детских игрушек, оберегов, талисманов. Всеми любимые детские образы медведя, различные вариации зайцев, птиц (особенно водоплавающих) и других демонстрируют нам тонкую связь мира природного и социального. Первобытные верования: тотемизм, фетишизм нашли свое отражение в сказках, ритуалах, практиках: танец маленьких утят, «не ложися на краю – придет серенький волчок», «мишка косолапый по лесу идет, шишки собирает, песенки поет», «в траве сидел кузнечик» и т.д. фигурки животных, как оберегах. Что говорит о тонкой связи мира людей и мира зверей. Татуировки, украшения на одежде, орнаменты, выполненные в образах зверей и птиц, представляли собой первые попытки оградить себя от внешних враждебных сил и обозначить собственные границы дозволенного [1].

Необходимо отметить то обстоятельство, что в технике изображения животных сложились два направления: реалистичное и орнаментальное. При этом, оба направления взаимообуславливают друг друга. В развитии звериного стиля на различных территориях расселения человека наблюдается определенное своеобразие, вызванное, по всей вероятности, конкретными условиями исторического и социокультурного развития.

В данной работе мы предпринимаем попытку обозначить воспроизведение природного сквозь призму социального на примере скифского звериного стиля, так как именно эта культура, как самая древняя,

оставила огромное количество артефактов, дошедших до нас в первозданном виде.

Биологическая неприспособленность человека вызывала у него страх перед окружающим миром. Не имея острых когтей, хищных зубов, скорости передвижения, острого зрения и пр., человек предпринимал попытки защиты от внешнего мира. При этом они носили как наступательно – оборонительный, так и охранительно – уважительный характер. Страх перед животным миром создавал в воображении человека фантастических существ (древнеегипетская мифология, грифоны). С другой стороны – природный мир – источник питания, одежды и пр., который необходимо охранять, относиться почтительно. Для выживания племени надо «попасть» под защиту сильного животного, поклоняться ему, задабривать. Мы и сегодня говорим: силен как лев, труслив как заяц. Смерть, как естественное биологическое явление, была окутана черным цветом, соответственно звери и птицы, имеющие черный окрас, являлись ее олицетворением.

Огромный вклад в исследования скифского искусства вложили М.И. Ростовцев и его ученик Г.И. Боровка [2].

Если говорить о географической родине звериного стиля, то этот вопрос однозначно полицентричен: Иония, горные районы Передней Азии и Средней Азии, северные области Евразии и Сибири и, даже Минусинская котловина [3].

В процессе раскопок разных районах на территории Тувы обнаружено большое количество различных образцов так называемой скифской триады: оружие, конское снаряжение (убранство) и собственно артефакты, выполненные в зверином стиле. Понятным и закономерным становится конское убранство: лошадь – не только как источник передвижения, но и верный слуга, помощник, спаситель. Поэтому становится ясным моментом наличие фигурок диких и фантастических животных, с которыми пришлось столкнуться древнему кочевнику, которого он победил. И помог ему в этой битве верный конь. Самым ярким подтверждение этого являются раскопки древнего памятника раннескифского периода – кургана Аржан-1. Вдоль восточной стены кургана захоронены лошади царя с богатым убранством. Особое внимание археологов привлекли бронзовая бляха с изображением свернутого в круг хищника (пантеры) (необходимо отметить, что артефакты в виде свернутого хищника были очень популярны: вероятно, таким образом, скифы, да и не только они, представляли себе круговорот в природе; либо, как показатель человеческого превосходства на миром диких животных: мы и сегодня говорим, что есть люди, которые обведут вокруг пальца); бронзовый кинжал с фигурой дикого кабана; бронзовые навершии с изображением горных баранов (архаров) и другие изделия из рога, кости [4]. И опять мы видим, что и изображения выполнялись на материалах

животного мира: добытых на охоте, либо найденных обглоданных туш животных.

Религиозный, символический характер носило и сарматское искусство: стилизованные образы животных и сцены борьбы представлены практически на каждом артефакте. Самыми распространенными образами, как и скифов, были грифоны в различных вариантах, свернувшиеся хищники, дикие звери с грозным оскалом.

На территории современной Хакасии звериный стиль представлен Тагарской культурой. Но так как географически и климатически местность отличается от упомянутых выше, то звериный стиль развивался с преобладанием других изображений. Кухонная утварь, это, как правило, стилизованные под чаши изображения оленей с подогнутыми ногами, но с ветвистыми рогами. Распространенные культы огня, солнца нашли воплощение в округлых бляшках, в фигурках оленей и баранов с нанесенными на бока солнечных кругов. Такое предпочтение изображению животного в искусстве и символике объясняется ещё и тем, что образы зверей лежали в основе сложных мифов о происхождении людей и вселенной [5].

Мы уже говорили о том, что в искусстве «звериного стиля» повсеместно присутствуют вымышленные мифические существа, которые сочетают в себе признаки разных животных.

