



НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№4(25)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:  
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2019



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам XXV международной  
научно-практической конференции*

№ 4 (25)  
Май 2019 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2019

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

*Лебедева Надежда Анатольевна* – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

*Воробьева Татьяна Алексеевна* – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

*Назаров Иван Александрович* – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

*Монастырская Елена Александровна* – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

**Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:** сб. ст. по материалам XXV междунар. науч.-практ. конф. – № 4 (25). – М.: Изд. «МЦНО», 2019. – 106 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2019

## **Оглавление**

<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>6</b>
КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИСУНКА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ 1825 - 1840 ГГ. Горелов Михаил Вячеславович	6
ПРОЕКТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НАБРОСКА Горелов Михаил Вячеславович	14
ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ УЧЕБНОГО РИСУНКА СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ ВЫСТАВОК РУБЕЖА XIX-XX В. Горелов Михаил Вячеславович	22
КОНСТРУКЦИЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК КРИТЕРИИ И СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ФОРМЫ В ПРОГРАММАХ УЧЕБНОГО РИСУНКА ВХУТЕМАСА Горелов Михаил Вячеславович	30
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГАЛЕРЕИ В ВЫСТАВОЧНОЙ ЖИЗНИ БЕЛАРУСИ 1990-Х – 2010-Х ГОДОВ Громыко Мария Валерьевна	37
ТРАДИЦИИ РУССКОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ Малышенина Марина Александровна Зозуля Ольга Юрьевна	43
КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ НАТУРНОГО МЕТОДА РИСОВАНИЯ В АНАЛИТИЧЕСКИЙ. СТРАТЕГИЯ ЭВОЛЮЦИИ Столяров Олег Викторович	47
ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ А.И. ВАХРАМЕЕВА ИЗ СОБРАНИЯ ПЕНЗЕНСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ ИМ. К.А. САВИЦКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЙ Сычина Карина Витальевна	53

<b>1.2. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>65</b>
ДИЗАЙН ЦИФРОВОЙ ФОТОТЕХНИКИ	65
Безин Александр Владимирович	
<b>Раздел 2. Культурология</b>	<b>74</b>
<b>2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов</b>	<b>74</b>
СТРОГАНОВСКИЙ ДВОРЕЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ИХ РОЛЬ В ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ СТРОИТЕЛЬСТВА ЗДАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ. ЧАСТЬ 2. ИНТЕРЬЕРЫ	74
Несветаило Татьяна Николаевна	
<b>2.2. Теория и история культуры</b>	<b>79</b>
К ВОПРОСУ ФЕНОМЕНА МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ	79
Касумова Сакина Фарзали кызы	
<b>Раздел 3. Литературоведение</b>	<b>83</b>
<b>3.1. Русская литература</b>	<b>83</b>
ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ И ГАРМОНИИ В СЕМЬЕ (ПО ПЬЕСЕ А.В. ВАМПИЛОВА «СТАРШИЙ СЫН»)	83
Постникова Татьяна Владимировна	
<b>Раздел 4. Языкознание</b>	<b>87</b>
<b>4.1. Германские языки</b>	<b>87</b>
СЕМАСИОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С КОМПОНЕНТАМИ-СОМАТИЗМАМИ В ТЕАТРАЛЬНОМ СОЦИОЛЕКТЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА	87
Малышева Светлана Сергеевна	
<b>4.2. Романские языки</b>	<b>95</b>
ЭФЕМИЗМЫ, МЕТАФОРЫ, ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ И ДРУГИЕ ОРГАНИЗУЮЩИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ФРАНЦУЗСКОГО ТЕКСТА	95
Алексееенко Владислав Николаевич	

### **4.3. Русский язык**

**100**

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ В СИСТЕМЕ  
СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА  
Эдилова Альбина Турыковна

100

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

#### КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИСУНКА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ 1825 - 1840 ГГ.

*Горелов Михаил Вячеславович*

*канд. искусствоведения, доцент  
МГХПА им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

#### COMMUNICATIVE FEATURES OF THE DRAWING OF THE STROGANOVSKAYA SCHOOL 1825 - 1840

*Michael Gorelov*

*Candidate of Art History,  
of the Stroganov Academy (MGHPA)  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** В данной статье кратко рассматривается история формирования учебной дисциплины "рисунок" в системе подготовки художника для российской промышленности начала XIX века. Даются основные характеристики графики в рамках студенческой практики. Делается акцент на непосредственную и четкую взаимосвязь процесса обучения рисунку, проектированию и их практическом выходе на отечественные и международные художественно-промышленные выставки.

**Abstract.** This article briefly discusses the history of formation of the discipline "drawing" in the system of training the artist for Russian industry of the 19-th century. We give the main characteristics of graphs in the student

practice. The emphasis is placed on direct and clear relationship of learning drawing and design process and their practical access to domestic and international art and industrial exhibitions.

**Ключевые слова:** рисунок; коммуникативность; художественная промышленность.

**Keywords:** drawing; communicativeness; art industry.

*"Можно сказать, что карандаш для ремесленника такая же необходимость, как перо для писателя.*

*Как бы в наши дни ни велики были успехи искусств ремесел, они были бы еще значительнее, если бы все занимающиеся ими умели воспроизводить свои идеи на бумаге, чтобы быть в состоянии исправить их прежде, чем приводить в исполнение".*

*Сергей Григорьевич Строганов,*

*попечитель Московского учебного округа,*

*Московский генерал-губернатор,*

*почетный член Российской Академии наук, основатель художественного училища в отношении к искусствам и ремеслам.*

**Коммуникативность.** *Этимология произошла от прилагательного французского "communicatif" - в переводе означает "относящийся к передаче, сообщению".*

В России еще с XV века существовал ряд мастерских, как известных, так и кустарных, в которых осуществлялось обучение художественным ремеслам. Эти мастерские пытались насытить внутренний рынок предметами быта в области чеканки, чугунного литья, резьбы по дереву и камню, изготовлением предметов мебели и т. д. Однако опытные и вновь обучаемые мастера не могли полностью удовлетворить потребность покупателя в предметах интерьера, выполненных из золота и бронзы, стекла и фарфора, текстиле, обоях. По этой причине с середины XVIII века стали организованно возникать частные мануфактуры, принадлежащие дворянству и купечеству, в том числе и императорскому двору. Но количество этих мануфактур было невелико, что давало возможность иностранным промышленникам заполнять российский рынок своими товарами. В 1753 году Мануфактур-коллегия – промышленная организация, существовавшая при Императорском дворце, - сформулировала и отправила неутешительное донесение Сенату о катастрофической нехватке на швейно-текстильных производствах профессиональных рисовальщиков-проектировщиков, по рисункам



которых можно было бы непосредственно самим российским фабрикам производить ткани [2, с. 47]. В то время, как правило, рисунки для текстильного производства ввозились из-за границы. Для российской экономики данное обстоятельство было неприемлемо по двум причинам. Первая - экономическая.

Во второй половине XVIII века ведущей отраслью промышленности в Европе было хлопчатобумажное производство, с которого и началось применение механизации. Рисунки западных мастеров, работавших на эту отрасль промышленности, отличались *четкостью и выверенностью* линий. Данная графическая черта была обусловлена необходимостью соотносить графический образец с возможностями его воспроизведения в материале, используя определенные технологические особенности оборудования. Как правило, текстильные станки были отечественного производства, а рисунки - западных образцов, так за них еще надо было платить. И не мало. Вторая причина - политическая: терялась русская стилистическая идентификация, основанная еще на древней языческой орнаменталистике.

В Российской Академии Художеств пытались сформировать мастерские различных ремесел, причем ученики для них отбирались из числа тех, кто получил хорошую академическую подготовку по рисунку, но оказывался не способен овладеть искусствами живописи или скульптуры. Эти мастерские, такие, как часовой, механический, литейный и чеканный классы, существовавшие при Академии до 1788 г., были первым опытом наработки навыков общения с разными материалами [3, с. 84]. Но... квалифицированных педагогов не хватало и мастерские пришлось закрыть, а Академия сосредоточила свое внимание на подготовке студентов по живописи, скульптуре и рисунку. Казалось бы, круг замкнулся... Однако, пройдет почти 50 лет, прежде чем проблема будет решаться и весьма стремительными темпами.

К 1820-м гг. развитие промышленности, машинной техники, расширение внутреннего и внешнего рынка – все это потребовало подготовки квалифицированных специалистов, способных создавать фабричные изделия, которые способны выдержать конкуренцию с товарами других стран. Но главным было стремление просвещенных кругов общества внедрить культуру в сферу тогдашнего полукустарного промышленного производства. Частная инициатива графа С.Г. Строганова явилась своевременным действием на новых путях в приложении искусства к потребностям общества.

Приехав в 1822 г. из заграничного путешествия, Строганов представил в правительство свой проект училища, где объяснял им руководившие мотивы: «Приведенный в изумление тем совершенством,

какое вносится парижскими рабочими во все произведения, исходящие из тамошних мастерских, я старался отыскать причину этого явления, и мне кажется, оно может быть приписано большому количеству учебных заведений Франции, наиболее способствовавших распространению полезных знаний, следует отличить школы рисования, и в этом кроется глубокая причина, что в деле украшений и вкуса Париж является первым городом мира...» [1, с. 235-236].

«Рисунок – язык рабочего», – подчеркивал Строганов. Уже из этой емкой фразы ясно, что организуемая Школа должна была учить не только рисованию, как в Академии, где рисунок представлялся как самодостаточная дисциплина, необходимо было продемонстрировать и утвердить – каково будет его дальнейшее применение, функция. Именно это широкое представление значения рисования легло в основу открываемого учебного заведения: «Цель сего заведения состоит в том, чтобы молодым людям от 10 до 16 лет, посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство» [1, с. 122].

Автор этой идеи, граф Строганов, позиционировал учебную дисциплину рисунок – не как эстетическую самоцель, а как своеобразный графический язык, с помощью которого художник прикладного искусства создает визуальное воплощение своей идеи. Собственно, для европейского образования эта идея была не нова, для России же это было, как видно из обозначенных выше проблем, "наболевшей надобностью". И это видно из названия учебного заведения, предложенного учредителем: «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам» [1, с. 114]. Следовательно, изначально нужно было выработать тот рисовальный стиль, который бы функционально отвечал цели учебного заведения.

Вначале, с 1825 года, рисовальная Школа Строганова состояла из трех классов. В первом преподавалось черчение, во втором – рисование фигур и животных, в третьем – рисование цветов и украшений. Каждый класс учащиеся посещали по 2 раза в неделю по 2 часа, а остальное время работали по найму, то есть постигали практические навыки будущей профессии. Общий курс обучения был рассчитан на 6 лет. Последний год полностью посвящался специализации ученика в том ремесле, которым он собирался заниматься [5, с. 30-31]. Здесь обнаруживается одна из существенных традиций училища — связь теории с практикой, заключающаяся в том, что ученик, выполняя в классе тот или иной рисунок, старался уяснить смысл процесса рисования и приложить навыки, полученные в этом процессе, в своей

непосредственной специализации. И эта традиция проходит красной нитью через всю историю существования училища с момента основания.

Сохранилось подробное описание обучения рисунку в Школе: «Рисование начиналось в младшем отделении с линейной коллекции, которая заготавливалась от руки на листах тушью преподавателем рисования... оканчивалась эта коллекция тушеванными геометрическими телами: куб, конус, четырехгранная пирамида, шестигранная призма, шар и цилиндр; затем начиналось рисование контуров цветов, опять с самодельной коллекции... После этой коллекции рисовали контуры орнаментов с английской коллекции. В III классе рисовали с оригиналов тушевальным карандашом орнаменты (коллекция Жульена), головки и цветы; начинали под руководством педагога рисование цветов и орнаментов мокрой тушью и акварелью. В этом же классе начинали рисование с натуры геометрических тел и геометрическое черчение, причем модели тел ставились перед каждым учеником отдельные (чтобы не перерисовывали друг у друга, а приучались думать самостоятельно). Перспектива преподавалась практически при рисовании с моделей: после наброска с натуры группа вычерчивалась по правилам перспективы, а также обозначались и тени» [1, с. 137].

Из документа видно, что основным методом рисования являлось копирование иностранных оригиналов, а последовательность обучения сводилась к постепенному переходу от простых заданий к сложным, к приобретению навыков для владения материалами и инструментами: простой карандаш, тушевальный, кисть для туши и акварели. Копировальный метод обучения на этом этапе являлся наиболее распространенным и основополагающим. Содержание ученических работ полностью совпадало с содержанием копируемых «оригиналов». Учащиеся копировали изображения животных, цветов, ландшафтов, человеческих фигур, архитектуры и перспективы, планов и фасадов, предлагались образцы украшений, образцы для ремесел, ситцев (ежегодно выписывались из Франции) и образцы для канвы. Копированию подлежали преимущественно образцы, присылаемые Академией Художеств, а также специально выписываемые из-за границы. Цель – дать наглядно-визуальное представление о моделировке формы, которое должно было способствовать развитию рисовальной культуры.

С 1838 года в Школе вводилась специализация (с 4-го года обучения). Выбравшие своим ремеслом, например, живопись по фарфору и фаянсу, больше учебных часов уделяли на копирование цветов, ландшафтов и животных, как необходимых тематических атрибутов росписи. Это же касалось и будущих специалистов ткацко-набивного дела. Для специализирующихся по «машинной части» более часов уделялось рисованию геометрических тел с натуры с построением теней

и копированию архитектуры с перспективой. Для них на последних двух годах обучения вводились наброски машин и механизмов с натуры и кратковременные наброски с гипсовых статуй. Для сочинения своих рисунков на основе навыков, получаемых при копировании оригиналов, в 1830-м году был открыт класс «технического рисования», то есть «проектирования». Таким образом, с этого времени было практически и теоретически положено начало взаимосвязи задач «приготовительного» рисунка и «проектирования» [1, с. 161].

Обусловлено это было следующим: промышленность того времени работала на образцах, которые нужно было приспособить к технологии массового производства, то есть создать «технологическую форму» орнамента. На этой стадии рисунок включал в себя три части:

- копия орнаментальной формы;
- трансформация орнаментальной формы под машинную технологию;
- создание технического рисунка (технической документации и чертежа).

Вот в этой особенности промышленного функционала и прослеживается "коммуникативность" строгановского рисунка, основанная на строгой ориентации графики на потребности определенного типа производства. Иными словами, рисунок здесь являлся искусственным синтезом, жестким связующим звеном между определенным набором графических знаний, практических навыков, полученных в период обучения и той практической областью, где он применялся. И во все последующие периоды своего развития учебного заведения коммуникативные характеристики его графической лексики будут видоизменяться, трансформироваться, совершенствоваться в строгой зависимости от потребностей промышленного развития и научно-технического прогресса страны и мира. Но процесс этот был заложен около двух столетий назад.

Характерными особенностями строгановского рисунка этого периода были:

- жесткость изображения и, благодаря этому, ясность и четкость изложения графической и композиционной идеи;
- предельная простота и лаконичность светотеневой моделировки изображаемых форм, ориентированные на технологию ремесленного изготовления того или иного рисунка.

Даже само название учебной дисциплины говорит о том, что в тот период рисунок *подготавливал* будущего художника-«орнаментовщика» к проектированию рисунков с учетом специфики избранного ремесла. Со временем программа по «*приготовительному*» рисунку менялась,

но основополагающий принцип: преподавать рисование так, чтобы полученные навыки пригодились на производстве, сохранялся всегда.

О результатах обучения в Школе рисования можно судить по отчету о первом публичном испытании, произведенном в сентябре 1827 года. «...Испытания происходили в приготовительном классе, где преподается практическая геометрия и линейное черчение, как начала для всех родов рисования, и во втором классе рисования цветов и украшений. Ученики весьма удовлетворительно отвечали на все вопросы из геометрии и в присутствии многих зрителей нарисовали на доске, руководствуясь одним глазомером, несколько фигур, отличных правильностью и соразмерностью частей. Рисование в продолжение полутора лет достигло в сем заведении невероятного совершенства. Ученики, не умевшие провести прямой линии, теперь без помощи употребительных орудий могут нарисовать длины назначенной, начертить правильный круг и показать центр онаго и, наконец, из нескольких линий определенной величины составить правильную и красивую фигуру» [1, с. 171].

Приблизительно к этому же времени, к началу 1830-х годов, относится отзыв о Школе рисования ее выпускника, Д.В. Григоровича. Подготовка, полученная в Школе, помогла ему поступить в Инженерное Училище, дала импульс художественным наклонностям. Вот его отзыв: «...На экзамене по рисованию я провел на бумаге несколько перекрестных штрихов, долженствовавших, как показывали в Строгановском училище, определять место каждому орнаментному завитку, и бойко начал набрасывать свой орнамент. В эту минуту подошел ко мне инспектор Ломновский, взял от меня начатый рисунок и, показывая его остальным экзаменаторам, воскликнул: «Посмотрите, господа, как рисует! Молодец, видно, что хорошо учился» [1, с. 172].

Из приведенного отзыва видно, что воспитанников Школы готовили к тому, что впоследствии им будет необходимо практически применять свои навыки в той или иной специализации. Роль рисунка в этом процессе – фундаментальная.

В 1829 г. в Петербурге состоялась 1-я Всероссийская мануфактурная выставка. Экспонировались ковры, клеенки, чугунное художественное литье, фарфоровые изделия с росписью, подносы и табакерки, изделия из текстиля. Эта выставка продемонстрировала широкие возможности развития собственной художественной промышленности, поскольку выставленные образцы не уступали по качеству иностранной продукции. Между тем, что тоже было отмечено, эти образцы были выполнены по рисункам, привезенным из Западной Европы [1, с. 154-155].

Следующая выставка мануфактурных изделий, состоявшаяся в 1839 году в Санкт-Петербурге, продемонстрировала рисунки и работы учеников Строгановской Школы, которые могли быть впоследствии использованы в ткацкой промышленности. Этот факт, по сравнению с предыдущей выставкой, несомненно явился серьезным педагогическим достижением. По итогам выставки преподаватель «набивного рисунка» А.П. Дитрих был награжден золотой медалью «за изделия и успехи учеников» [4, с. 202].

Стремление Строгановской Школы и впредь расширять спектр самостоятельно изобретаемых рисунков для отечественной промышленности отразилось на мануфактурной выставке, проходившей в Москве в 1843 году.

Эти выставки знаменательны, во-первых, первыми общепризнанными успехами училища. Во-вторых, главным было то, что воспитанники Школы больше не только копировали иностранные изделия промышленного производства, но и стремились проектировать свои, отечественные товары. Художник, умеющий не только грамотно рисовать, но способный эстетически совершенно реализовать свою идею, являлся для российской экономики крайне необходимым специалистом.

Развитие отечественной промышленности, машинной техники, расширение внутреннего и внешнего рынка России – все это требовало подготовки квалифицированных специалистов, способных по собственным проектам создавать фабричные изделия, которые могли бы выдерживать конкуренцию с товарами других стран. И коммуникативная роль строгановского рисунка на этом, начальном периоде становления учебного заведения, весьма важна даже не тем, что рисунок, превратившись в синтез искусств из академического направления, технического черчения, приобрел четко выраженную функциональную характеристику как рисунок для определенной сферы промышленной или ремесленной деятельности. Его коммуникативная роль еще и в том, что получив практическую апробацию, методику, в XX веке, с развитием системы среднего профессионального образования в области дизайна и прикладных искусств, а также высшего художественно-промышленного образования, многие учебные заведения приняли строгановский опыт и используют его в своих учебных программах в настоящее время.

### **Список литературы:**

1. Гартвиг А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. – М., 1901.
2. Гизе М.Э. Очерки из истории художественного конструирования в России 18-19 веков / М.Э. Гизе. – Л., 1976. – 640 с.

3. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии Художеств / И.А. Пронина. – М., 1983. – 312 с.
4. Пронина И.А. Художественно-промышленные школы России (1800-1850) / И.А. Пронина. – М., 1985.
5. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825-1918 годы. – М.: Русское слово, 2002.
6. Словарь новых слов русского языка (середина 50-х - середина 80-х годов) под редакцией Н.З. Котеловой. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. – 876 с.

## ПРОЕКТНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НАБРОСКА

*Горелов Михаил Вячеславович*  
канд. искусствоведения, доцент  
МГХПА им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва

## DESIGN POTENTIAL DISORDER

*Michael Gorelov*  
Candidate of Art History,  
of the Stroganov Academy (MGHPA)  
Russia, Moscow

**Аннотация.** В данной статье набросок, как неотъемлемая часть учебного рисунка рассматривается с позиций своей проектности. Даются виды и методика выполнения наброска, определяется его роль в контексте проектной культуры. Рассматриваются некоторые примеры влияния наброска на профессиональную деятельность дизайнера.

**Abstract.** In this article, the sketch as an integral part of the educational drawing is considered from the standpoint of its design. They are determined the types and methods of implementation of the outline, its role in the context of project culture is determined. They are considered some examples of sketch influence on the design professional activity.

**Ключевые слова:** набросок; проектная культура; художественное проектирование; визуальное мышление.

**Keywords:** sketch; project culture; art design; visual thinking.

*"Рисунок - не форма, но способ видения ее".  
Эдгар Дега, французский живописец  
"Везде, всегда и всюду заменяй слово графикой".  
Яков Чернихов, советский архитектор*

К началу 2010-х гг. педагогам высшей художественно-промышленной школы, после многочисленных дискуссий, конференций по проблемам рисунка, стало очевидным, что рисунок в деле подготовки дизайнера, архитектора и художников прикладных искусств различных специализаций является неотъемлемой составляющей проектной культуры с точки зрения формирования основ композиционного мышления и авторского графического стиля. Кроме этого, рисунок определяется как коммуникативный графический язык в различных профессиональных сферах дизайнерской и художественно-прикладной деятельности. Рисунок является генератором профессиональной культуры дизайнера и архитектора, а процесс рисования – путем раскрытия и реализации замысла.

На протяжении всей истории рисунка художники делали быстрые зарисовки, стремясь, с одной стороны, запечатлеть увиденное. С другой - подобные зарисовки помогали им развить определенные графические навыки. Рисунки акварелью, пером, тушью, карандашом, углем, сепией являлись богатейшей базой для создания картин, которые вошли в сокровищницу мировой художественной культуры.

До XVI века существовало непреложное правило делать эскиз для фрески или росписи в храмах и частных домах высшей знати. Мастера эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Вероккио) всегда делали большое количество набросков, прежде чем приступить к основной работе. В музеях и на выставках, посвященных рисунку, наброски экспонируются как самостоятельные произведения. Это относится к таким мастерам, как А. Дюрер, И. Репин, В. Васнецов, В. Серов, В. Суриков и др. Такие великие мастера-педагоги русской рисовальной школы, как П. Чистяков, Д. Кардовский в своих мастерских постоянно проводили тренинги по наброскам [1, с. 45-46]. В художественных и художественно-промышленных учебных заведениях нашей страны этой теме также уделяется постоянное внимание.

Цель наброска – быстрое и лаконичное воспроизведение на листе отдельных качеств, свойств, состояний модели и т. п. в зависимости от поставленных задач. В наброске передача сложной формы предмета решается передачей основных выразительных признаков без излишней детализации с выделением главного. Роль наброска в обучении будущего художника велика. Работа над наброском развивает руку и глаз художника («постановка руки и глаза»), причает быстро реагировать на увиденное и различать главное и второстепенное [6, с. 37].



Как показывает практика, есть две основные причины, по которым художник делает наброски.

1. Развитие навыков. Для любого художника очень важна наблюдательность, тренировка глазомера и зрительной памяти. Именно для развития наблюдательности педагоги советуют студентам делать наброски. Они могут их делать как в интерьерах, так и в экстерьерной среде, в транспорте и т. д. В данных ситуациях, при выполнении быстрых несложных рисунков, развиваются не только технические навыки владения разными графическими материалами, здесь формируется способность схватывать суть образа, выявлять главное и второстепенное. Тем самым, обучающийся старается познать: каким образом пятно, линия или штрих формируют композицию изображения на основе селективного восприятия увиденной информации. Студент учится выбирать, расставлять акценты, нивелировать не значимое, то есть то, что не выражает графической или психологической значимости образа, движения формы.

2. Основа будущего рисунка. Часто набросок выступает как отправной материал будущих композиций. Собранные наброски являются золотым запасом, интеллектуальным багажом автора для его последующей работы. Это очень важная причина для профессионала, поскольку, рассматривая серию зарисовок, автор может увидеть положительные и отрицательные стороны своего будущего произведения. Можно доработать набросок, домыслить то, что не удалось сделать в процессе быстрой работы, когда на осмысление сделанного просто нет времени. В самом же начале процесса с помощью наброска можно зафиксировать свое восприятие предмета изображения, свои эмоции от увиденного. В данном случае процесс познания визуальной информации, основанной на непосредственном восприятии объекта рисунка, идет во взаимосвязи с логическим мышлением, основанным прежде всего на профессиональном опыте.

Существуют четыре вида набросков.

1. *Наброски с натуры.* Рисунок выполняется от начала и до конца с постоянным наблюдением за человеком, изучением его двигательной динамики, черт характера лица, за предметом интерьера или экстерьера (архитектура, пейзаж и т. п.).

2. *Наброски по памяти.* Художник увидел интересующую его визуальную тему и быстро зафиксировал это на бумаге. Таким образом он рисовал не с натуры, но то, что он изобразил, имело место быть в действительности.

3. *Наброски по воображению.* Речь идет о той изобразительной информации, которая родилась и отразилась в сознании автора. И для того, чтобы возникшая идея, образ не были забыты, художник фиксирует

их на листе. Здесь активно используется воображение, фантазия автора, его профессиональный опыт. Развиваясь, а затем опираясь на зрительную память, рисование по воображению открывает безграничные возможности конструирования новых зрительных образов, автономных по отношению к натуре. Это даёт возможность на основе многообразия форм окружающего мира сочинять образно-предметные композиции в графике и в избранной специальности [5, с. 16-18].

4. *Комбинированные наброски.* Это рисунки, в которых совмещаются несколько видов набросков. Именно в этом процессе дизайнерский рисунок предстает как фактор формообразования на всех его этапах от первоначального замысла до конкретного воплощения.

- автор увидел, а потом добавил еще что-то от себя. Применяется в искусстве книги, иллюстрациях, гравюрах, мультипликации, сценографии.

- автор начал рисовать набросок с натуры, а закончил его уже по памяти. Применяется в проектировании различных произведений художественной промышленности (керамика, стекло, изделия из металла), в графическом дизайне.

- автор совместил серию набросков в единой композиции, как, например, в графической программе Adobe Photoshop. Совмещенное изображение может быть скомпоновано из разных по техническому исполнению и масштабу набросков. Активно применяется в графическом и средовом дизайне, архитектуре.

*Методика выполнения* наброска базируется на общих обязательных принципах процесса выполнения любого изображения – от общего к частному, от больших объемов к второстепенным. Изначально решается компоновка в листе, расположение основных пятновых масс. К примеру, в автодизайне, при рисовании автомобиля следует начать набросок с установления самых общих линий, определяя главные пропорции, длину, ширину, высоту, а затем уже перейти к прорисовке деталей. Следовательно, принцип рисования таких объектов строится на общих правилах процесса изображения: в первую очередь намечается основополагающее в конструкции и пропорциях, а затем рисунок обогащается характерными деталями [4, с. 65].

В художественно-промышленном образовании, в отличие от исключительно художественных вузов, профессиональная функция наброска имеет свою специфику. Она основана, прежде всего на понимании того факта, что дизайнер или архитектор создают свое произведение как бы из "ничего", то есть по воображению, опираясь лишь на определенный ряд прототипов. От умения автора нарисовать свою идею будет зависеть и восприятие его проекта. Проектирование в системе профессиональной подготовки дизайнера, художника

декоративно-прикладного искусства – ключевая, профилирующая дисциплина. И если мы рассматриваем учебный рисунок в общем контексте проектной культуры, то необходимо сказать, что набросок, являясь составной частью рисунка, тоже необходимо позиционировать как ее часть. По мысли советского и российского философа и культуролога, профессора М.С. Кагана, проектная культура – это "культура мышления, культура чувств, культура общения, и все это сливается в культуре художественного мастерства... То обстоятельство, что во всех слоях культуры художественно-творческая деятельность имеет интегративный, синтетический характер, ставит искусство на особое место в культуре общества" [3, с. 138]. В силу сказанного, дизайнерская деятельность как составная часть единого комплекса проектирования, отвечающая за образ и форму объектов, рассматривается как неотъемлемая часть всех научно-исследовательских, проектных, конструкторских, технологических работ, составляющих в целом единую проектную культуру.

Одним из структурных компонентов проектной культуры ее исследователи называют *эстетический*, определяемый как развитие художественного вкуса, способностей, выступающих регуляторами оценки человеком объектов эстетического восприятия и собственной графической деятельности, а также развитое пространственное мышление. Формирование проектной культуры, по мнению психологов, зависит от развитости визуального мышления. Результатом процесса визуального восприятия и визуального мышления являются новые образы, визуально воспринимаемые смыслы, реализуемые, в частности, в области дизайна. Образ возникает в сознании проектировщика, а материализуется, графически фиксируется на бумаге. Значение наброска при этом колоссально. Иными словами: если дизайнер умеет эффектно рисовать, значит, он также успешно выразит свою проектную мысль.

Существует немало практических примеров как набросок помогает дизайнеру в его проектной работе. Например, "скетчинг" незаменим в работе архитектора или дизайнера по интерьерам. Понятие "скетчинг" в среде художников означает зарисовку, набросок, созданный за 20-30-40 минут. Под этим термином подразумевают быстрые рисунки пейзажей, домов, людей, костюмов. Интерьерный скетч имеет свои особенности, поэтому требует владения специальными навыками и знаниями. Чтобы нарисовать интерьер, нужно знать законы перспективы, знать, что такое масштаб и пропорции, уметь делать чертежи помещения. Дизайнер должен не просто создать черно-белый рисунок, а передать цветовую гамму и объем, изобразить текстуру материала. Надо уметь при помощи графических средств показать, как будет выглядеть в интерьере мрамор, камень, дерево, стекло и иные отделочные материалы.

В настоящий момент уже никого не удивить возможностями компьютерных программ Adobe Photoshop или 3DMAX. Еще в середине 2000-х они производили фурор, но время вносит свои коррективы. Уж слишком много стало одинаковых изображений, стирающих персональную идентичность автора. Вот и проявилось у потенциального заказчика желание увидеть эту авторскую персонализацию в его эскизах. Скетчи сегодня в тренде не только в России, но и за рубежом. Кстати сказать, целая плеяда выпускников кафедры Дизайна средств транспорта МГХПА имени С.Г. Строганова работают ныне по своей прямой специализации на концернах AUDI, RENAULT и Alfa Romeo, создавая эскизы будущих автоконцептов.

Скетчинг – лучший способ сделать осязаемой идею, воплотить воображаемое. Представьте, что Вы общаетесь с заказчиком и желаете рассказать ему о своей концепции, предложить стилистическое решение или вариант перекомпоновки (перепланировки). Если это делать при помощи 3D-визуализации, то это очень материально затратно и долго по времени. Здесь и приходит на помощь умение делать интерьерный скетчинг. На глазах у заказчика дизайнер делает зарисовку, быстрыми линиями, штрихами передавая все то, о чем они только что говорили. Подобный рисунок, который занимает не более часа, позволяет сразу показать свое мастерство, презентовать себя клиенту.

Скетч, конечно же, не может полностью заменить компьютерную 3D-визуализацию. Однако скетчи могут использоваться не только на первом этапе создания дизайн-проекта, но и в последующей работе. Профессионально сделанные скетчи интерьеров (скетч-иллюстрации) – прекрасный способ наполнить свое портфолио впечатляющими работами, которые автор всегда может продемонстрировать заказчику.

Большинство веб-дизайнеров начинали свой творческий профессиональный путь с помощью обычного карандаша и бумаги, многие все еще применяют навыки, полученные во время учебы в вузах, в компьютерной графике – процессе создания онлайн-проектов, которые начинаются с эскизов и набросков от руки. Часто можно наблюдать использование иллюстративного материала и рисунков в дизайне сайтов. Без сомнения, подобные веб-решения – одни из наиболее интересных, поскольку они хорошо передают индивидуальный стиль автора.

Для наброска, который выполняется за короткий промежуток времени, характерны определенная “условность” и “лаконичность” изображения: схватываются только основные элементы, раскрывающие основную замысел автора без проработки деталей.

За первоначальной идеей, выраженной в графическом наброске, следует длительный поиск формы будущего изделия. Его основным инструментом является поисковый рисунок, с помощью которого

дизайнер как бы общается сам с собой. Рисуя, он многократно перепроверяет выбор того или иного дизайнерского решения, художественную композицию, функциональную компоновку и архитектуру формы, оттачивает стилистику ее отдельных деталей.

В поисковом рисунке изображение проектируемого объекта, его деталей и отдельных узлов, монохромное с привлечением минимума изобразительных средств. Как правило, такой рисунок носит линейно-конструктивный характер с показом невидимых элементов. Используется жесткая графика – рисунок пером, карандашом, фломастером. Ценность его заключается в том, что он позволяет быстро фиксировать появляющиеся в ходе проектного анализа идеи, служит средством проектного поиска. Введение в процесс графического поиска изображения человека позволяет антропометрически обосновать проектируемое изделия. Так, например, определяются оптимальные параметры внутренних пространств помещений, кабин транспорта, форм мебели и др.

С художественной точки зрения поисковый рисунок, как правило, носит незавершенный характер и предназначен “для служебного пользования”, внутрицехового общения. Очень редко такие рисунки дизайнера можно увидеть на выставке. Отчасти это объясняется и тем, что объектом дизайнерского проектирования являются менее социально значимые вещи, чем в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Примеров приводить можно много. Важно понять следующее. Когда художнику надо получить конкретный, зримый ответ на творческий замысел, особое значение приобретают основные признаки наброска: его обобщенность и лаконичность, которые со стороны воспринимаются как незаконченность. Между тем именно эта кажущаяся незаконченность наброска больше всего стимулирует дальнейшую деятельность художественного воображения, ведет автора к большей выразительности. Незавершенность наброска позволяет быстро убедиться в правильности найденного решения, в соответствии с его первоначальным замыслом и без особого труда вносить изменения, направленные в сторону улучшения. При этом намеченные исправления делают на том же наброске, чтобы сравнить прежде сделанное с новым, измененным вариантом. Для обогащения наброска деталями их рисуют с натуры, т. е. выполняют зарисовки, которые помогают изучить светотеневые и фактурные особенности натуры и хорошо тренируют руку и зрительную память. Различие между наброском и зарисовкой заключается не столько во времени, затрачиваемом на исполнении того или другого, но главным образом в самих способах работы. Зарисовка исполняется с начала до конца только с натуры [8].

Помимо проектности наброска, выражающейся в воспитании визуального мышления, можно утверждать, что набросок является инструментом проектного мышления, частью общей проектной культуры художника-дизайнера. И если в сугубо академических художественных учебных заведениях он определяет преимущественно композиционно-эстетическую функцию, то в художественно-промышленном образовании, набросок, впитав в себя как академические, так и архитектурные, инженерно-конструкторские черты, является примером синтеза прикладных искусств; его предназначение – научить мыслить проектно, образно, что в конечном итоге отвечает принципам дизайн-образования. Это – коммуникативная лексика дизайнера.

### Список литературы:

1. Барщ А.О. Наброски и зарисовки: учебное пособие для студентов / А.О. Барщ. – М., Искусство, 1970. — 168 с.
2. Гомзякова Е.Л. Пространство в учебном рисунке // Концепт, 2014. – Спецвыпуск. – № 6. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2014/> "https://e-koncept.ru/2014/"//HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/" "e-koncept.ruHYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"//HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"2014HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"/ 14582.htm. (Дата обращения: 05.05. 2019).
3. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – М., Искусство, 1972. – 440 с.
4. Кокорина Е.В. Архитектурный рисунок как креативная составляющая языка профессиональных коммуникаций. – Автореф. канд. дисс. Воронеж, 2011. – 24 с.
5. Кравченко М.И. Значение рисунка в проектной деятельности архитектора // Молодой ученый. — 2017. — № 42. — С. 16-18. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL <https://moluch.ru/archive/176/46093/> (Дата обращения: 06.05.2019).
6. Кузин В.С. Рисунок. Наброски и зарисовки: учебное пособие для студентов. – М., Академия, 2013.
7. Савинов А.М. Методические принципы академического рисунка при подготовке дизайнеров // Концепт, 2014. – Спецвыпуск. – № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2014/> "https://e-koncept.ru/2014/"//HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"e-koncept.ruHYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"//HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"2014HYPERLINK "https://e-koncept.ru/2014/"/ 14571.htm. (Дата обращения 06.05.2019).
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektnaya-grafika-kak-faktor-realizatsii-professionalnoy-podgotovki-studentov-hudozhestvennyh-spetsialnostey> (Дата обращения 04.05.2019).

**ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
УЧЕБНОГО РИСУНКА СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА  
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫХ  
ВЫСТАВОК РУБЕЖА XIX-XX В.**

*Горелов Михаил Вячеславович*  
канд. искусствоведения, доцент  
МГХПА им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва

**PRODUCTION FEATURES OF THE EDUCATIONAL  
DRAWING OF THE STROGANOVSKY SCHOOL  
IN THE CONTEXT OF ART AND INDUSTRIAL  
EXHIBITIONS FROM THE XIX-XX CENTURY**

*Michael Gorelov*  
Candidate of Art History,  
of the Stroganov Academy (MGHPA)  
Russia, Moscow

**Аннотация.** Данная статья раскрывает принципы формирования определенных задач и методов обучения по рисунку в художественно-промышленном образовании России на этапе стремительного развития промышленности конца XIX – начала XX века. Делается акцент на непосредственную и четкую взаимосвязь процесса обучения рисунку, проектированию и их практическом выходе на отечественные и международные художественно-промышленные выставки. Подчеркивается факт апробации междисциплинарных связей, практиковавшихся в Строгановском училище с момента основания, которые взаимодополняли друг друга и определяли основные направления в учебной программе.