Позже ярким примером демонстрации этого выступит египетская мифология. Одним из самым распространенных образов – грифон: существо с кошачьим телом (как правило, льва или тигра), крыльями птицы и ушастой головой. Среди других изображений – сфинкс с мясистым горбатым носом и закрученными вверх усами. На голове у сфинкса пышный олений рог, на спине оформлено крыло из длинных разноцветных перьев. Как инвариант – фигура египетского сфинкса. Как реальные, так и фантастические, звери часто представлены в сценах яростной борьбы, например, грифон, терзающий горного козла [6].

Интерес к звериному стилю родной Хакасии не случаен. Очень сильны на современных территориях представления о тесной связи человека и природного, животного мира. Шаманство, как показатель этой связи, представляет еще один аспект реализации «звериного» стиля. Но эта тема для дальнейших исследований.

Таким образом, мы видим, что воспроизведение природного, звериного – неотъемлемая черта социального мира.

Список использованных источников:

1. Игнатьева, О.В. (2001). К проблеме изучения пермского звериного стиля. Труды КАЭЭ ПГПУ, 2001. - Выпуск 1-2. С. 24-32.
2. Кохан, А.Ю. Современное состояние проблемы скифского звериного стиля. [Электронный ресурс]. URL: [http:](http://)

//www.cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-sostoyanie-problemy-skifskogo-zverinogo-stilya/viewer (дата обращения: 09.11.2023)

3. Артамонов, М.И. Сокровища саков. Аму-Дарьинский клад. Алтайские курганы. Минусинские бронзы. Сибирское золото. М.: Искусство, 1973 – 280 с.

4. Маннай – Оол, М.Х. К вопросу о происхождении скифо – сибирского «звериного стиля». Новые исследования Тувы, 2009. - № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-proishozhdenii-skifo-sibirskogo-zverinogo-stilya?ysclid=lp9vheesoh456937011> (дата обращения 22.09.2023)

5. Тагарская археологическая культура. Русский след [Электронный ресурс]. URL: <https://ru-sled.ru/tagarskaya-arheologicheskaya-kultura/> (дата обращения 09.11.2023).

6. Мартынов, А.И. Археология. М.: Юрайт, 2008. – 432 с.

© Ковырина С.В., Тулентин К.Б., 2023

УДК 75.03

**КУЛЬТУРНЫЕ ФЕНОМЕНЫ
В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ:
НАСЛЕДИЕ И НОВАТОРСТВО В ЭКЛЕКТИЧНЫХ ПОДХОДАХ**

Чжоу Юймэн, Сюй Вэйкай

Научный руководитель Докучаев И.И.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Санкт-Петербургский государственный университет», Санкт-Петербург

Сфокусировав внимание на типичных культурных явлениях и художественных особенностях традиционной китайской живописи, в данной статье анализируется проблема «программы живописи» в традиционной китайской живописи и специфическое влияние иностранной культурной диффузии на местную культуру. С феноменологической точки зрения анализируется разница между отношением китайских художников к китайской живописной традиции и к иностранной культурной диффузии. Автор приводит большое количество типичных китайских иллюстраций и подробно рассуждает о способе развития местной культуры в Китае и о фактическом статусе живописи Ланг Шайнинга (К. Джузеппе) в китайской живописи. В итоге автор приходит к выводу, что китайские художники продолжают позитивно относиться к принятию и освоению новых форм и возможностей искусства, тем самым эклектично передавая и революционизируя китайское искусство и культуру.

Становление, развитие и существование любой страны требуют от человека создания глубоких культурных залежей и стабильного потока культурного наследия. Китай, как одна из четырех древних цивилизаций, обладает очень глубоким культурным наследием и богатым культурным наследием. Когда Ньюа и Фуси донесли весенний ветер китайской цивилизации до всех уголков китайской земли, каждый «потомок Желтого императора» с большим уважением относится к уникальной «красоте», «мудрости», «трудолюбию» и другим благородным духовным качествам Китая. Именно по этой причине Китай начал постепенное, хотя и несколько мистическое, превращение из примитивного варварского общества в современную цивилизацию. Это был долгий процесс, включавший в себя унижения от иноземных вторжений и жестокие уроки, но факт остается фактом: 5000 лет культурных осадков сделали древнюю страну Китай сильной. Поэтому мы должны задаться вопросом: каким образом наши предки фиксировали и сохраняли эти события и культуру? Был ли процесс передачи непрерывным или прерывистым? Как иностранные культуры влияли на местную китайскую культуру? В ответ на эти вопросы в данной статье будет использован феноменологический подход к анализу этих проблем и приведены некоторые иллюстрации для аргументации своей точки зрения.

В некоторых традиционных картинах древнего Китая можно обнаружить интересное явление: в традиционной китайской живописи часто встречаются произведения, сходные по тематике, содержанию, форме и технике исполнения. Это явление не подвержено влиянию времени. Поэтому оно не обязательно существует только в один и тот же период времени, но иногда ему даже присущи межвременные характеристики. Например, китайский литературовед и историк начала XX века Го Можо в свое время дерзко усомнился в поразительном сходстве крупного плана пейзажной картины Ли Сысюня «Плывущие лодки и дворец на берегу реки» (рис. 1а) династии Тан и картины Чжань Цзыцяня «Весенняя прогулка» (рис. 1б) династии Суй. Он даже усомнился в подлинности картины династии Суй, но из-за отсутствия доказательств этот вопрос больше не обсуждался общественностью. Если посмотреть на это явление с точки зрения скептицизма, то подавляющее большинство людей без колебаний убедится в том, что первое является плагиатом второго и что это неудачное произведение искусства.



Рисунок 1 – а) Ли Сысюнь. Плывущие лодки и дворец на берегу реки; б) Чжань Цзыцянь. Весенняя прогулка

Однако если обратиться к истории китайского искусства, то можно с удивлением обнаружить, что таких «сходств» гораздо больше, и они, как правило, являются скорее «подражанием/наследованием» более ранних работ. Характерный пример – Гу Кайчжи, художник-фигурист эпохи Восточной Цзинь. Он специализировался на изображении фигур древних богов и бессмертных, с легкими, как шелк, линиями и очень индивидуальным подходом. В результате его картинам подражали Чжань Цзыцянь, Чжан Сэньяо династии Суй, У Даоцзы и Янь Либэнь династии Тан, а с эпохи Пяти династий китайская пейзажная живопись и живопись птиц и цветов также следовали этому «сходству», и постоянно усваивались и развивались последующими поколениями в регулярную, законную модель под названием «Программа китайской живописи» [1]. Она так и называется – «Программа китайской живописи». Таким образом, традиционная китайская живопись имеет свою согласованную «программу», в которой большое внимание уделяется работе кистью, тушью, кьяроскуро, стилю главы, компоновке и т.д. Если мы посмотрим на китайскую династию Сун, то увидим, что это был период, когда писали китайские картины. Если бы мы оказались в Китае времен династии Сун, то работы Хуан Цюаня, знаменитого художника по цветам и птицам династии Сун, являлись бы стандартной «программной» моделью для сунского двора, с его изысканным стилем и тонкими линиями. В результате мы увидим, что многие художники династии Сун подражают его манере живописи. Является ли это явление своего рода плагиатом, тормозящим развитие живописи?

Конечно же, нет. На самом деле такое явление существовало на протяжении всей истории китайского и западного искусства. Французский постимпрессионист XIX века В. Ван Гог, испанский кубист XX века П. Пикассо, сюрреалист С. Дали – все они имеют сходство в своих работах с работами французского художника-реалиста XIX века Ж.Ф. Миллеа. Разница в том, что это явление не является плагиатом. На Западе это называется «подражание», а в Китае – «мастерство». Подчеркну, что «мастерство», существующее в китайской живописи, – это не просто подражание стилям и приемам предшественников, а трансформация

художественного опыта китайского художника, отточившего и сублимировавшего эстетический образ в процессе своего личного художественного творчества, в программу живописи, принятую широкой публикой. На основе соблюдения определенной «программы» художник создает новый, уникальный стиль, органично сочетая восприятие объективного мира с экстернализацией своих субъективных эмоций. В этот момент возникает очевидное противоречие: как создать новый стиль китайской живописи на основе сохранения базовой программы?

Ведь этот вопрос также является вызовом и дилеммой для традиционной живописи в современном Китае. Если сравнить ситуацию с соседними странами (Япония, Корея и др.), то возникает еще большее недоумение: ведь это же азиатский культурный круг, почему Китай не может, как Япония, Корея и другие азиатские страны, смело принять чужую культуру? Ответ прост: У Китая есть свои правила, особенности и законы функционирования. С точки зрения исторического развития видно, что иностранной культуре очень трудно полностью изменить местную культуру Китая. Например, правители династии Юань и династии Цин в Китае были иностранцами (не ханьцами), и мы можем найти общее в стратегиях этих правителей в управлении страной: они не могли полностью изменить или устранить ханьскую культуру, и им даже приходилось изучать ханьскую культуру, чтобы понять ханьцев. Британский ученый М. Салливан в своей книге «Встреча западной и китайской культур» рассказывает об отношении Китая к буддизму и его особенностях: «Исторически Китай иногда принимал чуждые идеи и формы на своих собственных условиях, лучшим примером чего является буддизм и буддийское искусство. Медленно и железной рукой он, в конце концов, сделал чужое своим, сохранив при этом присущую ему орбиту» [2]. Это свидетельствует о том, что отношение Китая к чужим культурам всегда было эклектичным и снисходительным, и что чужим культурам и формам трудно изменить исконную культуру Китая.