**Abstract.** This article reveals the principles of certain tasks formation and methods of teaching drawing in the art and industrial education of Russia at the stage of rapid industry development in the late XIX – early XX century. The emphasis is placed on direct and clear relationship of learning drawing and design process and their practical access to domestic and international art and industrial exhibitions. The fact of interdisciplinary connections approbation practiced in school is emphasized from the moment of its basis which complementary and defined the main curriculum directions.

**Ключевые слова:** рисунок; эстетика; международные промышленные выставки; художественная промышленность.

**Keywords:** drawing; aesthetics; international industrial exhibitions; art industry.

Дизайн формировался во взаимосвязи машинного производства и эстетических востребованностей общества. Причины появления дизайна прослеживаются в кризисной художественной ситуации в области формообразования предметного мира, сложившейся в европейских странах в середине XIX века, когда стала формироваться индустрия массового производства. Было немало хороших чертежников-конструкторов. Были инженеры, технологи, маркетологи, были меценаты, готовые вкладывать свои деньги в производство, но... художников, способных создавать эстетически привлекательные рисунки для промышленности, или как сейчас принято говорить, проекты, катастрофически не хватало. Выход из ситуации виделся в создании профессии, или вида деятельности, направленной на придание типовой промышленной продукции определенных внешних свойств, которые бы, в свою очередь, могли вызвать интерес у потенциального покупателя.

С этого момента пройдет 50-60 лет, прежде чем дизайн сформируется как этот самый вид деятельности, как профессия. Она возникла именно тогда, когда ее основы стали преподавать в специализированных учебных центрах, а выдача соответствующих дипломов поставила специалистов в области дизайна в один ряд с представителями других уважаемых профессий. Впервые проблемы преподавания основ дизайна были заявлены как имеющие самостоятельное значения при обсуждении итогов Первой Всемирной промышленной выставки, проходившей в 1851 году в Лондоне. В это время вышла книга "Наука, промышленность и искусство" немецкого теоретика искусства Готфрида Земпера, в которой были даны предложения по организации системы художественно-промышленного образования [1, с. 26].

В России подобный образовательный центр функционировал уже с 1825 года. Он назывался Строгановская школа в отношении к искусствам и ремеслам, основанным меценатом, ценителем искусства, московским генерал-губернатором графом С.Г. Строгановым. По его мысли, целью данного учебного заведения являлось дать надлежащие навыки рисования применительно к производственной необходимости [2, с. 35]. С течением времени менялись программы учебных дисциплин, росло количество студентов, увеличивался штат педагогов, отрабатывались методики, вводились новые предметы обучения. К концу XIX века Строгановское Императорское училище технического рисования



(так оно уже официально именовалось во всех документах) имело свои традиции и определенный багаж наработанных, апробированных на практике, методов обучения. Более того, оно составляло в известной степени творческую, профессиональную конкуренцию своим не только подобным европейским, но также американским учебным центрам, что положительным образом влияло на его престиж в художественно-промышленном мире. Так, преподаватель графических искусств Т.К. Котырло в докладе «Рисование в начальных школах Соединенных Штатов в Северной Америке», сделанном в Обществе преподавателей графических искусств в 1907 г. в Москве, сообщил, что в 1904 г. вышло официальное издание США, состоящее из 20 брошюр. В брошюре № 14 писалось, что "...как в вопросе введения занятий ручным трудом в школьные программы, так и в вопросе введения художественного элемента в элементарное образование американских детей побудительный толчок был дан нам Россией, предметными уроками Строгановской школы..." [6, с. 174].

В то же время российская промышленность должна была выстоять в конкурентной борьбе с зарубежными фирмами Германии, Австрии и Бельгии. В Германии первым крупным шагом в объединении художников и промышленников было создание «Соединенных мастерских» (Р. Римершмидт, Г. Обрист, А. Эндель, К. Берч. Мюнхен, 1899 г.). В том же году были основаны «Дрезденские мастерские». Немногим позже, в 1907 году произошло организационное объединение этих предприятий в рамках «Германского художественно-промышленного союза» («Веркбунд»). С этого времени началось массовое производство сначала мебели, а затем и других товаров бытового назначения. В 1901 году в Веймаре (Германия) при Школе изящных искусств были организованы «Экспериментальные художественно-промышленные мастерские» (Анри ван де Вельде), на базе которых впоследствии будет основан Баухауз (1919) [4, с. 115].

В 1897 г. директор училища Н.В. Глоба выдвинул инициативу организовать 1-ый Всероссийский конкурс рисунков-образцов для художественной промышленности по следующим разделам: ткацкий, набивной, мебельный, декоративный, серебряный. К конкурсу было привлечено внимание многих известных представителей русской культуры и промышленности. Членами жюри стали: художники (В.М. Васнецов, В.Д. Поленов и др.), архитекторы (Н.В. Султанов, Ф.О. Шехтель, К.М. Быковский и др.), видные деятели культуры (П.М. Третьяков, С.И. Мамонтов, С.Т. Морозов, К.Т. Солдатенков, Н.И. Щукин и др.), крупные московские промышленники (М.П. Овчинников, С.Н. Прохоров, В.Г. Сапожников и др.).

Практическая целесообразность установления постоянных связей с кругами видных промышленников была изложена Н.В. Глобой в докладной записке Совету Строгановского училища об организации конкурсов. В ней указывалось, что это мероприятие «даст возможность владельцам художественно-промышленных предприятий познакомиться с силами всех работников на этом поприще» [6, с. 133].

С этого времени всероссийские конкурсы стали проводиться училищем ежегодно, к ним серьезно и обдуманно готовились. Наряду с общероссийскими, возникла и другая форма непосредственного взаимодействия Строгановского училища с фабрикантами художественной промышленности – «частные конкурсы». В училище ежемесячно организовывались ученические конкурсы-выставки, на которых владельцы фабрик приобретали подходящие для производства проектные рисунки. Заинтересованный заказчик объявлял тему, условия, выделял материальные средства на премии и получал 3 премированных рисунка, выбранных из 40-50 композиций.

В этот же период, в 1898 году, были реформированы учебные планы и программы училища. Существенные изменения произошли в программе преподавания рисунка на рубеже XIX-XX веков. Во-первых, увеличилось количество часов на рисование по представлению и по памяти. Во-вторых, обязательным для всех специализаций стало обучение владению пятью техниками рисования – карандашом, пером, тушью, акварелью и гуашью. Ежегодно проводились экзамены по каждой из этих видов техник.

Объяснялось это той мыслью, что в тот период возникла идея воспитать разностороннего специалиста прикладного искусства, что, в свою очередь, вызвало необходимость пересмотреть подход к учебным программам, особо определить границы в обучении общему рисунку. Выглядело это следующим образом. В процессе обучения будущий специалист знакомился со всеми видами ремесел. Это был первый период, составлявший 5 лет. По истечении данного срока обучения учащийся должен был выбрать специализацию, которой он посвящал оставшиеся 3 года. В начальный период, изучая разные техники рисунка, студенты воплощали их в соответствующих технологических производственных процессах. Это касалось техники нанесения штриха, работы с пятном, с линией, композиционной грамоты построения изображения вообще. Поэтому становится очевидным, что в последние 3 года обучения, когда переходили к работе с живой натурой, учащиеся использовали в рисовании навыки, полученные на первом этапе обучения. Как отмечалось в отчете училища за 1913-1916 учебные годы,

«академическое рисование является как бы завершением тех методов преподавания рисования, которые осуществлялись в младших классах» [6, с. 277].

На вступительном экзамене особое внимание обращалось на новое задание – рисунок геометрических предметов со штриховкой и построением теней. Нововведение объяснялось тем, что по его результатам предполагалось выявить претендентов, обладавших способностью к объемно-пространственному мышлению как основе проектного мышления.

На смену натуралистическому методу рисунка пришел *декоративный метод*, требующий обобщенной подачи видимого. Вместо иллюзорности – определенная условность изображения. В учебную программу с 1898 г. вводился предмет «стилизация цветов». Преподавали его М.А. Врубель, Н.С. Курдюков и П.П. Пашков. На занятиях студентам предлагалось на основе исходного материала (букет цветов: астры, хризантемы, гиацинты и проч.) создать сначала обобщенное изображение цветка с характерными пластическими и цветовыми свойствами. Затем это изображение становилось своеобразным модулем проектирования, который многократно повторялся, уменьшаясь или увеличиваясь в масштабе. Таким образом создавался орнамент. Иными словами, новаторским в методике стал популяризоваться метод *комбинаторики* – вычленения основных геометрических форм на первом этапе, на втором – упрощение сложных с целью изображения пластических объемов для их соподчинения в композиции. В учебной программе возник таким образом новый термин - "стилизация", который в дизайнерской практике XX века получил очень широкое применение.

Следует отметить, что графические приемы и навыки, полученные учащимися на уроках по стилизации, нашли широкое применение на занятиях по «академическому» рисунку. Этот факт особенно важен, ибо междисциплинарные связи, практиковавшиеся в Строгановской Школе с момента основания, взаимодополняли друг друга и определяли основные направления в учебной программе. Всё это повышало профессиональный уровень выпускников.

На рубеже XIX-XX вв., по воспоминаниям архитектора Ноаковского, в училище и на выставках-конкурсах обсуждались, проводились в жизнь новые приемы преподавания – рисование контурами с полным отказом от лепки формы штрихом. Акцент смещался на передачу динамики движения модели [5, с. 147].

С 1900 г. в учебный план Строгановского училища включили занятия по зарисовкам с натуры. На них студенты развивали творческую фантазию, совершенствовали свои способности в композиции. Этой задаче служило и введенное в программу «рисование на память».

Об этих реформах остались воспоминания непосредственных участников процесса обучения: А.П. Барышникова, А.В. Филиппова, Ф.Я. Мишукова, А.А. Пупарева [6, с. 289].

Программа по рисунку первого года обучения предусматривала рисование проволочных фигур, геометрических тел (простой натюрморт) с натуры. Преподавателем 1-го класса был П.П. Пашков, который учил студентов строить объёмы с помощью штриховки, накладываемой в соответствии с формой поверхности. В начале учащийся с трудом ориентировался в тенях, поскольку его взгляд рассеивался из-за многоцветности моделей. Поэтому работа с тенью, отвлеченной от цветовых оттенков, была очень важна. Такого рода упражнения готовили учащихся к последующей на старших курсах росписи по фарфору, к работе в литографии, на фабриках тканей и обоев. Стремление к овладению студентами техникой художественных производств проявлялось теперь систематически [3]. Производственное направление сохранялось и доминировало над другими. С 1897 г. была введена практика на фабриках и крупных мастерских в каникулярное время. При этом старались привить каждому ученику технические знания в различных отраслях художественной промышленности. Это стало возможным, поскольку идея «универсальности» обучения предусматривала овладение различными графическими техниками, используемыми на соответствующих производствах. Студенты направлялись на практику на Прохоровскую мануфактуру, где делали рисунки для ситцев; в мастерскую по обработке мрамора; на ювелирную фабрику Хлебникова для создания композиций, используемых при производстве украшений, проектировали рисунки для орнаментов. Такая разносторонняя практика закрепляла навыки учащихся в различных видах прикладного искусства, расширяла кругозор и давала возможность сравнительно легко переходить от одной специальности к другой. Ориентация училища на подготовку «универсального» специалиста высокого уровня обусловила обучение владению пятью техниками рисования – карандашом, тушью, пером, акварелью и гуашью. Таким образом, выпускник Строгановской Школы был способен работать в любой области художественной промышленности. Все навыки, получаемые студентами в рисовании отрабатывались ими на практике – на фабриках, мануфактурах, в полиграфических издательствах.

Работа, проделанная в 1890-е гг., реформы, осуществленные директором училища Глобой и оживившие жизнь Строгановского училища, вскоре привели к выдающимся успехам на Международной Парижской выставке 1900 г.: большое количество наград, в том числе две высших (Grand Prix) [7].

Для практической реализации замыслов учащихся руководством было решено увеличить количество мастерских при училище, а для того, чтобы замыслы носили современный для той поры графический характер, необходимо было найти новые рисовальные приемы, техники, то есть модернизировать графическую лексику. С этой целью в 1908 г. была введена учебная дисциплина *«творческое рисование»*. Этим предметом в программе Школы заменялось почти целиком преподаваемое до того в первых четырех классах (срок обучения был увеличен до 8 лет) начальное срисовывание с таблиц, рисование с оттушевкой гипсовых орнаментов разной сложности, гипсовых ваз, голов и прочее [6, с. 276]. Новаторство этой учебной дисциплины заключалось в том, что перед учащимися ставилась задача не просто «набивать руку» в новых техниках, а, рисуя, проектировать. Учащиеся делали наброски как с живой природы, так и с окружающих бытовых предметов. Преподавание рисования с живой природы имело целью приучить к фиксации и моментальной передаче общих пропорций, форм и характерных особенностей моделей. Необходимость зарисовать несколькими штрихами или силуэтом ту или иную позу моделей, редко находящихся в спокойном состоянии, развивала особую наблюдательность, что уже в то время являлось значимым для художественного развития.

В Петербурге на Строительно-Художественной выставке (1908) высокое признание получили рисунки и выполненные по ним проекты будущих известных художников России – Н.С. Баклина, Б.Б. Ланге, А.Ф. Лавровской, Е.Н. Быковской, В.П. Острова и др. С успехом Строгановское училище выступило и на Международной выставке (1909) в Казани, в Екатеринославле (1910), а также в Вильно и Пятигорске (рисунки). Училище имело большой успех за границей, на Международной выставке (1911) в Турине. Здесь были широко представлены не только рисунки, но и изделия (разнообразные предметы бытового обихода), выполненные в 19 учебных мастерских [8].

Училище принимало непосредственное участие во всех конкурсах, выставках и съездах этого периода. Его представители выступали на Всероссийских архитектурных съездах (1892, 1894), в 1904 г. на Конгрессе преподавателей рисования в Берне, на всемирном Конгрессе преподавателей рисования в Дрездене в 1912 г. и т. д.

Успехи Строгановки на российских и зарубежных выставках были отмечены целой серией призов, дипломов и медалей: в Париже 1904 г. - «Grand Prix»; в России, в Петербурге (1907 г.) – золотая медаль; в Петербурге (1908 г.) – «вне конкурса» и диплом от Министерства, так же и в 1913 г. в Киеве [9].

Естественно, что успешное выступление студентов училища на столь престижных отечественных и зарубежных конкурсах состоялось

только благодаря верно рассчитанной методике преподавания, ориентированной на проектное выполнение рисунков, а не на академическую систему.

Подобный метод работы училища – от эскиза к проекту, от проекта к макету изделия стал устойчивой традицией. По широте задач, по своеобразию учебных планов и методов, по количеству мастерских и блестящим результатам училище оказалось в это время уникальным в своем роде учебным заведением в международном масштабе. Все это явилось результатом правильного понимания традиционно прикладной роли рисунка в деле воспитания специалистов для промышленности, а также всей совокупности процесса обучения в целом.

### Список литературы:

1. Аронов В.Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна / В.Р. Аронов. – М., ВНИИТЭ, 1992. – 122 с.
2. Гартвиг А. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. – М., 1901.
3. Лукомский Л. Художественная жизнь Москвы / Л. Лукомский. – М., Аполлон. – № 5. – 1910.
4. Михайлов С.М. История дизайна / С.М. Михайлов. – М., Союз дизайнеров России, 2002. – 279 с.
5. Сидоров А. Русская графика начала 20-го века / А. Сидоров. – М., 1969. – 249 с.
6. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825 – 1918 годы / Е.Н. Шульгина, И.А. Пронина. – М.: Русское слово, 2002. – 336 с.
7. Награды на Парижской выставке // Торгово-промышленная газета. – 15.08.1900.
8. Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное Училище в Москве: Сб. – М., 1913.
9. Строгановская Школа рисунка / Ввод.ст. под ред. К.Н. Гаврилина, Н.К. Соловьева. – М.: Изд-во «Сварог и К», 2001. – 98 с.

## КОНСТРУКЦИЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК КРИТЕРИИ И СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ФОРМЫ В ПРОГРАММАХ УЧЕБНОГО РИСУНКА ВХУТЕМАСА

*Горелов Михаил Вячеславович*  
канд. искусствоведения, доцент  
МГХПА им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва

## CONSTRUCTION AND SPACE AS A CRITERIA AND MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION OF FORM IN THE PROGRAMS OF THE EDUCATIONAL DRAWING OF VHUTEMAS

*Michael Gorelov*  
Candidate of Art History,  
of the Stroganov Academy (MGHPA)  
Russia, Moscow

**Аннотация.** Данная статья раскрывает основные тенденции формирования новой методики преподавания дисциплины "рисунок" в художественно-промышленном образовании 1920-х гг. Рисунок определяется как синтез изобразительных искусств и обозначается его функционально-технологическая особенность применительно к дизайн-проектированию. Отмечаются базовые понятия конструкции и пространства с точки зрения визуального восприятия объекта изображения.

**Abstract.** This article reveals the main trends in the formation of a new method of teaching drawing in art and industrial education in 1920s. Drawing is defined as a synthesis of fine arts and denotes its functional and technological feature in relation to design. The basic concepts of design and space are noted in terms of visual perception of the image object.

**Ключевые слова:** рисунок; познание; конструкция; конструктивно-пластический анализ.

**Keywords:** drawing; cognition; design; constructive-plastic analysis.

ВХУТЕМАС – Высшие Художественно-Технические Мастерские – важнейший учебный центр России 1920-1930 -х гг. Это было специальное высшее учебное заведение, имеющее целью подготовку художников-мастеров высшей квалификации для промышленности. Образовался ВХУТЕМАС в результате слияния бывшего Строгановского училища и бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества 25 декабря 1920 года. В вуз пришло много новых художников, архитекторов, скульпторов, в задачу которых входило формирование новой проектной идеологии. Возник импульс к созданию нового профессионального языка – нового стиля архитектуры и дизайна. Утверждая промышленный вектор художественного образования, следовало выработать критерии, по которым будет складываться система преподавания всех дисциплин.

К рубежу 20-х гг. в предметно-художественных видах творчества стал утверждаться новый стиль, который в течение довольно быстрого времени сформировал упорядоченную по структуре художественно-композиционную систему, в становление которой внесли вклад супрематизм и конструктивизм, ставшие новаторскими течениями. Этот стиль, который в 20-е годы получил официальное название – "конструктивизм" – проникал в различные сферы художественного творчества – полиграфическое и театрально-декоративное искусство, праздничное оформление экстерьерной среды и архитектуру, живопись.