В частности, Ланг Шининг, итальянский миссионер, приехавший в Китай во времена правления династии Цин в XIX веке, является типичным примером «слияния Востока и Запада» в китайской живописи, о котором часто говорят в китайских искусствоведческих и академических кругах. Картины Ланг Шининга характеризуются очень четким «слиянием Востока и Запада» и известны как «герцинская школа». Китайские картины, созданные им в период правления династии Цин, и его личная жизнь описываются китайскими учеными как пример школы живописи «Восток встречается с Западом». Существует также множество литературы, в которой обсуждаются достоинства и недостатки картин Ланг Шининга и влияние его работ на современное китайское искусство. На мой взгляд, тот факт, что иностранный придворный художник пользовался благосклонностью трех императоров династии Цин, свидетельствует о его

изысканном живописном мастерстве и способности адаптироваться к культурной интеграции. Согласно источникам, масляная живопись как экзотическая западная живопись в Китае того времени практически не признавалась, и император и его министры относились к ней лишь как к новинке и экзотической форме культуры. Как, с точки зрения Ланг Сининга, он знакомил цинских правителей XIX века с итальянской культурой и христианством? Он должен был выделиться среди китайских художников, а стиль живописи должен был соответствовать предпочтениям императора. Поэтому он мог угодить Цинской династии только самым безопасным способом, то есть отказался от западных приемов моделирования живописи с акцентом на перспективу, анатомию, кьяроскуро, умело сочетая их с китайскими эстетическими интересами. С одной стороны, это открывало новую главу в живописи, соединяя Восток и Запад, с другой - несомненно, являлось своеобразным компромиссом с местной китайской культурой. Свидетельством компромисса с императором является картина Ланг Шининга «Сбор благоприятных знаков» (рис. 2). Поскольку положение Юнчжэна подозревалося в узурпации, он сам пытался использовать благоприятные предметы, чтобы символизировать, что унаследованный им императорский трон – это исключительно воля Неба [3]. В результате многие придворные стали подносить Юнчжэну благоприятные предметы. На этой работе Ланг Сининг изобразил «Лотос» и «Долину двух колосьев», а также проявил инициативу, выразив свою благосклонность к Юнчжэну в подписи, которая гласит: «В первый год царского полюса императора здесь собралось множество благоприятных вещей, глядя на долину, чтобы разделить поле, с одним сердцем и одним умом, лотос расцвел в запретном бассейне. Я, Ланг Шайнинг, подчиняюсь этому благоприятному знамению и поэтому торжественно заканчиваю роспись этой вазы в память о благоприятных» [4].



Рисунок 2 – Ланг Шининга. Сбор благоприятных знаков и краткие комментарии

Видно, что для того, чтобы Ланг Шининг добился от Юнчжэна признания вклада миссионеров, он должен был строго следовать воле императора - потворствовать и льстить. В сочетании с его жизнью и конечным концом мы видим, что в конечном итоге ему не удалось изменить мнение императора, и христианство было запрещено к распространению в Китае. Тан Дай, министр династии Цин и художник-пейзажист, сказал о Ланг Шининге: «Кисти исчезли, и, хотя это мастерство, но это ремесленная

работа, поэтому она не относится к категории живописи» [5]. Это говорит о том, что его работы не были по-настоящему признаны и оценены китайскими министрами. Основная причина этого – противоречие между рационально-аналитическим подходом западной живописной традиции и чувственно-интуитивным подходом традиционной китайской живописи. До начала XX века Китай не мог в полной мере воспринять западную художественную и культурную мысль. Но в каком-то смысле эта кажущаяся консервативность не обязательно вредна для развития искусства: она позволяет нам более рационально смотреть на многообразие мировых культур и развиваться в гармонии с мировым искусством.

В целом процесс распространения западной культуры в континентальном Китае шел крайне медленно. Традиционная китайская живопись сохранила свои собственные черты, впитав при этом сущность иностранных культур и видов искусства. Такие пионеры китайского искусства, как Лю Хайсу, Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и другие китайские мастера, активно исследовали развитие китайской живописи, соединяя китайскую и западную культуры. К счастью, в настоящее время в мире китайской живописи и в академических кругах начались рациональные размышления и инновации в поиске новых средств и форм живописи, появились актуальные и эффективные оценки художественных концепций Сюй Бэйхуна, Линь Фэнмяня и других. Это выделяет нас в мире западного современного мейнстрима. Хотя современное китайское искусство все еще испытывает своего рода «тревогу идентичности» в западной системе оценки искусства, я твердо уверен, что китайские художники будут продолжать принимать и осваивать новые художественные формы и возможности в соответствии с «эkleктическим» отношением.

Список использованных источников:

1. Сюй Шучэн. О программных элементах в китайской живописи / Сюй Шучэн, Журнал Хэбэйского университета: издание по философии и социальным наукам, 1987.(徐书成:论中国画中的程式化因素/徐书成, 河北大学学报:哲学社会科学版, 1987.)

2. Салливан М. Встреча восточного и западного искусства/М. Салливан. -Калифорния:Издательство Калифорнийского университета,1989.

3. Ян Найцзи, Фэн Цзочжэ: обсуждение взглядов императора Юнчжэна на благоприятствование и побуждение Неба и человека / Ян Найцзи, Фэн Цзочжэ // Исследования по истории Цин. -Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1984. (杨乃济, 冯佐哲: 雍正帝的祥瑞观与天人感应说辨析/杨乃济, 冯佐哲/清史研究.-北京: 中华书局, 1984)

4. Цао Тяньчэн. Тонкая лошадиная походка : китайский опыт Ланг Шайнинга / Цао Тяньчэн. - Пекин: Китайский книжный магазин, 2017. (曹天成 : 瘦马行 : 郎世宁的中国经验/曹天成.-北京 : 中华书局, 2017)

5. Сюй Вучан: Полная история китайской живописи / Сюй Вучан. - Шанхай: Издательство "Шанхайский век", 2008. (许午昌 : 中国画学全史/许午昌.-上海 : 上海世纪出版社, 2008)

© Чжоу Юймэн, Сюй Вэйкай, 2023

УДК 7.045

**ПРОБЛЕМА РАЗВИТИЯ
ОТ «КУЛЬТУРНЫХ СИМВОЛОВ»
ДО «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИМВОЛОВ» В XX-XXI вв.
НА ПРИМЕРЕ ДИЗАЙНА ПРОСТРАНСТВА
ОБЩЕСТВЕННОГО ПИТАНИЯ**

Чжу Чуаньхуа

Научный руководитель Смирнов А.В.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет», Санкт-Петербург*

В современных условиях развития общества культурные символы как эстетические знаки передачи культурных ценностей испытали коренную трансформацию. А развитие символов культуры в художественные символы – это вопрос «эстетики современности». Целью данного исследования является изучение развития и эволюции образа культурных символов в пространствах общественного питания в XX-XXI веках. Кроме того, в статье рассматриваются основные проблемы формирования художественных символов и их роль в области дизайна пространства общественного питания.

Культурные символы в традиционном понимании на протяжении истории накопили для нас множество культурных, эстетических и духовных ценностей (например, такие элементы китайской культуры, как «Пекинская опера» и чай). Под влиянием современной художественной мысли постепенно менялось выражение культурных символов и концептов, которые они несут. Как отмечает известный китайский ученый Чжао Ихэн, что «в любом предмете есть три комбинации смысла, то есть любой предмет представляет собой триаду «предмет – символ – искусство», в которой есть функциональная часть, практическая часть и художественная часть и только сам контекст отображения отображается по-разному» [1]. Лю Ли также

указывает, что «значение символов и правила кодирования постоянно меняются», а «символы изменчивы, и динамическая интерпретация символики осуществляется в соответствии с изменениями в социальной среде, что порождает постоянные изменения в символике» [2]. Это значит, что не случайно в условиях современного общественного развития культурные символы стали превратились в символические элементы художественного характера. В широком смысле можно изменить среду, в которой находятся культурные символы и использовать средства художественного выражения для реализации передачи и трансформации культурных символов.

Если говорить конкретно о пространстве общественного питания с точки зрения «воссоздания» культурных символов, то в прошлом, при более классическом оформлении пространства, дизайнеры обычно используют культурные символы духовности и эстетики в оформлении пространства, так оно сопровождается сильным культурным подтекстом. При создании символов современного искусства дизайнеры, с одной стороны, увлекаются спецификой самих символов, изображая фактуру и моделируя искусство; с другой стороны, они подчеркивают размывание ценности самих культурных символов и уделяют больше внимания построению художественных форм на основе культурных символов для удовлетворения более субъективного выражения эстетических чувств дизайнеров. С точки зрения культуры, понятие потребления в современном обществе изменилось с «материального» на «духовное», и это изменение оказало серьезное влияние на внутреннюю ценность культурных символов. Согласно теории символического потребления Бодрийера, современное потребление можно рассматривать как символ, который прилагается к товару, но производит культурный символизм, который выше самого товара. Эта модель может расширить культурный дискурс и идентичность личных ценностей. В результате наступление эры потребления побудило и дизайнеров все больше внимания уделять эстетическому восприятию пространства общественного питания.

В своей книге «Эмоции и формы» Сьюзан Лангер утверждает: «Символ в пластических искусствах является синонимом визуальной формы. Он создает "иллюзию пространства", которая рассматривается как иллюзия визуального восприятия» [3]. Формальное построение и образное выражение художественных символов в пространстве делает его более символическим и декоративным. Например, эволюция культурных символов в пространстве общепита постепенно переросла в художественную символику (рис. 1).