Вполне понятно, что для того, чтобы начать проектировать любой объект, необходимы навыки в рисовании. Методика рисунка к тому времени прошла эволюцию от копировального к натурному методу изображения, потом к декоративному, затем, на рубеже XIX-XX веков обозначился исследовательский и изобретательский методы.

Нельзя не учитывать тот фактор, что на выбор новой методики повлияли такие течения начала XX века как конструктивизм, кубизм, фовизм, супрематизм и т. д. Тем более, что преподаватели, начавшие свою деятельность во ВХУТЕМАСе, уже являлись представителями этих течений искусства. В каждом из этих течений формировались свои композиционные и пространственные законы. Поэтому можно сказать, что новый подход в строгановском рисунке явился как бы синтезом, включающем эти новаторские законы и графические приемы, обнаружившие своё применение на практике в XIX веке.

Перед тем как показать суть методики учебного рисунка ВХУТЕМАСа, необходимо кратко изложить структуру конструктивизма и супрематизма с точки зрения композиционных приемов, присущих этим направлениям изобразительного искусства, поскольку именно данные два течения оказали наибольшее влияние на формирование модели этой методики.



В отличие от реалистического искусства процесс познания в конструктивизме и супрематизме шел от исходного изображения через его анализ и синтез к абстрационированию связей и частей целостной композиционной системы. При этом обязательным условием являлось создание целостности всей этой системы посредством взаимодействия структуры и конструкции.

*Структура* понималась как устойчивость связей и функций системы.

*Конструкция* при этом представлялась как функциональный тип структуры.

Конструирование как процесс считалось одним из приемов формообразования. Целью конструирования являлась организация оптимальной функциональной связи элементов. И если в архитектуре и дизайне конструкция определялась как функциональная целостность, то в изобразительном искусстве она приобретала ещё и смысловое художественно-образное единство. Исходя из этой теоретической базы, учебные задания по рисунку предполагалось разделить на два уровня.

*1. Уровень – познавательный (аналитический).*

На этом уровне рисунок должен был ориентироваться на развитие профессионального мышления, необходимого дизайнеру при его работе с формой как в статике, так и в динамике с выявлением функциональных связей модели.

*2. Уровень – синтезированный.*

Рисунок выполнялся на основе знаний, полученных на первом уровне с подчеркиванием устройства модели и функции частей с учетом законов формообразования как единого целого. При рисовании человека следовало учесть, что это изображение – сложная целостная конструкция, в которой присутствует композиционная динамика форм в свое единстве, равно как в архитектурном сооружении или в комплексе.

На обоих уровнях синтез и анализ должен был присутствовать в необходимом преобладании одного над другим в зависимости от поставленных задач [1, с. 73].

Объяснение этому можно дать следующим образом.

Во-первых, система художника должна предоставить достаточно простой материал для творчества. Это должны быть элементарные геометрические формы. Данное требование элементарности материала обусловлено соображением доступности различных упражнений даже для аудитории, не обладающей художественным опытом. Феномен обучения в вузе в 1920 -1924 году г. состоял в том, что вступительных испытаний не проводилось, а студенты на первый курс набирались из числа желающих научиться рисовать. Поэтому, вне зависимости

от индивидуальной художественной подготовки, все оказываются в одинаковом положении – работе на самом начальном уровне, где предоставляется определенный набор базовых художественных знаний, где индивидуальный вкус, технические навыки, эстетические соображения не столько важны, как важна открытость к эксперименту.

Во-вторых, сами законы комбинирования этими элементарными формами должны быть достаточно простыми, что позволяло бы за короткий промежуток времени позволить обучающимся реализовать то или иное задание, освоить заложенную в этих правилах технологию моделирования формы: композицию элементов, трансформацию графического изображения из плоскости в объем, использование простейших динамических эффектов и т. п.

В-третьих, будущий специалист должен приобрести универсальность, обусловленную пластическими возможностями рисунка, то есть работать в различных графических техниках.

Применение в художественно-промышленном образовании заданий, связанных с применением схожих по характеру объемов и технических операций, обнаруживает отправную точку к практике педагогов XIX века Песталоцци, Фребеля и других, где применялись упражнения на трансформацию квадрата и криволинейных форм, комбинации которых давали огромное многообразие композиций. Песталоцци считал, что квадрат - основа всех форм, что обучение рисунку должно основываться именно на правильности его изображения с точки зрения перспективы. Задания на перспективу в рисунке уже включали в себя такие темы как: проекция точек на плоскости, развертка объемной формы, построение сопряжений и ортогонального изображения деталей античного ордера – с колонной, портиком, валиками и т. д. Таким образом, система художественно-промышленного образования была теоретически подготовлена к созданию методики обучения, основанной на конструктивном построении любой формы. И импульс пришел не из сферы чистой педагогики или научного знания, а из сферы искусства, в первую очередь, архитектуры и живописи. Авангардные концепции привнесли новые горизонты видения, мышления и творчества. Педагогика и архитектура позволяли понять устройство визуального мира, в то время как авангардные художественные системы позволяли такой мир графически и скульптурно моделировать.

В статье «Цели и задачи ВХУТЕМАСа» ректор П. Новицкий (годы работы - 1926-1930) писал о том, что "... чисто эстетические задачи также чужды ВХУТЕМАСу, как задачи исключительно технического порядка. По его словам, все факультеты ВХУТЕМАСа являются одинаково производственными и одинаково художественными.

Так называемые прежде производственные факультеты – по обработке металла и дерева, керамический, полиграфический и текстильные – чужды чистому техницизму: они осуществляют художественно-производственный комплекс и ставят своей целью подготовить художников высшей квалификации, умеющих делать наиболее рационально организованные по форме и материалу вещи для быта и художественные стандарты – образцы для массового производства" [6, с. 138].

В 1919 году в Москве была создана Комиссия живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (Живскульптарх). В нее вошли архитекторы В. Кринский, Н. Ладовский, Я. Райх, Н. Исцеленов, С. Домбровский, А. Рухлядьев, В. Фидман.

На заседаниях Комиссии рассматривались многие общие теоретические и творческие проблемы искусства и архитектуры: отношение к наследию прошлого; роль знания в творческих поисках; форма и функция; форма и материал; форма и конструкция; особенности восприятия архитектурного сооружения и его интерьера; специфика отдельных видов пространственных искусств; синтез и взаимодействие искусств и другие. При обсуждении этих проблем выявились различные точки зрения, причем при обсуждении теоретических проблем постепенно (под решающим влиянием Н. Ладовского) вырабатывались и уточнялись отдельные положения, ставшие впоследствии основой творческого кредо одного из наиболее интересных архитектурных течений 20-х годов – рационализма. На базе этой концепции Ладовский создал во ВХУТЕМАСе пропедевтическую дисциплину «Пространство» и ввел новый – психоаналитический – метод преподавания на Архитектурном факультете [4, с. 257].

Суть этого метода, по мысли его автора состояла в том, что «...архитектура – это искусство, оперирующее пространством. Пространство хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура дает возможность правильного его прочтения. Пространство выстраивает композицию» [5, с. 72].

Именно данный метод Ладовского лег в основу создающейся концепции преподавания рисунка. В 1923 году, когда под руководством ректора вуза В.Фаворского и преподавателя рисунка П. Павлинова, его сподвижника и соратника, эта концепция сформировалась и получила практическое применение, предложенный метод преподавания рисования получил название «метод конструктивно-пластического анализа" [3, с. 54].

"Всякое реалистическое изображение, – говорил В.А. Фаворский, – будет иметь в основе предметно-пространственную форму понимания действительности, и в этой предметно-пространственной форме выразится мировоззрение, всякое конкретное художественное понимание

действительности столкнется с предметом и пространством и отношением одного к другому. Можно сказать, что предметно-пространственная форма, отношение предмета к пространству и будет выражать основной стиль произведения, и будет образной формой мировоззрения" [3, с. 67].

Задания на изображение пространства прежде всего развивали у студентов ощущение глубины изобразительной плоскости.

"Надо, чтобы изобразительное пространство бумаги (глубинно) было само собой понято и ощущалось непосредственно без всякого усилия воли и в нем, этом пространстве, можно было бы совершенно свободно двигаться, поворачивать изображаемые предметы и обходить их вокруг, как в живом трехмерном пространстве; а переход на осознание рисования изображения не в изобразительном пространстве, и лишь на плоскости бумаги его приходится делать уже с каким-то усилием воли, включающим сознание рисующего из пространства" [3, с. 74].

Для изображения пространства на плоскости применялись различные приемы: перспективное сокращение размеров одномасштабных предметов, закрывание одного предмета другим, определенным образом расположенным относительно луча зрения, затуманивание очертаний предмета не вполне прозрачным, влажным или пыльным воздухом и т. д. Однако, эти приемы можно было использовать лишь при определенных объективных обстоятельствах – наличие одномасштабных предметов, особое расположение объемов и т. д.

Под руководством Павлинова и Фаворского студенты не просто рисовали модель, а от занятия к занятию последовательно прорабатывали темы, входящие в программу его методики преподавания. Студентов приучали строить объемную композицию, видеть изображаемый предмет как единое целое, а в каждой части модели определенную геометрическую форму, в конкретном ракурсе и именно так, а не иначе сочлененную с другими элементами.

Главным нововведением было то, что студента отучали видеть реальную светотень на модели. Учили строить фигуру как здание. Создавать объем не за счет реальной светотени, а за счет построения самого объема, его конструктивной основы. Тон же в рисунке учили использовать, не передавая реальные тени и степень освещенности частей фигуры, а выявляя тоном положение плоскости по отношению к глазу рисующего: что фронтально к глазу, то светлее, что под углом (уходит в перспективу), то тем темнее, чем острее угол. Главным при выполнении рисунка было не уловить светотень, а выстроить фигуру как трехмерный объект.

Программа предусматривала последовательное изучение студентами элементов формы, массы, конструкции, объема, группы объемов и пространства. Особое внимание уделялось тому, чтобы научить студента различать предметное и пространственное восприятие.

Предметное восприятие трактовалось как изображение отдельного предмета, как замкнутой в себе системы, в которой надо было выявить и выразить внутренние связи и взаимоотношение частей. Пространственное восприятие рассматривалось как включение предмета в среду и отображение его как части этой среды.

Помимо методики Фаворского и Павлинова, новаторской является предложенная известным архитектором А. Весниным идея «кубистического» рисунка. Революционность его подхода видится в том, что он в рисунке намеренно как бы «расчленял» пространство, «провоцируя» рисующего на композиционный анализ. В ноябре 1926 года на заседании научно-художественной секции архитектурного факультета Веснин сделал заявление. Им было отмечено, что рисунок должен развивать понимание архитектурной формы и умение передавать свои мысли, для чего была образована комиссия по переработке программы по рисунку. Комиссия сделала вывод, что для архитектора необходим особый рисунок, так как ему приходится иметь дело с плоскостью, объемом, линией, пространством. В связи с этим необходимо было развивать композиционные способности на беспредметном рисовании, на построении плоскости, объемов по определенным схемам по вертикали, горизонтали, диагонали, поскольку в то время вся проектировка шла по этим схемам. Необходим был новый подход в рисунке в развитии восприятия формы со стороны как конструктивной, так и функциональной" [4, с. 254].

Художник-педагог по текстилю В. Степанова в 1924 году разработала для факультета тканей программу преподавания рисунка с учетом структуры ткани, технологии ее изготовления и иных специфических потребностей производства [2, с. 20].

К сожалению, преподавателям училища не удалось создать единой программы обучения рисунку. Каждый педагог предлагал собственную систему, считая ее наиболее совершенной [4, с. 266]. И поэтому как бы ни были значительны достижения в области преподавания рисунка во ВХУТЕМАСе, в подготовке дизайнеров разных специализаций в области графики универсальную систему создать в то время не удалось. Причина тогда виделась в разной специфике рисунка для различного рода художественно-промышленных направлений. Той степени универсальности преподавания рисунка, которая сложилась в Строгановском училище в период 1900 - 1917 годов достичь не получилось, не смотря на тот факт, что в дореволюционный период в нем было больше

мастерских, чем в 20-е гг. Ломать, как известно, проще, чем строить. Но тем не менее, проектное понимание конструкции и пространства, высказанное в трудах авторов ВХУТЕМАСа создало профессиональную основу для создания и развития методик и программ по рисунку в дизайн-образовании второй половины XX века.

### **Список литературы:**

1. Костин В., Рейн Т. О времени, учителях и товарищах / В. Костин, Т. Рейн. – М.: Пальмира, 2000. – 231 с.
2. Раkitин В. ВХУТЕМАС: традиции и эксперименты // Творчество. – М., 1976. – № 12.
3. Фаворский В.А. Композиция. – М., 1970.
4. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. – М.: Знание, 1990. – 62 с.
5. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. – М.: ГАЛАРТ, 1995. – 424 с.
6. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. – М.: Ладья, 2000. – 262 с.

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГАЛЕРЕИ В ВЫСТАВОЧНОЙ ЖИЗНИ БЕЛАРУСИ 1990-Х – 2010-Х ГОДОВ**

*Громыко Мария Валерьевна*

*канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.  
ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка  
и литературы Национальной академии наук Беларуси»,  
Республика Беларусь, г. Минск*

## **ART GALLERIES IN THE EXHIBITION LIFE OF BELARUS IN THE PERIOD OF 1990 – 2010-S**

*Maryia Hramyka*

*candidate of Science, Senior Researcher  
The Center for the Belarusian Culture,  
Language and Literature researches  
of the National Academy of Sciences,  
Belarus, Minsk*

**Аннотация.** Статья посвящена развитию галерейного движения в Беларуси от возникновения первых независимых художественных галерей в начале 1990-х годов до состояния галерейного дела в настоящий момент.

**Abstract.** The article is devoted to the development of gallery movement in Belarus from the emergence of the first independent art galleries in the early 1990-s to the present state of the gallery business.

**Ключевые слова:** арт-рынок; выставка; куратор; меценат; художественная галерея; художник.

**Keywords:** art market; exhibition; curator; Maecenas; art gallery; artist.

С начала 1990-х годов в Беларуси появляется ряд художественных галерей. Развитию галерейного движения способствовала активизация в стране художественной жизни, которая в этот период обогатилась новыми организационными структурами и формами: менялись и расширялись представления о способах презентации художественных произведений, возникали новые модели взаимодействия между автором и зрителем. Выставки в галереях – более камерные, но тематически продуманные, независимые от канонов официального искусствования – предлагали альтернативный взгляд на художественный процесс, презентовали авторов, чьё творчество не вписывалось в привычный формат.

У истоков галерейного движения в Минске стояли такие галереи, как «Брама», «Шестая линия», «Vita nova», «Папараць-кветка», «Ника-арт», «Медея» и некоторые другие. Только за вторую половину 1991 г. и начало 1992 г. в белорусской столице возник почти десяток галерей [3, с. 31]. Пик возникновения галерей приходится на 1991--1994 гг., половина из них являлись частными [1, с. 4]. Во второй половине 1990-х годов количество новых галерей снизилось.

Авторская концептуальная некоммерческая галерея «Брама» возникла в 1991 году. Четкая концепция выставочной деятельности, которую определяла ориентация на взаимодействие декоративного и станкового искусств [4, с. 225], сразу же выделила «Браму» из ряда других молодых белорусских галерей. «Брама» не имела «постоянной прописки» – её экспозиции проходили в помещениях партнёров галереи или в иных местах («Четыре стороны цвета» (1995), «Фактура» (2005)).

Заметное место среди первых белорусских галерей занимала галерея современного искусства «Шестая линия», действовавшая в Минске с 1992 по 1998 г. За шесть лет деятельности галереи было осуществлено около 50 различных проектов. Галерея специализировалась на проведении выставок альтернативного искусства, регулярно представляла творчество художников-авангардистов (З. Вишнёв, А. Дурейко, Т. Изотов,

И. Кашкуевич, А. Клинов, В. Петров, А. Родин, Л. Русова, И. Син, М. Тыминько, И. Тишин и др.). Многие проекты галереи были новаторскими, презентовали непривычные для Беларуси художественные практики.

Некоторые галереи имели постоянного спонсора, действующего на бескорыстной основе (например, галереи «Vita nova», «Шестая линия»). Еще одна примета времени – функционирование художественных галерей на базе того или иного предприятия, осуществляющего коммерческую деятельность (например, независимая галерея «Ника-арт», открывшаяся в 1991 г. при малом предприятии «Ника», галерея «Медея», действующая на базе одноименного межотраслевого малого предприятия [3, с. 32]). Примечательно, что подобные галереи не были рентабельны и обычно существовали на дотации предприятия.

Галереи, не имевшие постоянного спонсора, сталкивались с наибольшими экономическими сложностями. Без регулярных финансовых вложений многие из них были вынуждены сосредотачиваться на коммерческой составляющей своих проектов в ущерб художественной, идти по пути конъюнктуры.

Галерейное движение 1990-х годов представляло собой пёстрое и достаточно хаотичное явление. Лишь некоторые из галерей в этот период имели продуманную тактику и стратегию собственного развития, ясную художественную политику, выразительный имидж, банк данных, собственную коллекцию произведений искусства, могли содержать в своем штате эксперта-искусствоведа. Многие галереи по сути были близки к салонам-магазинам, чьей основной целью была продажа произведений искусства.

Постоянную выставочную деятельность вели лишь отдельные галереи. К тому же некоторые из фактически существовавших галерей даже не были юридически оформлены. Примером четкого направления выставочной деятельности являлись галереи «Nova» (фотоискусство), «Шестая линия» (авангардное искусство). Высоким уровнем подготовки выделялись выставки в частном художественном центре «Жильбел», работавшем с 1992 г. («Чудесные мгновения», 1992; «Ню», 1998 и 1999). «Жильбел» не только предоставлял выставочную площадку, но и занимался меценатской деятельностью.

Некоторые галереи, возникшие в прошлом веке, стали ветеранами движения («Галерея “Мастацтва”», «Беларт», «Вильнюс», «ЛаСандр-арт»), в то время как существование других было недолгим. В 1990-е гг. в Минске действовали галереи «Медея», «Ковчег», «Верхний город», «24», «Alter ego», «А.В.», «Раліца», «Вільня» и ряд других. В конце 1990-х – начале 2000-х годов появляются новые галереи: «М-Галерея Института Гёте», «Художественная галерея ЕГУ», «Феникс»,



«Золото», «P.S.», «ONIK», «Земля людей», «Арс лонга», «Концепция»... Часть из них работает и на протяжении 2000-х – 2010-х гг.

В начале нового века открываются галереи музейного типа, в которых часть пространства отведена под постоянную экспозицию работ художника, часть – под сменные выставки, такие как Городская художественная галерея произведений Л.Щемелёва (2003) и Художественная галерея М. Савицкого (2012) в Минске, Картинная галерея Г.Х. Ващенко (2002) в Гомеле и ряд других. Подобные галереи исполняют, среди прочих, представительскую функцию, являясь своего рода «лицом города».