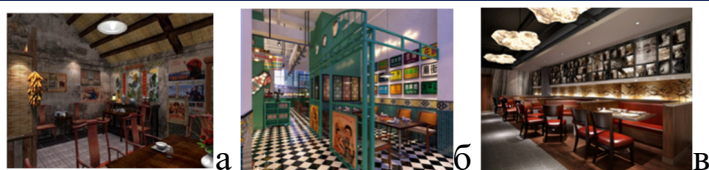


Рисунок 1 – Эволюция от «культурных символов» к «художественным символам»: а) стиль 1970-х годов; б) стиль 1990-х годов; в) стиль 2010-х годов

В стиле 1970-х годов в обеденном зале обычно размещаются такие культурные символы, как кукуруза, картины Мао Цзэдуна и картины НОАК, что свидетельствует о том, что жизнь китайского народа постепенно становится лучше, и люди больше не беспокоятся о еде. Общий дизайн помещения прост и лаконичен, что соответствует развитию времени. Однако эстетическая ценность его невысока.

В стиле 1990-х годов культурные символы, как правило, демонтируются и реорганизируются в пространстве общественного питания, а затем применяются в пространстве общественного питания масштабного декорирования, полы, стены и другие места, при этом современные символы сочетаются с элементами, позволяющими достичь общей эстетической атмосферы пространства.

В стиле 2010-х годов в пространстве общественного питания символические элементы будут трансформированы в фасадный декор, представленный в виде простого художественного выражения в пространстве ресторана, уже не являющегося большой площадью декорирования, такой подход к дизайну позволяет людям «визуально» и «перцептивно» воспринимать пространственное представление для получения нового чувства эстетического опыта. Данный метод проектирования позволяет людям за счет «визуального» и «перцептивного» восприятия представления пространства получить новый эстетический опыт.

В описанных выше трех различных эпохах дизайна пространства общественного питания, с точки зрения моделирования, он имеет уникальную форму эстетики, традиционное искусство в современном искусстве перевыражения и расширения сильного вдохновения и воссоздания пространства. С символической точки зрения художественные символы деконструируются и реконструируются локально или целостно в соответствии с мышлением дизайнера, с точки зрения выражения, материала и цвета. В сочетании с новыми материалами и концепциями извлечения, интеграции и преобразования создается пространственная эстетика с современным художественным языком, так что понятия, формы и смыслы, которые несут символы, перенесли значительную трансформацию. Такая «трансформация символов» является способом создания символических форм, то есть художественные символы могут

быть преобразованы путем согласованной работы определенных приемов. Трансформация художественных символов может в определенной степени побудить дизайнера преодолеть старые рамки мышления через ассоциацию и сформировать творческий режим мышления, чтобы создать пространство общественного питания с новой структурой, новыми характеристиками и новыми значениями, чтобы человек мог воспринимать эмоциональную ценность художественных символов изнутри наружу.

Лазутина Т.В. считает, что «в процессе символизации в орнаментальном искусстве в качестве символа используются как отдельные орнаментальные фигуры, так и их сочетания (горизонтальные, вертикальные, цветовые и динамически-композиционные), а также целостные орнаментальные образы, создаваемые конкретным художественным построением, жанром, авторским стилем» [4]. Но в процессе создания художественные символы, будь то передача информации в виде элементов, цвета, света, фактуры и других проявлений, или логическое выражение внутреннего понимания в виде символики, эстетического мышления, эмоциональной передачи и т.д., интегрируются в субъективное сознание отдельного художника. В силу различий в воспринимающих субъектах богатство коннотации любого художественного символа не может быть воспринято в полной мере. Поэтому формальное выражение художественных символов не должно ограничиваться субъективным сознанием художника, а должно рассматриваться всесторонне. Во-вторых, следует избегать излишней абстракции, чтобы легче было понять символику.

В данной работе можно сделать следующие выводы о развитии культурных символов в художественные символы в пространстве общественного питания в XX-XXI веках. С одной стороны, постепенное превращение культурных символов в художественные является неизбежной тенденцией модернизации общества. С другой стороны, при дизайне пространства общественного питания, что дизайнеру необходимо найти наиболее характерные декоративные культурные символы в богатом мире символов, сформировать новый язык дизайна с помощью соответствующих дизайнерских приемов, перерисовать баланс и порядок пространства, тем самым отразив культурно-символическое напряжение в эстетике пространства.

Список использованных источников:

1. Чжао Ихэн. «Панартизация в семиотическом аспекте: путь современной культуры» // Журнал Ланьчжоу. 2018.
2. Лю Ли. «Наследование и инновации национальных культурных символов в глобальном поле» // Журнал Гуанчжоуского университета (издание по общественным наукам), 2010.

3. Ло Цзувэнь. «Трансцендентность художественных символов к лингвосимволической дилемме речи - эстетическое прочтение художественных символов Сьюзен Лангер» // Северный форум. 2009.

4. Лазутина Т. В. «Символический мир орнаментального искусства» // Теория и практика общественного развития. 2015. №16. С. 207-209.

5. Малек Е. В. «Особенности трактовки художественного образа-символа в связи со сменой культурно-исторических эпох» // Манускрипт.2020. Т.13. №2. С. 204–208.

© Чжу Чуаньхуа, 2023

УДК 76.01

ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ КИТАЙСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА НА ПРИМЕРЕ КАН ТАЙ-КУНА

Янь Хаоюэ

Научный руководитель Алексеев-Апраксин А.М.

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

«Санкт-Петербургский государственный университет», Санкт-Петербург

Появление и развитие современного графического дизайна во многом связано с искусством эпохи модерн и такими проектами содружества художников, ремесленников и промышленников как Веркбунд и Баухаус, а также художников авангардистов России и Европы. В дальнейшем, продолжив своё развитие в Америке графический дизайн распространился во второй половине XX в глобальном масштабе. Повлияло это движение и на Китайскую Народную Республику. Если до восьмидесятых годов китайский дизайн преимущественно опирался на народное искусство и советский соцреализм, то начиная с периода «реформ и открытости» все изменилось. Трансформация в политике, экономике, культуре отразилась и на работе дизайнеров, новой художественной профессии. Помимо использования западного языка образов и техник выполнения работ, трансформации китайского дизайна оказались также связаны с началом освоения и использования компьютерных технологий. Изменилась и тематика работ, поскольку графический дизайн оказался востребован в разных новых сферах, в том числе и в коммерческой и социальной рекламе.

Путь, пройденный китайским дизайном последних десятилетий, может быть наглядно представлен работами известного китайского мастера Кан Тай-куна (靳埭强). Он родился в 1942 г. в китайском городе Гуандун. Будучи увлечённым инновациями в сфере искусств, он непрестанно совершенствовал своё мастерство став со временем одним из наиболее

известных китайских дизайнеров. Ему удалось выработать особый художественный стиль, отличающийся простотой и интернациональностью. В то же время ему удалось сохранить связь с традиционными корнями китайской культуры. Благодаря этому он получил широкое признание и оказался востребован на рынке. Кан Тай-кунь с момента прихода в индустрию дизайна завоевал сотни наград, а его работы коллекционируются во многих странах и регионах. В 1993 г. Кан Тай-кунь был назван журналом «IDEA» одним из «100 величайших графических дизайнеров мира», а в 1995 году он стал первым китайцем, вошедшим в список «Кто есть кто среди графических дизайнеров мира» [2]. В 1999 году мастер основал собственную премию «KAN Tai-Keung Design Award». Эта премия внесла выдающийся вклад в развитие современного дизайнерского образования в Китае.

В дизайне Кан Тай-куна часто встречаются классические китайские техники работы туши, а содержательно его работы сочетают в себе свежесть современных транснациональных дизайнерских идей с традиционными представлениями «о прекрасном» даосской и буддийской культуры. С момента начала карьеры дизайнера в 1967 г. его работы прошли три этапа развития, каждый из которых в целом совпадает с этапами развития стилистики китайского дизайна в целом (рис. 1).



Рисунок 1 – Плакаты Кан Тай-куна в разные периоды времени

В 1970-1980-е гг. Кан Тай-кунь, увлечённый, как и многие его коллеги современными тенденциями и западной эстетикой, постепенно переходит к применению традиционных китайских элементов в дизайне плакатов, что привело к появлению в его работах черт национального стиля. В этот период его работы отличаются прямолинейностью и мощностью, насыщенными цветами. Наиболее показательной работой является плакат, созданный им для Третьего фестиваля азиатского искусства в 1978 году. На плакате, выполненном с использованием западной техники фотографии, сочетаются этнические костюмы и Пекинская опера, что делает смысл плаката понятным с первого взгляда.

В 1980-1990-е гг. Кан Тай-кунь использует в своих плакатных работах идеи и образный язык даосской культуры, соединяя его с модернистскими концепциями дизайна. В качестве примера приведём плакат, созданный им для «Выставки группы современных китайских художников Гонконга», проходившей в Германии в 1988 году. На плакате он использовал две классические кисти – восточную тушь и западный мелок – для изображения «диаграммы Инь-Ян Тайцзи». Сопоставление красного и черного элементов

«Тайцзи» он использовал как метафору встречи восточной и западной культур, символизирующую сотрудничество искусств Китая и Германии.

На рубеже веков начинается новый этап развития графического дизайна, в котором всё более очевидно проявляется активное использование художниками графических программ. В это время Кан Тай-кунь глубоко задумывается над «интеграцией китайской культуры и восточных идей в современный дизайн». Используя традиционную технику работы тушью и текстурные эффекты для выражения буддийского концепта пустотности и взаимосвязанности всех явлений он создал работы, получившие международное признание. Как видно в его работе 1995 года «Китайские иероглифы» он использовал бумагу, кисть и тушь в качестве основных материалов и техники изображения, а также применил технику сочетания реального и виртуального для иллюстрации китайской философии и культурной мысли.