В 2009 г. в Минске начала работу галерея современного искусства «Ў», названная в честь существующей только в белорусском алфавите буквы. По замыслу организаторов галерея должна была взять на себя функцию Центра современного искусства, необходимость в котором к тому времени назрела. Для галереи «Ў» продажи художественных произведений изначально не являлись основным способом поддерживать самоокупаемость. Так, при галерее действовали магазин дизайнерских вещей и сувениров, кафе, книжный магазин, помещение галереи регулярно сдавалось в аренду для проведения различных мероприятий образовательного и гуманитарного характера. Все это позволяет «Ў» оставаться одним из редких в нашей стране примеров некоммерческой галереи, ориентированной на просветительскую деятельность, на воспитание отечественного зрителя, его подготовку к восприятию явлений современного искусства.

Такие галереи, как «Ў» и действующая с 2017 г. «Арт-Беларусь» (в рамках одноименного проекта, инициированного ООО «Белгазпромбанк») – галереи нового типа, использующие интерактивный принцип в работе с посетителями. Подобные галереи, сочетающие в себе выставочную и культурно-просветительскую деятельность (проведение семинаров, дискуссии, показы фильмов, творческие встречи), могут свидетельствовать о достаточно высоком уровне развития галерейного движения.

Растет не только количество, но и разнообразие галерей, среди которых можно выделить несколько типов. Наряду с частными галереями, ведущими активную коммерческую деятельность и стремящимися к самофинансированию, распространены галереи, действующие при различных общественных организациях: высших учебных заведениях, библиотеках и пр. Коммерческая деятельность не является основной для таких галерей (галерея «Университет культуры» Белорусского государственного университета культуры и искусств, галерея «Академия» Белорусской государственной академии искусств, галерея «Universum» Гродненского государственного университета им. Я. Купалы и др.).

В 2006 г. начал работу галерейно-выставочный комплекс Национальной библиотеки Беларуси, который включает в себя пять галерей – «Ракурс», «Лабиринт», «Атриум», «Мобильная», «Панорама». Общая площадь галерейно-выставочных залов составила более 2200 кв. м.

В конце 2010-х годов в белорусской столице действовал целый ряд галерей – «A&V», «АртБлик», «Имена», «Art Librum», «Галерея ДК», «Земля людей», «Концепция», «Галерея Tut.by», «Предместье», «Арт-Плац», «Арт-хаос» и др. Несмотря на сложные экономические условия, которые периодически приводят к закрытию финансово несостоятельных галерей (например, в 2016 г. прекратила работу галерея-долгожитель «ЛаСандр Арт», то же случилось в 2018 г. с амбициозной минской галереей «Дом картин»), среди выставочных площадок на сегодняшний момент наметилась своего рода конкуренция, выделились лидеры [2, с. 59]. Это, несомненно, является положительным признаком и свидетельствует о здоровых тенденциях в развитии галерейной среды.

Среди других особенностей отечественного галерейного движения можно отметить тенденцию к децентрализации. Хотя столица остается естественным центром притяжения культурных событий, в других городах Беларуси также оживляется художественный процесс: проходят выставки, создаются творческие объединения, открываются галереи. Еще в 1990-е годы появляются первые художественные галереи в областных и районных центрах Беларуси, например, частные галереи «У майстра», «Тызенгаўз» в Гродно, «Рыса» в Полоцке. Заметно обогатили местную культурную жизнь галереи «Крыга» (Гродно, закрылась в 2017 г.) и «Стена» (Витебск), картинная галерея «Традиция» имени Г. Прянишникова в Светлогорске, картинная галерея имени А. Исачева в Речице, галерея имени А. Кузьмича в д. Мохро Ивановского района, галерея С. Давидовича в Логойске, галерея «Сядзіба мастака» К. Кочана в Новогрудке, галерея В. Шнаревича в г. п. Плещеницы Логойского района, галерея В. Шаранговича в г. п. Нарочь Мядельского района и ряд других галерей, созданных в больших и малых населенных пунктах. В последние годы число подобных инициатив растет.

Ключевой фигурой становится куратор, профессионализм и сама личность которого лежат в основе успеха того или иного выставочного проекта. Удачный итог совместной работы обусловлен тесным и равноправным сотрудничеством куратора и художника, причём куратор в этом тандеме предлагает своего рода теоретическую основу для проекта, а художник – её творческое претворение в жизнь, практическую реализацию предложенных идей. На протяжении всего исследуемого периода можно отметить нехватку в Беларуси профессионально подготовленных кураторов.

В настоящий момент инфраструктура отечественного арт-рынка продолжает складываться. Развиваются арт-критика, система арт-менеджеров, кураторов, экспертов. Белорусские галереи стремятся осваивать новые стратегии, адаптироваться к изменчивым условиям современного рынка искусства, где конкуренцию традиционным художественным галереям составляют продажа предметов искусства через интернет-сайты, аукционы, с помощью социальных сетей.

Несмотря на активизацию этих процессов в последнее время, по-прежнему можно отметить недостаточную сформированность арт-рынка и отставание Беларуси в этой области от соседних стран. Основным приобретателем произведений искусства по-прежнему остается частный покупатель (чья покупательская способность и компетентность в сфере предмета его интереса оставляют желать лучшего). Представители крупного бизнеса до недавнего времени редко выступали в качестве меценатов либо приобретали работы белорусских художников. Положительную тенденцию обозначила деятельность ООО «Белгазпромбанк», на счету которого – поддержка ежегодной выставки «Осенний салон» и других мероприятий в рамках проекта «Арт-Беларусь», направленного на поддержание отечественного искусства.

Однако некоторые положительные тенденции в развитии галерейного дела в Беларуси не снимают многих по-прежнему нерешенных вопросов. Отмечается нехватка доступных выставочных площадей, которые давали бы молодым художникам, не вовлеченным в арт-рынок и в галерейное движение, возможность не только продавать работы, но и налаживать контакты, работать с куратором. Галерейное движение до сих пор остается во многом закрытым, келейным. Недостаточное количество должным образом подготовленных кураторов, галеристов становится одной из наиболее насущных проблем на современном этапе развития арт-рынка.

### **Список литературы:**

1. Іўчанка В. Арт-рынак Беларусі: праблемы і перспектывы развіцця / В. Іўчанка. – Мастоцтва. – 1996. – № 10. – С. 2-6.
2. Коваленко О.С. Конкурентные стратегии в галерейной деятельности / О.С. Коваленко // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества: материалы XX Международной научно-практической конференции, г. Минск, 7 декабря 2017 г. / [редакционный совет: М.И. Козлович (председатель) и др.]. – Минск, 2018. – С. 58-60.
3. Мастоцкія галерэі Мінска: вопыт стварэння і дзейнасці / Прээнц К.У. // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва: [зборнік] / Нацыянальная бібліятэка Беларусі. – 1992. – Вып. 2. – С. 31-39.

4. Финкельштейн Л.Д. Искусство на стыке веков и видов: опыт первой белорусской галереи – авторской некоммерческой концептуальной галереи "Брама" / Л.Д. Финкельштейн // Межкультурная коммуникация и профессионально ориентированное обучение иностранным языкам: материалы II Международной научной конференции, посвященной 87-летию образования Белорусского государственного университета, Минск, 30 октября 2008 г. / [редколлегия: В.Г. Шадурский и др.]. – Минск, 2008. – С. 223-225.

## **ТРАДИЦИИ РУССКОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ**

*Мальшенина Марина Александровна*

*магистрант*

*Челябинский государственный институт культуры,  
РФ, г. Челябинск*

*Зозуля Ольга Юрьевна*

*канд. пед. наук, доцент.*

*Челябинский государственный институт культуры,  
РФ, г. Челябинск*

## **RUSSIAN STYLE TRADITIONS IN MODERN COSTUME**

*Marina Malysheva*

*Graduate student*

*Chelyabinsk State Institute of Culture,  
Russia, Chelyabinsk*

*Olga Zozulya*

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Chelyabinsk State Institute of Culture,  
Russia, Chelyabinsk*

**Аннотация.** В этой статье мы рассмотрим, как понятие русского стиля стало популярно во всем мире и как сейчас это отразилось на современном костюме. Для анализа были взяты временные периоды 1917-2018 гг.

**Abstract.** In this article, we will look at how the concept of Russian style has become popular all over the world and how it has now affected the modern suit. The time of 1917-2018 periods has been taken for the analysis.

**Ключевые слова:** двадцатый век; советский костюм; мода; народный костюм; советский стиль; современный стиль.

**Keywords:** twentieth century; soviet costume; fashion; folk costume; soviet style; modern style.

Мода это сложный социокультурный и эстетический феномен, который имеет мульти семантическую структуру. При этом постоянно находится в постоянном взаимодействии с объектами внутри собственной системы. Также мода испытывает непосредственное влияние внешних экономических, политических, социальных и культурных факторов. Изменения в одежде в XX веке стали социокультурным и эстетическим феноменом и испытали воздействие изменений во всех сферах: экономической, политической и социопсихологической.

В данной статье мы рассмотрим понятие русского стиля и что произошло с ним за период XX века. Что мы имеем сейчас, и какая часть большого наследия дошла до наших дней.

О русском стиле за границей заговорили в начале XX века благодаря балетным сезонам Сергея Дягилева и художникам-авангардистам, открывшим Европе новую Россию — яркую, самобытную, откровенную и блистательную. Художница Наталья Гончарова оформила постановку «Золотого петушка» в ярких, сказочных красно-жёлто-золотых цветах и в откровенно лубочном стиле — больше в качестве иронии, чем ради желания показать Россию именно такой. Лубочному стилю характерна яркая раскраска, простые линии и доступность образов.

После знаменитого костюмированного бала 1903-го года, во время которого последняя царская фамилия Российской Империи и приближённые ко двору оделись в костюмы допетровского времени, интерес к национальному русскому костюму, как в нашей стране, так и за её пределами усилился, а после 1917-го года стал важной частью новой национальной идеи. Надежда Петровна Ламанова, до революции бывшая Поставщицей Ея Императорского Величества Александры Фёдоровны, превратилась в первую модельстку новой эпохи. Вместе с Верой Мухиной (автором знаменитой скульптурной группы «Рабочий и колхозница») она создала модели льняных платьев с русскими мотивами, которые в 1925-м году на Международной выставке декоративных искусств в Париже удостоились целых шести призов, хотя выглядели очень лаконично, а единственным их украшением

была самая простая вышивка крестом. Эмиграция после революции 1917 года также оказала огромное влияние на формирование европейской моды и стиля. Модный дом «Ирфе» принадлежал князю Феликсу Юсупову и его жене Ирине, дом «Китмир», специализировавшийся на модных в 1920-х вышивках, — великой княгине Марии Павловне. Русские князья и творческая интеллигенция привезли в Европу и США богатейшую историю и традиции России, и мировое искусство обогатилось и наполнилось новыми символами, сюжетами и смыслами. Девушки с русской статью и громкими фамилиями не только работали манекенщицами, но и прекрасно владели мастерством вышивки и шитья, так что вполне закономерно, что в 1921-1922 годах коллекции многих парижских домов мод наполнились восточноевропейскими мотивами, а в моду вошли прогулочные костюмы, платья, пальто и блузы, расшитые «а 'la russe».

Благодаря русским эмигрантам в европейскую моду вошли дорогие меха, вышиванки, шляпки, похожие на кокошники, и яркие платки с набивным рисунком. Русский стиль и дух царил повсюду, так как главный художник-иллюстратор стиля Ар Деко Эрте был выходцем из России. Звали его Роман Петрович Тыртов, его изящные, теперь уже «канонические» произведения, во многом родственные стилистике русских балетов Дягилева, особенно, на восточную тематику, — это тоже, в определённом смысле, русский стиль.

В это время в России коммунисты, пришедшие к власти после октябрьской революции, определили русскую визуальную культуру, а именно живописное, графическое творчество и одежду национальным продуктом и первоначально отнесли к ней как к способу пропаганды, благодаря чему в СССР зародился конструктивизм, который провозгласил, что деятели культуры не должны работать отдельно от общества.

Художницы Любовь Попова и Варвара Степанова объявили «войну мольбертам», в 1923 году занялись разработкой принтов для тканей на Первой Московской ситценабивной фабрике и за неполный год работы создали несколько сотен оригинальных, новаторских, не имеющих аналогов в мире орнаментов в конструктивистском духе. К сожалению, в производство большинство из них так и не пошло, но часть этих уникальных тканей сегодня хранится в собрании Музея Царицыно. Социокультурный кризис общества и проблемы современности,

В конце 80-х в Европу выехал российский дизайнер Вячеслав Зайцев – легенда русской моды, показавший высочайший художественный, культурный и модный уровень России, сформировавшийся несмотря на «железный занавес» и оторванность нашей страны от общемировой модной индустрии. Проблема советской России была

не в том, что у нас не было своих идей, а в том, что перед тем, как попасть в производство, они проходили десятки согласований и ставились в план через несколько лет, когда уже теряли свою актуальность. За коллекцию «Русские сезоны», вдохновлённую теми самыми балетами Дягилева, Зайцев в конце 1980-х получил звание Почётного гражданина Парижа и был награждён золочёной медалью из рук мэра Парижа.

В XXI веке русский стиль переживает свое возвращение и возрождение. С каждым годом всё больше дизайнеров прибегают к традициям народного костюма. Продолжают продвигать на мировом уровне дизайнеры Ульяна Сергеенко и Алёна Ахмадуллина, которые, ориентируясь на национальные мотивы и сказочное наследие России, заново показывают всему миру всю многогранность русского стиля.

Несмотря на то, что русский стиль и костюм как яркий образец прошли такой большой путь от почти угасания и возрождения снова, мы можем наблюдать, что эта тема актуальна потому, что сейчас постепенно возвращает моду к русскому стилю.

### **Список литературы:**

1. Агальцев А.М. Подражатели и мода / А.М. Агальцев // Вопросы философии и психологии. Вып. 2 / Под. ред. Б.Д.Парыгина. – Л.: ЛГУ, 1968. – С. 48-50.
2. Андреева А.Ю. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода: От древнего Египта до модерна / А.Ю. Андреева. – СПб.: Паритет, 2001. – 136 с.
3. Барабанова Е. Народный костюм в традиционных обрядах и обычаях Ярославской губернии в XIX-начале XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.-ipk.yar.ru:8101 /resource/distant/music/kostum/sekret-/kostum4.htm> (Дата обращения 23.04.2019).
4. Горбачева Л.М. Мода XX века: от Поля Пуаре до Эммануэля Унгаро. – М.: ГИТИС, 1996. – 119 с.
5. Крусанов А. Русский авангард. – Санкт-Петербург: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.

## КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ НАТУРНОГО МЕТОДА РИСОВАНИЯ В АНАЛИТИЧЕСКИЙ. СТРАТЕГИЯ ЭВОЛЮЦИИ

*Столяров Олег Викторович*  
*профессор кафедры рисунка*  
*МГХПА им. С.Г. Строганова*  
*РФ, г. Москва*

## CONCEPT OF THE DEVELOPMENT OF THE NATURAL DRAWING METHOD IN ANALYTICAL. EVOLUTION STRATEGY

*Oleg Stolyarov*  
*professor,*  
*department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)*  
*of the Stroganov Academy (MGHPA)*  
*Russia, Moscow*

**Аннотация.** В данной статье рассказывается об основных тенденциях эволюции натурального метода обучения в аналитический. Определяется понятие "конструктивный рисунок". Высказывается положение о проектном мышлении в системе рисования, которое должно сводиться к быстрому, аскетичному и точному изложению художественного образа пространственной модели, возникающей в сознании автора.

**Abstract.** This article describes the main trends in evolution of full-scale method of training in the analytical. The concept of constructive drawing is defined. There is a provision on project thinking in the drawing system, which should be reduced to a quick, ascetic and accurate presentation of the artistic image of spatial model that arises in the authors mind.

**Ключевые слова:** аналитический подход; конструктивный рисунок; проектное рисование.

**Keywords:** analytical approach; constructive drawing; project drawing.

Если исторически рассматривать учебный рисунок в контексте программной дисциплины для художественно-промышленного образования, то к настоящему времени становится очевидным, что этот



предмет, являясь ведущей дисциплиной дизайнерских вузов, своей спецификой серьезно отличается по методам и методике от вузов строго художественной направленности. Он естественным образом присутствует и формирует специальные признаки художественных специализаций – дизайна, архитектуры, декоративно-прикладных искусств. При этом, сам по себе он лишен сугубо художественной эстетики, поскольку главная функция этого рисунка и учебных программ по нему – научить студента композиционному, объемно-пространственному визуальному мышлению, научить логике воспроизведения зрительной информации. Между тем, если он хорошо выполнен, он эстетически закончен, то может восприниматься не как художественная самоцель, но как образец в контексте дизайн-образования, у которого свои требования к графике. Учебный рисунок, такой, какой он сложился на сегодняшнем этапе, имеет прямые связи с такими художественными специальностями, как живопись, графика, гравюра, мультимедиа-графика, которые ввиду своей специфики решают проблемы двухмерности картинной плоскости и косвенным образом роднятся со специальностями дизайна, архитектуры, скульптуры, которые являются пространственными видами изобразительного искусства.

Таким образом, основная задача учебного рисунка в дизайн-образовании – формирование определенной культуры знаний и умений в передаче трехмерного физического пространства в плоскости листа.

К настоящему времени уже доказано, что учебный рисунок является универсальным инструментом в деле подготовки будущих специалистов всех видов художественно-промышленной деятельности [2]. Но дизайн в мировой практике, как и в России, оформил свою концепцию только в 70-е гг. XX века и продолжает развивать ее дальше, отвечая требованиям научно-технического прогресса. Поскольку рассматриваемая учебная дисциплина прямо подчинена функциям проектности (о чем будет сказано ниже), то на рубеже 1960-1970-х гг. в архитектурных и дизайн-вузах также были пересмотрены ранее существовавшие методики.

Анализ дизайн-образования свидетельствует о значительном влиянии образовательных методик ВХУТЕМАСа (СССР), Баухауза (Германия) в 20-е гг. и Ульма (Германия) в 60-е гг. XX века, на развитие нынешних учебных заведений. Система подготовки по рисунку была характерной (конструктивно-аналитической) особенностью этих учебных центров. Рисунок в отличие от академического, с его тонально-линейной растушевкой и внешними, поверхностными эстетическими эффектами, здесь выражался в качестве пространственно-графической модели, то есть прорисовывался насквозь, исследуя форму. Подобный метод использовался по той причине, что в этих вузах преподавали

не только художники, их было не много, но архитекторы, инженеры-конструкторы, которые и вносили свой взгляд на саму систему обучения. Поэтому такой метод и стал называться "конструктивным".

Конструктивный рисунок предполагает исполнение реальной модели изображения в точных пропорциях и перспективного сокращения ее деталей. Идея подобного метода в 1920-х и 1960-х была не нова. Конструктивному рисунку пристальное внимание уделяли еще в конце XIX века отечественные педагоги-художники Академии художеств П.П. Чистяков и Д.Н. Кардовский. "Изучающий рисунок должен в своей работе руководствоваться формой. Что же представляет собой форма? Это масса, имеющая тот или иной характер подобно геометрическим телам: шару, кубу, цилиндру и другим. Живая форма живых натур, конечно, не является правильной геометрической формой, но в схеме она тоже приближается к этим геометрическим формам и, таким образом, повторяет те же законы расположения света по перспективно уходящим плоскостям, какие существуют для геометрических тел" [5, с. 207].

Здесь, собственно, возникает вопрос – а почему столь опытные педагоги Академии художеств, в которой на протяжении более чем сотни лет культивировался натурный метод рисунка, выражающийся в принципе "что вижу, то и изображаю", вдруг заговорили о новом методе? В чем причина?

Тенденции были следующими.

Во-первых, в России к тому времени функционировали 2 художественно-промышленные школы: в Москве – училище графа Строганова С.Г., основанное в 1825 году и в Петербурге – барона Штиглица, основанное в 1875. И если второе только начинало отрабатывать свою методику, опираясь на московский опыт, то Строгановское уже имело опыт участия в российских и международных художественно-промышленных выставках. Причем, имея в своем арсенале престижные награды за рисунки и проекты для промышленных изделий. В этот период, в 1885-1895 гг. в преподавании рисунка Строгановской школы обозначился новый подход – изобретательский. Если в функцию «общего», как тогда назывался натурный, академический метод рисования, ранее входило изучение природы и, собственно, сочинение рисунков осуществлялось в учебные часы, выделенные на «техническое» рисование (проектирование), то теперь предлагалось делать эскизы по представлению на уроках по рисунку. Это осуществлялось при изучении проволочной модели человека – каркаса. Данное нововведение объяснялось тем, что к преподаванию в училище был привлечен ряд видных архитекторов конца XIX века – Ф.О. Шехтель,

С.У. Соловьев и др. Благодаря их усилиям была заложена основа связи Строгановского училища с архитектурным проектированием. С этого периода начиналось целенаправленное обучение основам объемно-пространственного мышления [2, с. 61]. О системе, складывающейся в преподавании академического рисунка, можно судить по воспоминаниям профессора Н.Н. Соболева, учившегося в Строгановском училище в 1888-1893 гг. «Начинали мы с фигурного отделения, рисовали с гипсовых моделей, а также с проволочных каркасов...» [6, с. 101]. В рассматриваемый период задача прорисовки, построения фигуры модели «насквозь» не ставилась. Это было отдельное задание, способствовавшее развитию понимания трехмерности в визуальном воплощении – в каркасе. Как правило, рисуящему постоянно приходится домысливать пространственные связи непосредственно в процессе работы. Здесь проволочный каркас служил «катализатором» объемного мышления.

Во-вторых, в то же время, в европейских художественно-промышленных учебных центрах стала генерироваться тенденция к совместной практике художников-проектировщиков и инженеров, архитекторов. К примеру, Национальная школа искусств и мануфактур, открытая в Париже еще в 1829 году, включила в свой курс дополнение к традиционным основам художественных ремесел основы механики, химии, физики и выпускали специалистов, соединявших в одном лице художника, инженера и архитектора. Новый этап развития европейского дизайн-образования был связан с преодолением разрыва между замыслом и его воплощением в жизнь. В 1899 в Королевском колледже искусств (Лондон) было открыто специализированное отделение для художников промышленности с целью непосредственного обучения студентов основам не только рисования, но и техники. В 1913 году в Англии были введены специальные дипломы для лиц, окончивших дизайн-отделения, в которых удостоверялась способность к самостоятельному творчеству в области живописи, моделирования, прикладной графики и индустриального дизайна. В школе промышленного искусства в Хельсинки сложились методы обучения рисунку, геометрическим построениям на плоскости, работе с деревом, текстилем, металлом. Школа стала ориентироваться на промышленное производство, закладывая базу будущего профессионального дизайн-образования. Стали высказываться мысли о необходимости подобного тандема и в России. Значимым элементом организационной базы планируемого творческого союза могло стать Строгановское училище. Такую возможность отмечали видные специалисты: историк А.Ф. Гартвиг в своей речи (1898) и профессор А. П. Барышников, учившийся в Строгановском училище в 1892-1898 гг. [2, с. 62].

В-третьих, в академическом рисунке основной упор делался на рисовании копий античных фигур с натуры, с живой модели, было широко развито копирование академических образцов. По отзывам современников, задачи подобного рисования были не всегда понятны в свете изменений, происходящих в мировом художественном развитии. Не случайно уровень подготовки выпускников Академии в то время понизился, а о Строгановском училище заговорили как о новаторском учебном заведении, да и конкурс на вступительных испытаниях в него год от года стал неуклонно расти.

Эти три тенденции определили будущую стратегию эволюции натурального рисунка в конструктивный, аналитический.

Говоря об "аналитическом" рисунке, мы, в первую очередь, имеем ввиду *абстрактный характер* его осуществления. Если в академическом рисунке процесс изображения с натуры обеспечен определенной формой рефлексии (навыков), то в аналитическом – рефлексия иного характера. Она в первую очередь направлена на формирование конструктивного образа предмета изображения, который не всегда и не во всем совпадает с внешним. Аналитическое моделирование предмета, формирование его новой природы требуют от рисующего рефлексии абстрактного рисунка. Это важно в том понимании, что дизайнеру в будущем, после завершения своего обучения, необходимо будет создавать объект без визуального контакта с натурой, по представлению.

Методика аналитического подхода предполагает, что студент, изобразив модель на первом этапе в виде некоей схемы, будет затем иметь возможность органически вести построение на этой основе. Такой подход к реализации изображения формы на начальном этапе предусматривает отказ от использования тональных отношений, что может позволить строже решить конструкцию. По мнению профессора-педагога А.М. Соловьева, первостепенной задачей, которую должен ставить и решать рисунок, является развитие аналитического мышления. "Путем систематических упражнений, последовательно раскрывающих конструктивную основу вещей, учащиеся должны научиться понимать строение каждой модели, являющейся предметом их изучения" [5, с. 13].

Возвращаясь к теме проектности рисунка: заключается она в следующем.

"Проектность архитектуры и дизайна выражается в процессах формообразования во всех областях материально-духовной деятельности. Это – формирование мысленного образа, осмысление его будущего созидательного воплощения" [1, с. 89]. Проектное рисование должно сводиться к быстрому, аскетичному и точному изложению художественного образа пространственной модели, возникающей в сознании автора. Проектируя любой объект, дизайнер должен учитывать ее форму

во всех взаимосвязях ее элементов не только в пространственном, но и в композиционно-структурном аспекте. Здесь очень важным моментом является развитое чувство логики и закономерности этих связей. Будущему дизайнеру-профессионалу сейчас уже мало владеть чувством формы, он обязан организовывать и видоизменять, перекомпоновывать ее в зависимости от поставленной задачи. Именно подобный метод преподавания рисунка более прогрессивен, поскольку дает возможность цельного осознания формы и ее трактовки. В этом случае постижение практики рисунка приближает студента к проектированию. В процессе проектирования автор работы создает большое количество эскизов, производит их селекцию, анализ, что впоследствии приводит его к единственно правильному решению. Подобная работа в рисунке идентифицирует процесс познания окружающей действительности с проектной практикой, поскольку метод визуального мышления здесь подобен проектному.

Как и ранее, промышленность генерирует новые тенденции в своем развитии, этот процесс необратим, и он требует эстетического оформления и привлекательности своего продукта производства. Мультимедиа-технологии, средовой и графический дизайн, компьютерная графика и ее производные стали новыми видами искусства и бурно развиваются. Дизайн – глубоко синтетическое искусство, требует создания нового инструмента для своего выражения. На этом фоне идет идейное переосмысление и практическая апробация традиционных методов художественно-промышленного обучения, порой противоречивых. Но высшая школа не имеет права к стагнации, она призвана быть авангардом новых течений в искусстве и стараться не только адаптировать процесс обучения к требованиям технического прогресса, а также развивать свои взгляды на традиционные проблемы в дизайне и архитектуре.

### Список литературы:

1. Гаврилов А.М. Процесс адаптации как фактор профессиональной деятельности // Модернизация профессионального педагогического образования, компетентностный подход: Сб. науч. статей. – Великий Новгород, 2006.
2. Горелов М.В. Рисунок как инструмент проектного мышления. – Диссертация. – М., 2006.
3. Радлов Н.Э. Рисование с натуры / Н.Э. Радлов. – Ленинград: "Художник РСФСР", 1978. – 130 с.
4. Ростовцев Н.Н. Рисунок. Живопись. Композиция. – Хрестоматия: учебное пособие. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
5. Соловьев А.М. Учебный рисунок / А.М. Соловьев. – М, 1953. – 240 с.
6. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825 - 1918 годы. – М.: Русское слово, 2002. – 334 с.

**ЖЕНСКИЕ ПОРТРЕТЫ А.И. ВАХРАМЕЕВА  
ИЗ СОБРАНИЯ ПЕНЗЕНСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ  
ИМ. К.А. САВИЦКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА КОНЦА XIX –  
НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЙ**

*Сычина Карина Витальевна*

*Искусствовед, научный сотрудник  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого,  
РФ, г. Пенза*

**FEMALE PORTRAITS CREATED BY A.I. VAKHRAMEEV  
FROM THE COLLECTION OF K.A. SAVITSKY PICTURE  
GALLERY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT  
OF THE NATIONAL ART IN THE LATE XIX -  
EARLY XX CENTURIES**

*Karina Sychina*

*Art historian,  
researcher K.A. Savitsky Picture Gallery,  
Russia, Penza*

**Аннотация.** Творчество художника Александра Вахрамеева малоизвестно широкой публике и обделено вниманием, хотя его по-настоящему заслуживает. В 2019 году исполнилось 145 лет со дня рождения художника и обращение к его творчеству представляется весьма актуальным. Работая на рубеже веков, А.И. Вахрамеев смог впитать в себя различные аспекты культурной жизни эпохи и передал ее образ в своих произведениях. Особенное место в его творчестве занимает женский портрет, в котором прослеживаются реалистическая, близкая к передвижникам линия, а также влияние стиля модерн, которое проявилось в портретах его кисти ярко и неординарно. В статье рассматривается проблема влияния «модерна» на стилистику А.И. Вахрамеева на примере женских портретов из собрания Пензенской картинной галереи им. К.А. Савицкого.

**Abstract.** Alexander Vakhrameev is little known to public and his work is deprived of attention, although it truly deserves it. It is the 145th birth anniversary of the artist in 2019 and, naturally, a proper moment to pay respects

to his art legacy. Working at the turn of the centuries, A. Vakhrameev was able to absorb various aspects of the cultural life of the era and expressed its image in his works. A special place is occupied by female portraits. His style consists of the combination of the realistic line which stands close to the "Peredvizniki's" tradition, as well as the influence of the Art Nouveau style. The article deals with the problem of the influence of the Art Nouveau on A.I. Vakhrameev's style. Female portraits from the collection of the K.A. Savitsky Penza Picture Gallery were taken as an example for the actual research.

**Ключевые слова:** Александр Вахрамеев; искусство модерна; рубеж веков; портрет; женский портрет; Пенза; картинная галерея им. К.А.Савицкого.

**Keywords:** Alexander Vakhrameev; art nouveau; turn of the centuries; portrait; female portrait; Penza; K.A. Savitsky picture gallery.

Имя Александра Ивановича Вахрамеева (1874-1926) звучит не громко в ряду мастеров конца XIX – начала XX столетий, а работы художника редко выставляются в центральных музеях. Тем не менее, его творчество занимает важное место в контексте развития русского искусства первой четверти XX столетия. Александр Иванович Вахрамеев принадлежит к поколению художников, пришедших на смену передвижникам. Его искусство своими корнями уходит в традиции реализма второй половины XIX века, однако стало отражением эпохи модерна с присущими ей стилистическими чертами.

Всю свою жизнь Александр Вахрамеев говорил о себе как о художнике-реалисте. Его работы полны наблюдательности и жизненной правды. При всей приверженности реалистической школе и уважении к авторитету «передвижников» в целом, и И.Е. Репина в частности, который некоторое время был его учителем, Александр Вахрамеев чувствовал веяния стиля модерн, которое оказало влияние на становление его художественного языка. Это проявилось особенно ярко в портретах художника, которые были созданы им с помощью изысканных и мягких линий, с подчеркнутой осязаемостью фактур и хрупкостью силуэтов. Портретам Александра Ивановича свойственны гармоничность и тонкость колорита, нежность и деликатность по отношению к образу модели, их композиции строго продуманы и отличаются особенным изяществом. В портретах А. Вахрамеев стремился передать душевность образа, неповторимый внутренний мир модели, полный эмоций и чувств. Работы Вахрамеева стилистически очень близки модерну с точки зрения явления сочетания нарочитой эскизности с завершенностью образа. Культура незавершенности, свойственная модерну, видна и в графических, и в живописных портретах.

Работы А. Вахрамеева близки творчеству К. Сомова и других представителей объединения «Мир искусства». Их можно сравнить и с произведениями В. Серова с точки зрения свободной композиции, индивидуального подхода к изображению человека и выражению личного отношения художника к своей модели. В целом портрет рубежа веков стремился связать модель с окружающей средой единым настроением, выявить индивидуальную неповторимость и внутреннее состояние портретируемого.

В творчестве Вахрамеева, особенно в портретной графике, есть и элементы ретроспекции. Во многих работах художника прослеживаются черты графических портретов Ганса Гольбейна Младшего, Франсуа Клуэ, а также произведений XVIII столетия. Увлечение восемнадцатым веком отчасти прослеживается в попытке Вахрамеева использовать технику, характерную для французской графики того времени - рисунок в «три карандаша». Сочетание пастели, карандаша, иногда мела, позволяло создавать изображения с выраженным колористическим эффектом и особенным романтично-задумчивым настроением.

Говоря об Александре Вахрамееве, следует отметить, что в контексте его творчества огромное значение имеет женский портрет. Это было свойственно не только Александру Ивановичу, но и в целом эпохе модерна, которая воспевала нежный и при этом роковой образ женщины, непостижимый и глубокий.

Особенностью искусства конца XIX – первой четверти XX века является то, что художники заново открывают и воплощают в произведениях женский образ. В портретах установлен фокус не только на передаче портретного сходства, но и на отображении психологических качеств модели. Героини произведений этого времени очень разные: одни нежные и женственные, другие современные и эмансипированные. Но все они обращены внутрь себя, и в своей закрытости рождают атмосферу загадочности и тайны. Черты стиля «модерн» проявились еще в раннем творчестве художника. Примером может служить оформление журнала «Гамаюн», выполненное в 1906 году. Профильное изображение персонифицированной вещи птицы Гамаюн с черными крыльями, тревожной и томной, несколько стилизованное, мистическое, навеивает сравнение этого образа с работами Михаила Врубеля. В поисках ответа на вопрос об истоках женского начала, в попытке понять женщину и ее загадочную душу, художник создал целую портретную галерею. Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого хранит в своих фондах несколько женских портретов кисти художника.

«Женский портрет в синем» (Рис. 1.) отражает эфемерность образа модели и времени в целом. Болезненно – бледная кожа, задумчивые,



обращенные внутрь себя глаза, тонкие руки, – все это очень деликатно пишет художник. Хрупкая, словно крылья бабочки, красота девушки передана с особым трепетом. Модель пребывает в грустном раздумье, что хорошо выражено в ее позе, наклоне головы и в неподвижном взгляде, отстраненных и спокойных глаз. Именно глазам, «зеркалу души» во всех своих портретах художник уделяет большое внимание.

Стиль модерн придавал большое значение символике цвета в живописи. Выбор цвета платья модели в портретном искусстве модерна нельзя считать случайностью. Излюбленная гамма рубежа веков – голубой, фиолетовый, лиловый. Вахрамеев часто использует эти цвета в своих произведениях, что позволяет ему передать то потустороннее и фантастическое, что ищет модерн в каждом предмете, явлении, природе и человеке.

Искусство Вахрамеева проникнуто идеей глубокого постижения души человека, оно тяготеет к тонкому, но сложному колориту и к декоративной выразительности каждой детали. Утонченность и надломленность, одухотворенность и поэтичность образа дамы в синем платье полностью соответствует эстетическому кредо «мирискусников», воплощая гармонию мечты и реальности.

Работа над женским портретом для А.И. Вахрамеева была связана, прежде всего, с желанием запечатлеть образ Татьяны Александровны Трофимовой, которая вдохновляла художника на протяжении нескольких лет. В 1906 году, когда художник приехал в Пензу, он познакомился с Татьяной Трофимовой, дочерью инженера Александра Трофимова, в доме которого он снимал квартиру. Одним из произведений, отражающих образ вдохновительницы художника, является «Портрет Таты» (Рис.2.), написанный в 1911-1912 гг. Татьяна на портрете очень задумчива и нежна. Это подчеркивает темный, красноватый фон, отсутствие детализации и нюансов, с акцентом на больших светлых глазах. Приглушенные тона бардового и коричневатого фона вызывают в памяти работы старых мастеров, но непосредственность и естественность её фигуры, выразительная пронизательность взгляда – все это говорит о реалистических тенденциях в искусстве. Художник использует в своих работах сочетание свежих, непринужденных, «импрессионистических» мазков, с реалистическим подходом к передаче натуры и правдивой жизненной убедительностью ее образа. Лиричный и загадочный мир чувств и переживаний Татьяны Трофимовой не раз в своем творчестве отображает А.И. Вахрамеев. В «Портрете Т.А. Трофимовой» 1915 года (Рис.4.), художник подмечает характерные черты современной женщины. Независимость и сила угадываются в ее взгляде, и позе, полной грации и артистизма. Ее взгляд устремлен вперед и в этом волевым движении

она кажется очень сильной и самодостаточной. В ее наряде также сделан акцент на свободолобивом и независимом характере – свободная красная блузка, открывающая тонкие плечи, черная бархотка на шее. Портреты А.И. Вахрамеева зачастую достаточно декоративны. Праздничной нарядности полон «Портрет девушки в красном сарафане» (Рис.5.), написанный на рубеже XIX и XX веков. Красоту молодой барышни в белом платке художник словно сопоставляет с красотой природы. Живописный пейзаж, на фоне которого изображена молодая девушка, подчеркивает ее естественную красоту. Световоздушная среда в этом портрете создает эмоционально насыщенное пространство, гармонирующее с внутренним миром модели, подчеркивающее ее нежность, красоту и приветливость. Предположительно на картине изображена Тася Долинская, портреты которой Вахрамеев неоднократно писал в начале XX века во время пребывания в Санкт-Петербурге. «Женский портрет» 1910 года (Рис.6.), выполненный в технике пастели, по своей палитре напоминает работы Валентина Серова. Обаятельная улыбка девушки и ее доброжелательный, но загадочный взгляд, создают ощущение диалога портрета со зрителем. Чувствуется доверие, которое испытывает модель к автору своего портрета.