Будучи международным мастером дизайна, Кан Тай-кунь в духе со временем сочетает традиции национального искусства с современностью. Его творчество позволяет увидеть путь, который прошёл китайский графический дизайн за последние десятилетия. Исследование творческого подхода Кан Тай-куна помогает глубже понять возможности использования национального искусства, культуры в графическом дизайне. На мой взгляд, именно это делает работы мастеров особенно интересными и востребованными на глобальном рынке. Это пример весьма привлекателен и для молодых дизайнеров, поскольку показывает, что, не изменяя себе и следуя своим культурным корням, можно вывести своё искусство на международный уровень.

Список использованных источников:

1. Алексеев-Апраксин А.М. Актуальность буддийского искусства. Обсерватория культуры. 2012. №4 С. 74-77
2. Ван С. История дизайна Кан Тай-куна как графического дизайнера. – М.: Китайское молодёжное издательство, 1999.
3. Рен С., Чжэн М. Кисть и тушь, Восток встречается с Западом: графический дизайн и линии живописи и каллиграфии Кан Тай-куна. – Литературная жизнь: искусство Китая, 2022.
4. Чжан С. 30 лет китайского графического дизайна - обзор развития графического дизайна в Китае после реформ и открытия. – Цзяннаньский университет в Китае, 2009.

© Янь Хаююэ, 2023

Авторский указатель

А

Акимов И.П., 104
Андреева П.А., 109

Б

Бессонова К.М., 112
Бондарь А.С., 118
Бородкина Е.С., 121

В

Васильева А.А., 125

Г

Герасименко Д.Е., 130
Герасимова Д.Д., 135

Д

Двоглазова М.А., 138
Дмитриева Д.И., 142
Друзь А.В., 145
Душакова П.Е., 150

Е

Ерохина Е.А., 153

Ж

Жиленко М.Н., 33, 73, 82

И

Илюшина К.Д., 155
Иохим Ю.А., 4

К

Камалова Р.Я., 8
Карслян Т.В., 158
Кашина А.Р., 164
Ковыршина С.В., 291
Козлова Е.А., 170
Колесникова А.А., 12
Колчанов Н.С., 175
Кондакова Е.А., 16
Кононенко К.В., 180
Кочеткова С.Ю., 20

Куковкин Я.А., 184
Куртова К.Г., 170, 184

Л

Ланцева А.М., 43
Лепушина А.А., 23
Литвинова Н.П., 187
Ломтева А.Е., 27
Лю Ян, 193

М

Магаськина А.В., 29
Мамаева Х.М., 195
Матюкина Т.С., 198
Межитова А.Р., 33
Микунова А.С., 203
Морозова Е.В., 87
Морозова Е.Э., 208
Мосина А.А., 39
Мудрецов А.А., 213
Мухин Д.Ю., 254

Н

Назаров Ю.В., 193
Нестерова Ю.Д., 216
Нурисламова А.Р., 43

О

Огнева С.Н., 219

П

Параскун И.А., 223
Пашкова М.С., 227
Паюсова В.Г., 231
Петрова З.М., 47
Пешкова И.О., 51
Полякова К.П., 56, 62
Полякова М.А., 67
Пономарева Т.В., 236
Попова А.В., 70
Портнова Т.В., 216

Р

Распопова Я.А., 241
Резвая М.А., 241
Рубцова С.Н., 245
Рудометова А.А., 73

Международная научная конференция молодых исследователей
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации»
Социальный инженер-2023

С

Савельева А.И., 251
Садомцева А.С., 79
Сергеева В.И., 254
Серикова А.Н., 101
Сивакова Ю.А., 259
Славутич А.С., 263
Смирнова А.С., 267
Соковишин А.А., 271
Соколова Е.Г., 82
Соломатова В.Ю., 87
Сорокина Д.С., 276
Страчкова Е.Г., 51
Судакова Е.В., 279
Сюй Вэйкай, 294

Т

Терехина К.Р., 90

Тихомирова К.Д., 94

Точилин Р.О., 286

Тулентин К.Б., 291

Ч

Чжоу Юймэн, 294

Чжу Чуаньхуа, 300

Ш

Шадрухина Л.С., 97

Шамшина Л.М., 135, 155, 195

Шевкова П.А., 101

Я

Янь Хаюэ, 304

Научное издание

Международная научная конференция молодых исследователей
«Социально-гуманитарные проблемы образования
и профессиональной самореализации»
(Социальный инженер-2023)

Часть 7

В авторской редакции

Издательство не несет ответственности за опубликованные материалы.
Все материалы отображают персональную позицию авторов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Усл.печ.л. _____ Тираж 30 экз. Заказ № 232-Нц/23

Редакционно-издательский отдел РГУ им. А.Н. Косыгина
115035, Москва, ул. Садовническая, 33, стр.1
тел./ факс: (495) 955-35-88
e-mail: riomgudt@mail.ru
Отпечатано в РИО РГУ им. А.Н. Косыгина