В технике пастели А. Вахрамеев также создал работу «Подруги» («Тата и Валя») 1912 года (Рис. 3.). Образ любимой художником Таты угадывается в одной из девушек на парном портрете. Это произведение, как и другие работы А.И. Вахрамеева проникнуто глубоким лиризмом и душевностью. Работа выполнена в технике пастели, популярной среди художников стиля модерн. Активное ее использование обусловлено и возможностью работать быстро. Зачастую Александр Иванович создавал свои пастельные портреты за один-два сеанса. Но кроме того шероховатая фактура пастели создавала дополнительный объем и динамику изображения. Вплоть до 1917 г. Вахрамеев продолжал линию, начатую им в начале 1910-х годов, близкую объединению «Мир искусства». «Портрет Слезкойной» 1917 года (Рис. 7.), на котором предположительно изображена одна из учениц Александра Ивановича, поражает непосредственностью и романтичностью. Работая как график, художник использует нежную пастель, неброских, практически тающих оттенков белого и серовато-голубого и алого цвета, чтобы подчеркнуть задумчивость и кротость девушки. При всей кажущейся небрежности, видна детальная проработка золотистых волос, собранных в прическу и в целом особенная продуманность произведения. Период с 1910 по 1920 год – кульминация творчества Александра Ивановича Вахрамеева. Наряду с жанровыми композициями, пейзажами, известной серией «Типы и сцены», отражающей время революции, он создавал и портреты, которые говорят о нем, как о прекрасном рисовальщике и тонком

психологе. Он создал целую галерею женских образов первой четверти XX столетия, каждый из которых впечатляет своей искренностью и индивидуальностью. Тонкость его душевной организации, стремление к изяществу и красоте всегда выдавали в нем художника близкого модерну. Но судя по работам Вахрамеева, его творческая деятельность протекала вдали от новейших тенденций, он оставался приверженцем реалистического искусства, продолжателем идей художников-передвижников. Удивительным образом две эти тенденции сплелись воедино и проявились в произведениях А.И. Вахрамеева, который, сочетая разные, столь не похожие друг на друга подходы и взгляды на задачи искусства, смог выработать свою собственную линию творчества. И женские портреты во многом позволяют оценить его многогранный талант, который проявил себя в конце XIX- первой четверти XX столетий.

### Список литературы:

1. Алпатов М.В. Очерки по истории портрета. - М.: «Искусствоведение», 1937 г. - 96 с.
2. Бесчастнов Н.П. Портретная графика. - М.: 2006 г. - 367 с.
3. Данилова И.В. Портрет в европейской живописи XV - начала XX века. - М.: «Изобразительное искусство», 1975 г. - 224 с.
4. Ельшевская Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. - М.: «Советский художник», 1986 г. - 216 с.
5. Женский портрет в русском искусстве XII - начала XX: [Альбом] / авт.-сост. Л.В. Мочалов, Н.А. Барабанова. - Л.: «Аврора», 1974 г. - 233 с.
6. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. - М.: «Изобразительное искусство», 1986 г. - 328 с.
7. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: «Искусство», 1968 г. - 276 с.
8. Мальцева Н.Л. Французский карандашный портрет XVI века. - М.: «Искусство», 1978 г. - 238 с.
9. Немировская М.А. Портреты И.Е. Репина. - М.: «Искусство», 1974 г. - 148 с.
10. Очерки по истории русского портрета конца XIX - начала XX века/ под ред. Н.Г. Машковцева, Н.И. Соколовой. - СПб.: Издательство Академии художеств СССР, 1963 г. - 490 с.
11. Пружан И.Н., Князева В.П. Русский портрет конца XIX - начала XX века. - М.: «Изобразительное искусство», 1980 г. - 294 с.
12. Рошин А.И. Александр Иванович Вахрамеев. - М., «Изобразительное искусство», 1971 г. - 40 с.
13. Сарабьянов Д.В. Пути русской живописи. Портрет. // Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII-начало XX века. - М.: «Искусство», 2003 г. С. 125-156.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



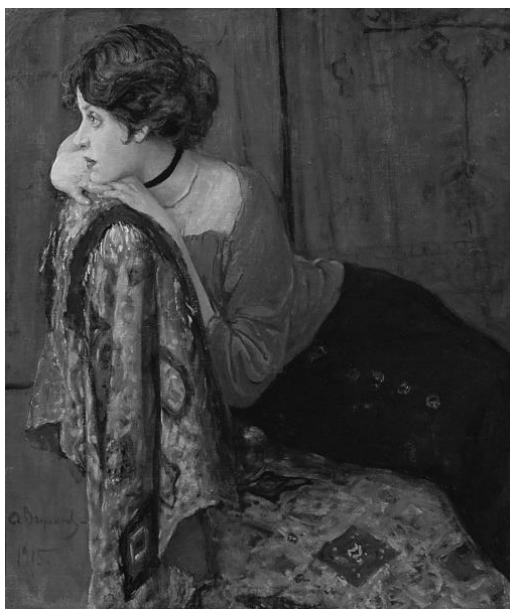
*Рисунок 1. А.И. Вахрамеев. Женский портрет в синем.  
1910-е гг. Холст, масло. 118 x 94 см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого*



*Рисунок 2. А.И. Вахрамеев. Портрет Таты. 1911-1912 гг.  
Холст наклеен на фанеру, масло. 50,3 x 38 см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого*



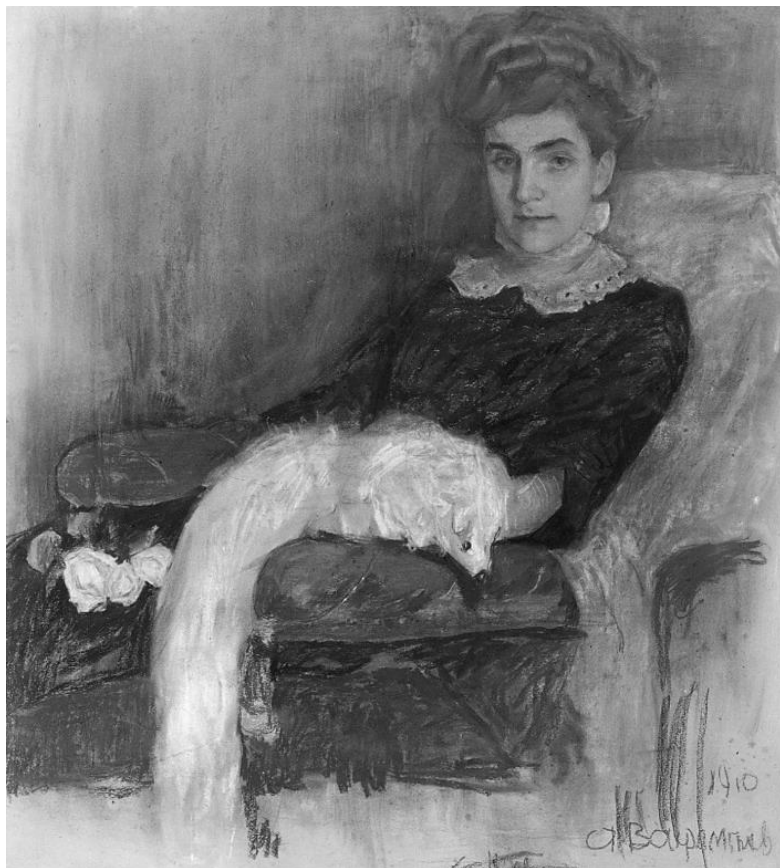
**Рисунок 3. А.И. Вахрамеев. Подруги. 1915 г.  
Картон, пастель, гуашь, соус. 80 x 97,3 см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого**



**Рисунок 4. А.И. Вахрамеев. Портрет Т.А. Трофимовой. 1915 г.  
Холст на картоне, масло. 57,2 x 52. см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого**



**Рисунок 5. А.И. Вахрамеев. Портрет девушки в красном сарафане.  
Рубеж XIX-XX-х веков. Холст на картоне, масло. 64х49. см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого**



**Рисунок 6. А.И. Вахрамеев. Женский портрет. 1910 г.  
Бумага, пастель. 93,3x83,5 см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого**





**Рисунок 7. А.И. Вахрамеев. Портрет К. Слезкиной. 1910 г.  
Бумага, пастель. 93,3x83,5 см.  
Пензенская картинная галерея им. К.А. Савицкого**

## 1.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

### ДИЗАЙН ЦИФРОВОЙ ФОТОТЕХНИКИ

*Безин Александр Владимирович*

*преподаватель,*

*Соискатель аспирантуры (Техническая эстетика и дизайн),*

*ФГБОУ ВО МГХПА им. С.Г. Строганова,*

*РФ, г. Москва.*

### DESIGN DIGITAL PHOTO

*Alexander Bezin*

*Lecturer, Graduate Student (Technical Aesthetics and Design),*

*FGBOU VO MGHPA im. S.G. Stroganov,*

*Russia, Moscow.*

**Аннотация.** Актуальность данной статьи в преимуществе цифровой фотографии над аналоговыми системами в условиях современного мира. Проблема рассматривается на основе тенденции в стилевом образовании фототехники на примере ведущих производителей в области фото-индустрии. Стилиевая основа фототехники меняется в связи с эстетическими требованиями нового времени и новационными достижениями.

**Abstract.** Relevance of this article is in the digital photo advantage over analog systems in the conditions of modern world. The problem is considered on the basis of the latest trends in style shaping of photography equipment on the example of the leading producers in the sphere of the photo-industry. The style basis of photography equipment changes together with esthetic requirements of modern times and innovative achievements.

**Ключевые слова:** дизайн; цифровые технологии; эстетика; формообразование; стиль; фототехника.

**Keywords:** design; digital technologies; esthetics; shaping; style; photography equipment.

Принцип функционирования фототехники в механических структурах прочно утвердился в XX веке, где была заложена основа объединения и определенная последовательность фотографирования на единой матричной основе в цифровых технологиях. С течением времени и учетом технологического прогресса, меняется и подход в формообразовании в зависимости от эстетических предпочтений и аксиологических проблем. В начале-середине XX века связь формообразования фототехники с искусством не носило принципиальный характер или же вообще отсутствовало и имело утилитарный характер. Но с широким развитием производства фототехники рождался и новый жанр в искусстве - фотография, художественная и документальная.

Выразительные возможности фотографии сыграли особую роль в фотоискусстве, а фотоискусство стало первым в истории «техническим» искусством, благодаря достижениям в науке и технике. К середине XX века, техническое искусство упрочилось в виде кинематографа и телевидения.

Отношение художника и промышленного производства дало новый толчок в осмыслении формообразования. Эта проблема касалась внешнего вида фотоаппаратуры, где вслед за созданием конструкции следовала разработка внешнего корпуса, его художественно-эстетическая подача, подбор материалов, отвечающих прочности, надежности, тактильности и цвето-графическому восприятию техники. Таким образом, существенной основой проектирования фототехники через художественно-эстетические принципы, является, прежде всего, сама природа фотоискусства.

В своем творчестве фототехнику использовали многие художники. Первые снимки подражали жанрам живописи (пейзаж, портрет, интерьер). Апофизом фотосъемки стала художественная фотография, которая впоследствии обрела высокую изобразительную культуру.

В наибольшей степени подобные поиски были осуществлены в фотопортретах Г.Ф. Надара (Франция), портретах в интерьере А.О. Карелиным (Россия), пейзажах Питера Генри Эмерсона (Англия). Также важно отметить представителей символической фотографии объединения Фото-сецессион, организованная Альфредом Штиглицем в 1902 году, которые следовали эстетическим тенденциям своего времени. В это же время фотография приобрела «пикториальный» характер, в которой были реализованы методы редактирования снимка во время печати фотографии. Например, в масляном процессе при обработке снимка можно было использовать кисть, пигментный способ позволял придать снимку вид гравюры, платинотипия давала отпечатку большую сочность и глубину тонов. Фотографы-пикторалисты, в большинстве случаев в прошлом живописцы и графики, создавали очень сложные

по замыслу и исполнению композиции. Нередко при этом фотографу приходилось монтировать произведения из нескольких негативов. Процесс работы над фото-композициями зачастую включал в себя создание графических набросков - так, как это принято при создании живописных полотен. В дальнейшем этот процесс лег в основу такого направления в фотоискусстве, как фотомонтаж.

Фотомонтаж можно разделить на два способа: механический, при котором вырезают необходимые изображения и подгоняют под нужный масштаб, затем переснимают; и проекционный, в котором поочередно печатают ряд негативов, в это же время используют наложение масок, состоящих из необходимых композиционных пятен и шрифта. В числе значимых художников отечественного монтажа, важно отметить А.М. Родченко, А.С. Житомирского, Л.М. Лисицкого. Предпосылкой к созданию разработанного во Франции первого «фоторужья» Мареев явились циклы фотографий, выполненные Э. Майбриджем (США), снятые несколькими камерами с разных позиционных точек («Галопирующая лошадь» 1878 г.; «Прыгающая девушка» 1887 г.).

Предтечей же киносъёмочных аппаратов стал английский фотограф Тальбот, разработчик тальбототипии, он снимал страницы газеты «Лондон Таймс», закрепленные на вращающемся диске, это послужило толчком для дальнейшего развития фототехники в создании документальных и художественных кинофильмов. И уже в 1985г. братья Люмьер изобрели киноаппарат для съёмки и проецирования «движущихся фотографий». В дальнейшем киносъёмочные аппараты стали использовать и в научных исследованиях. В связи с этим появились и специализированные киносъёмочные аппараты. С развитием киноаппаратуры появлялись и различные усовершенствования технического устройства, такие как: зеркальный фотографический затвор (объектор), коллективная линза, тянущий зубчатый барабан, кадровое окно (видискатель), фильмный канал (элемент лентопротяжного тракта фотоаппарата), скачковый механизм (позволяет пленке делать прерывистое перемещение пленки на шаг кадра); подающая и принимающие кассеты. Также к конструкции камер начали разрабатывать и «навесное» оборудование (дополнительные приставки, насадки, набор разнофункциональных объективов). Последовательное и активно прогрессирующее развитие кинотехники привело к новому виду искусства – киноискусство.

Сфера применения фотоаппаратуры максимально охватывает любительские и профессиональные области эксплуатации. К примеру, в медицине используют фотоаппараты, специального назначения, с применением различных узко направленных насадок. Первая в своем роде фототехника («Зенит-В», «Зенит-16», «Сюрприз-МТ») была

спроектирована и выпущена на Красногорском оптико-механическом заводе им. С.А. Зверева [1].

Профессионально-ориентированная фототехника была создана и для аэрофотосъемки и съемки из космоса. Еще в 1855г. во Франции снимок с воздушного шара произвел Надар, а чуть позже, в начале XX века Юлиус Нойброннер соединил камеру и таймер, закрепив устройство к шее голубя, в дальнейшем это изобретение использовали в военной разведке.

В начале пути аэросъемка использовалась исключительно в военных целях, затем ее стали применять в решении мирных задач, для изучения рельефа местности, объектов и создания картографических схем. По мере усложнения задач, конструкторы работали и над усовершенствованием аппаратуры, которая должна была отвечать определенным требованиям: минимальный вес и габариты, надежность конструкции, прочность, безотказность в эксплуатации в условиях пыли, повышенной влажности и низких температур, при этом отвечать требуемым характеристикам съемки и главное, получать снимки в кратчайшие интервалы времени. Полученные фотоматериалы затем используются в различных сферах науки и техники [2].

Особую роль в научной фотосъемке необходимо отнести к исследованию космоса, где применялся фотоаппарат «МКФ-6М», на космических станциях «Салют-6» и «Салют-7». А в 1974 г. был разработан среднеформатный зеркальный фотоаппарат «ФК-6» со шторным затвором и форматом кадра 6x6 см. Корпус фотокамеры отличался повышенной пожаробезопасностью для возможности работы на борту космического корабля в атмосфере с повышенным содержанием кислорода. Аппарат «ФК-6» использовался на советском пилотируемом космическом корабле «Союз-19», в задачи которого входила стыковка с американским космическим кораблем «Аполлон» [1].

В период с 1970-2000-е гг. форма и облик фотоаппаратов, в том числе и модели «Зенит» были спроектированы дизайнерами-выпускниками Строгановки. Проекты фотоаппаратуры вошли в дизайн-концепцию оптико-электронной и оптико-механической продукции Красногорского завода им. С.А. Зверева, за которую коллективу дизайнеров (В.Ф. Рунге, Е.В. Жердев, Е.Я. Рыбникова, Е.А. Сурова, Н.А. Щербакова) была присуждена Государственная премия РФ в области литературы и искусства 2001 г.

В середине XX века сложилась проблема унификации и агрегатирования фототехники, в связи с появлением значительного многообразия и объема создаваемой аппаратуры. Исследование всех типов конструкции и видов фототехники указывало на существование базовых элементов (двигатель, корпус, органы управления), при этом выявляло отсутствие

унифицированного способа соединения разнофокусных объективов, видоискателей, разнообразных кассет с пленкой и т. д. Это обусловило создание некоторых взаимозаменяемых, агрегируемых систем. Например, в 1970-е годы на Красногорском заводе им. С.А. Зверева была разработана система многофункциональной высокоскоростной фотокиноаппаратуры, на которую было выдано свидетельство на промышленный образец (Автор Е.В. Жердев. Фоторегистратор высокоскоростной. Свидетельство № 5772, с приоритетом от 24 марта 1975 г. Опубликовано в бюллетене «Промышленные образцы и товарные знаки» № 41, с. 200-201, 1976 г.). Важно отметить сущность метода агрегирования в устройствах, где происходит замена моноблочных конструкций на полиблочные, которые состоят из узлов-агрегатов, позволяющих производить перекомпоновку в устройстве, заменяя на элементы различного функционального назначения. Это позволяет оптимизировать типизацию аппаратуры, отличает ее взаимозаменяемость модулей, улучшает эксплуатацию и ремонт аппаратуры [1].

В контексте унификации фотоаппаратуры, нужно отметить достижение шведского дизайнера (один из первых представителей «скандинавского дизайна») Сикстена Сасона (1912-1969 гг.) В 1948 г. им была разработана фотокамера «Хассельблад 1600F» форматом 6x6, которая стала образцом для студийной фотографии. Через 20 лет фотоаппарат был усовершенствован и стал агрегируемой системой, которая включала в себя набор объективов, видоискателей, кассет и т. д. Это дало возможность фотографам переоснащать камеру, согласно поставленным задачам.

Адаптация человека, его приспособляемость, к быстрым изменениям технологических устройств, особенно при переходе от аналоговых к цифровым системам, является актуальной проблемой и задачей для дизайнеров. Тенденции последних семи лет, говорят о необходимости возвращения образа фототехники корпуса кассетного типа, в качестве ретроспективы (фотокамера «Пинхол Хассельблад») при том, что все внутреннее устройство остается цифровым.

Современный дизайнер Park Hyun Jin предложил свой концепт-проект «Digital Film» с принципами управления, как у пленочного аппарата. Например, в фотоаппарат вставляется катушка, очень схожая с кассетой фотопленки, в которой находится карта памяти. Кроме того, камера имеет лапку взвода в верхнем правом углу панели, также, как на аналоговых фотоаппаратах, здесь она имеет схожую функцию. После съемки кадра, можно его посмотреть, определить, насколько хорошим получился результат, снова взвести рукоятку нового кадра, только при этом снимок сохраняется в карту памяти, если этого не сделать, то кадр не сохранится [3].

При рассмотрении грядущих перспектив использования цифровых технологий в создании новых направлений в искусстве становится ясно, что компьютерные возможности гораздо шире, в чем-то даже проще аналоговых с позиции пользователя. Современные технологии напрямую связаны с искусством и образуют новый тренд, «digital-искусство»: видеoinсталляции, трёхмерная анимация, интерактивные системы, виртуальная реальность и интернет, в которых одну из основных ролей играет фототехника.

Цифровые технологии стали основой цифровой фотографии. Историю современной цифровой фототехники принято отсчитывать с камеры Sony Mavica (сокращение от Magnetic Video Camera), которая была выпущена в 1981 году. Это был полноценный зеркальный фотоаппарат со сменными объективами, имеющий разрешение 570x490 пикселей. Mavica ознаменовала собой новую эпоху. На смену огромным телекамерам с электронно-лучевыми трубками пришло небольшое устройство на основе твердотельного ПЗС-сенсора. Изображения сохранялись на гибком магнитном диске в аналоговом видеоформате NTSC и помещалось на него до 50 снимков. Диск был перезаписываемый и назывался Video Floppy и Mavipak.

В 1984-1986 годы по примеру Sony компании Canon, Nikon, Asahi также начали выпуск электронных фото и видеокамер. Картинки в формате видеосигнала писались на магнитные носители (как правило, дискеты). В 1986 году Kodak ввел в обиход термин «мегапиксель», создав промышленный образец CCD-сенсора с разрешением 1,4 Мп.

Массовое вытеснение пленочных фотоаппаратов с рынка началось в 2003 году, и было связано с началом выпуска «Canon EOS 300D» - первой зеркальной цифровой фотокамеры со сменными объективами, а с 2008 г. начинается выпуск «Nikon D90» - первой цифровой зеркальной камеры с возможностью записи HDTV, таким образом, как показывает тенденция, будущее фотоаппаратостроения определяется цифровыми технологиями [4].

Цифровые фото и видеофиксирующие устройства утвердились в многофункциональности. В области любительской съемки свою нишу заняли смартфоны с всевозможными режимами съемки, которые включают в себя и сложные графические редакторы для обработки фотографий. Все многозадачные устройства переходят к сенсорному управлению. Такая же тенденция наблюдается и в профессиональных камерах. Аналоговые органы управления остаются лишь в качестве базовых функций, а режимы съемки становятся автоматическими. Все это ведет к упрощению дизайна, к созданию чистой формы, уменьшению габаритов и веса корпуса.

Цифровые технологии позволили соединить фото и видео в одном устройстве, чего нельзя было даже представить в эпоху механики. Сегодня цифровые системы позволяют производить фото и видеосъемку благодаря единой матричной основе. Но при всех факторах создания нового образа фотоаппаратуры по-прежнему остаются стилевые парадигмы. В первых фотоаппаратах корпус был строго геометризован, в виде прямоугольной формы, а объектив был цилиндрическим. Это являлось следствием ограниченных технологических возможностей производства. В 30-40-е годы XX века формфактор подчинялся стилю «стримлайн» (фотоаппарат Kodak, дизайнер У. Тиг), в середине XX в. «Браунстиль», в котором общий колорит выстроен на тонких оттенках серого цвета, а так же на сочетании белого и черного. Продукция «Браун» получила международное признание и была отмечена высшими наградами на триенналях в Милане в 1957, 1960, 1962 гг. Стиль «Браун» нашел отражение в фотоаппаратах «Canon» (Япония), «Praktica» (ГДР), «Зоркий-10», «Зенит-Е», «Сокол», «Киев» (СССР) и многих других.

Актуальным направлением в дизайне фототехники стал биоморфизм. Для него характерно использование природных форм. Биоморфизм широко использует естественные очертания животного и флорального мира. Этому способствовало появление полистирола, литья под давлением и компьютерных технологий. Биоморфизм активно применяют в своей практике Л. Колани (фотоаппарат «Canon»), Ф. Порше (фотоаппарат ECH1). В этом же стиле в 2004 году была спроектирована панорамная механическая фотокамера «HORIZON», которая серийно выпускается в настоящее время (дизайнер Е.В. Жердев).

В 2010-х годах на смену биоморфизму пришел стиль «Хай-тек», который являет собой отражение промышленного стиля, как продукта высоких технологий; он заимствован из архитектуры и характерен для эпохи постмодернизма. Наглядными примерами стиля могут служить дипломный проект цифрового профессионального съемочного аппарата «Кинор-3D», выполненного Е.В. Зеленецкой в 2011 году в МГХПА им. С.Г. Строганова (руководитель проекта Е.В. Жердев) и проект цифрового панорамного фотоаппарата «HORIZON», выполненного в 2012 году на ОАО «Красногорский завод им. С.А. Зверева» выпускницей Строгановки (1977 г.) дизайнером Е.А. Рыбниковой [1].

На сегодняшний день в фотоаппаратуре используется два типа матриц CCD (ПЗС) и CMOS (КМОП), они развиваются параллельно и у каждой есть свои преимущества и недостатки. CMOS-матрицы отличаются низким энергопотреблением, а главное, в ней происходит произвольное считывание ячеек, в то время как у CCD-матрицы считывание работает одновременно. Таким образом, решается проблема



излишнего «шума» и вертикальных засветов от источников света в темное время суток. При этом, камеры с CMOS-матрицей дешевле [5].

Лучшей моделью зеркального фотоаппарата в 2019 году признана модель «Canon EOS 1D X Mark II body», имеющая модификации: репортажный «Canon EOS 1D Mark IV body» и студийный «Canon EOS 1Ds Mark III». Все фотоаппараты оснащены полноразмерной CMOS-матрицей с размером 36x23 мм и разрешением 18 Мп. Поскольку вес фотокамеры 1500 граммов, то в основе формообразования заложен прежде всего эргономический подход, где продуманы комфорт и удобство работы с устройством. Одним из достоинств камеры является наличие ультразвуковой очистки сенсора и совместимость с объективами класса «Canon EF» (полный кадр) [6], [8].

Наряду с зеркальными фотоаппаратами рассмотрим беззеркальные камеры. Само определение указывает на отсутствие оптического канала с зеркалом, но при этом весь функционал остается таким же, как и у зеркальных фотоаппаратов, а оптический видоискатель был заменен на цифровой. Переход на беззеркальный формат позволил сделать камеру более компактной, избавил технику от механических шумов и вибрации привода зеркала, которые отсутствуют в данной конструкции. Фотоаппарат беззеркального типа имеет принцип стабилизации изображения за счет перемещения матрицы (подстраивания). В морфологии формообразования профессиональной и любительской фотоаппаратуры революционных изменений в последнее время не произошло, современная тенденция ориентирована на усовершенствование технических характеристик. Возвращаясь к системе стабилизации, лучшей беззеркальной камерой 2018-2019гг. по версии EISA, стала «Fujifilm X-H1, в которую встроена 5-осевая стабилизация изображения (IBIS), она использует три осевых акселерометра, три осевых гиросенсора и специально разработанный двойной процессор. Это обеспечивает большую скорость вычислений (приблизительно 10 000 позиций в секунду). Система стабилизации наиболее актуальна в режимах видеосъемки «с руки», это освобождает оператора от дополнительного оборудования, позволяет ускорить процесс съемки или же сделать большее количество операций за то же время. В этой же камере представлен режим имитации пленочной съемки ETERNA, который может быть использован в съемке фильмов [7].

Цифровая фототехника активно развивается в области профессиональной и мобильной фотографии. Но в любительской съемке мобильная фотография уже сегодня вытесняет сегмент компактной цифровой техники. Смартфон с камерой всегда под рукой, он удобен, сопряжен с рядом приложений редактирования фотографий, которые позволяют в одно касание отправить фото через мессенджер, на почту

или в социальную сеть. Мобильность и многозадачность устройства экономит время пользователя. А стремительное усовершенствование мобильных технологий, с одной стороны, будет иметь тенденцию модернизации устройств прежде всего в плане оптического оснащения, которое в последствии может положительно отразиться в сфере профессиональной фотоаппаратуры.

### Список литературы:

1. Жердев Е.В., Безин А.В. Дизайн фототехники: от механических до цифровых систем / Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – № 1. – 2016. – С. 207-223.
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fotokomok.ru/fotokamera-y-dlya-kosmicheskoy-i-aerofotosemki/> (Дата обращения 13.05.2019).
3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://novate.ru/blogs/110411/17329/> (Дата обращения: 13.05.2019 г.)
4. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова 2015. – 543 с.
5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://faqstorage.ru/topic/18028-sravnenie-matritc-v-video-kamerakh-i-fotoapparat/> (Дата обращения: 14.05.2019 г.)
6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tehno-rating.ru/722-luchshie-fotoapparaty-2019-goda.html> (Дата обращения: 14.05.2019 г.)
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fotokomok.ru/luchshie-fotoapparaty-2018-2019-po-versii-eisa/#kcmenu> (Дата обращения: 15.05.2019 г.)
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fotokomok.ru/ergonomika-i-dizajn/> (Дата обращения: 15.05.2019 г.).

## РАЗДЕЛ 2.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

##### СТРОГАНОВСКИЙ ДВОРЕЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ИХ РОЛЬ В ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ СТРОИТЕЛЬСТВА ЗДАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ. ЧАСТЬ 2. ИНТЕРЬЕРЫ

*Несветайло Татьяна Николаевна*

*ст. науч. сотр.*

*Государственный Русский музей,  
РФ, г. Санкт-Петербург*

##### STROGANOFF PALACE IN THE ARTWORKS AND THEIR ROLE IN THE STUDY OF THE CONSTRUCTION HISTORY OF THE BUILDING AND RESTORATION. PART 2. INTERIORS

*Tatiana Nesvetailo*

*senior research fellow, State Russian museum,  
Russia, St. Petersburg*

**Аннотация.** Статья представляет собой сопоставительный анализ произведений изобразительного искусства, на которых показаны интерьеры Строгановского дворца конца XVIII века, и рассматривает их роль в изучении истории строительства дворца и реставрации.

**Abstract.** The article is a comparative analysis of artworks, which show the interiors of the Stroganoff Palace of the late 18th century, and considers their role in studying the construction history of the palace and restoration.

**Ключевые слова:** реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история строительства Строгановского дворца.

**Keywords:** restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganoff Palace construction history.

Художественные произведения, изображающие интерьеры Строгановского дворца, связаны, в первую очередь, с именем Андрея Воронихина, который был не только выдающимся архитектором, но и замечательным художником. Акварели архитектора, показывающие Картинную галерею и Парадную столовую, хорошо известны и многократно описаны в различных трудах по истории русского интерьера эпохи классицизма. Однако, по поводу датировки и авторства самих интерьеров среди исследователей нет единого мнения. История дискуссии по поводу авторства ряда интерьеров дворца: «Воронихин или Демерцов?» приведена С.О. Кузнецовым в книге «Строгановский дворец: архитектурная история» [4, с. 87].

Попробуем сопоставить имеющиеся точные данные, признаваемые всеми исследователями. Картинная галерея была устроена одновременно с постройкой восточного флигеля специально для размещения знаменитой художественной коллекции графа, поскольку места в прежнем кабинете, состоящем из нескольких помещений соединенных арками и расположенном в северном флигеле, явно не хватало. Известно, что перестройки во дворце уже велись в 1789 году. С.О. Кузнецов приводит фрагмент письма П.А. Строганова отцу: «Мы здесь очень часто видим господина de Mailli... По описанию, которое он нам сделал о перестройках в вашем доме в Петербурге, я думаю, что оныя весьма хороши» [4, с. 88].

Воронихин возвращается из Парижа в 1791 году. Согласно введенным Кузнецовым в научный оборот в 1998 году мемуарам Фортиа де Пиля [3, с. 29-33], побывавшем в Петербурге в июле-декабре 1791 года, новые залы от Старой передней до Картинной галереи уже были готовы к этому времени. Представляется неправдоподобной версия о том, что молодой начинающий архитектор, не имеющий опыта ведения строительных работ, за такой короткий срок спроектировал, построил восточный флигель и оформил целый ряд интерьеров от Старой передней до Картинной галереи. Вероятнее все же, что ко времени возвращения Воронихина, восточный флигель был уже построен Ф.И. Демерцовым, а работы по отделке интерьеров находились в стадии завершения. Молодой архитектор, скорее всего, подключился к разработке элементов декорирования интерьеров, внося свежие идеи. Grimm писал, что время работ Воронихина по перестройке дворца

«устанавливается письмами самого Воронихина, датированными летом 1793 года, и письмами Строганова» [2, с. 16]. Под перестройкой, видимо, имеется в виду декорирование уже существующих архитектурных форм или работа над интерьерами для семьи Павла Строганова. Поэтому, логично предположить, что А.Н. Воронихин, изобразил Картинную галерею в 1793 году, созданную, совместно с Ф.И. Демерцовым. А позже внес коррективы, в частности, заменил роспись сводов Картинной галереи, о которых можно судить по картине Н.С. Никитина «Картинная галерея в доме Строганова» (1832).

На акварели поверхность купольного перекрытия разбита кессонами по принципу «косая сетка». Живописные розетки расположены через незаполненный кессон по косой линии. Они написаны на зеленых фонах. Роспись свода галереи делит ее на несколько частей декоративными арками, обильно украшенными орнаментальной живописью. Пространство между арками заполнено удлинненными шестиугольными кессонами в вертикальном направлении и небольшими кессонами такой же формы в горизонтальном направлении с орнаментальной росписью внутри кессонов. На картине Н.С. Никитина поверхность купольного перекрытия разбита прямой сеткой восьмиугольных кессонов с живописными розетками и небольших кессонов-ромбов. На своде галереи – сложная сплошная система кессонов. Именно эта композиция живописи сохранилась до наших дней.

Точность этих изображений дает возможность реконструировать состав экспозиции и принцип развески произведений. В галерее были представлены картины преимущественно западноевропейских мастеров: Рембрандта, Ван Дейка, Рубенса, Пуссена, Лоррена, Строщи и др. На акварели Андрея Воронихина передана не только перспектива зального пространства и подробности наполнения интерьера, но и характерный эпизод из жизни дома Строгановых конца XVIII века: граф Строганов, сидящий за маленьким круглым столом, принимает посетителя. Здесь же его слуги, члены семьи, посетители галереи и сам автор – перед бюро в правой части листа. Г.Г. Grimm посвятил описанию акварели отдельную брошюру, в которой перечисляет всех персонажей, изображенных архитектором [1, с. 13].

Кроме живописи в галерее показаны художественная мебель, бронза и скульптуры, среди которых «Грозный Амур работы Э.М. Фальконе (1716-1791) и «Минерва, воздвигающая искусства на развалинах древности» Ж.-П.А. Тассара (1727-1788). Напротив каминов находились консоли со столешницами из белого мрамора, изготовленные в парижской мастерской Рене Дюбуа в 1775 году. Вдоль стен стояли диваны и кресла, обитые зеленым шелком. Этот мебельный гарнитур сейчас отреставрирован и размещен в интерьере в соответствии

с изображениями. Автором гарнитура является А. Воронихин. Частью художественной коллекции были также малахитовая ваза высотой 134 см диаметром 107 см, выполненная на Екатеринбургской гранильной фабрике, и бронзовые трехметровые торшеры с тремя кариатидами, сделанные предположительно по проекту скульптора Ж.-Ж. Фуку (1735-1792) известным французским мастером П.-Ф. Томиром (1790-е гг.). И ваза, и торшеры, как и большинство произведений живописи, находятся сейчас в Эрмитаже.

Картинная галерея – один из немногих интерьеров дворца, не утративших изначальное объемно-пространственное решение и в значительной степени сохранивших декоративное убранство, что подтверждается художественными произведениями. На основе этих изображений были восстановлены отсутствующие детали интерьера, в частности первоначальный лаконичный рисунок паркетного пола: диагонально расположенные крупные квадраты светлого дуба, с розетками темного дерева по углам.

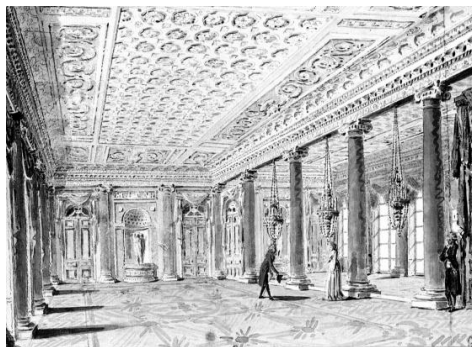


*Рисунок 1, 2. А.Н. Воронихин.*

***Картинная галерея графа А.С. Строганова. 1793. ГЭ (слева);  
Н.С. Никитин. Картинная галерея Строгановского дворца.  
1832. ГРМ (справа)***

Другой акварелью А.Н. Воронихина, изображающей интерьеры дворца, является «Проект отделки Парадной столовой» (1794, ГРМ). Она была устроена в 1793 году на месте прежней Зеркальной галереи Ф.Б. Растрелли (1753-1754 гг.) на пересечении северной и западной анфилады. Потребность в устройстве новой столовой могла быть вызвана, с одной стороны, неудобством расположения прежней – слишком большой удаленностью от парадной лестницы, с другой – подготовкой к свадьбе графа П.А. Строганова с княжной С.В. Голицыной. На акварели видно, что на южной стене между полуколоннами ионического ордера с диагональными волютами, облицованными искусственным мрамором

желтого цвета, размещены зеркала. На фоне зеркал находятся полулюстры с балясинами голубого стекла, которые, отражаясь в зеркалах, приобретают вид круглых, подобно тому, как это происходит с полуколоннами. Ко времени проведения реставрационных работ сохранилась основная композиция зала и, частично, отделка времени создания: роспись плафона, антаблемент, а также ордерная система с полуколоннами искусственного мрамора.



**Рисунок 3. А.Н. Воронихин. Проект отделки Парадной столовой. 1794. ГРМ**

Акварель А.Н. Воронихина явилась основным иконографическим источником для возрождения интерьера. Хотя фотографий зала с установленными зеркалами не сохранилось, из письма графа А.С. Строганова известно, что замысел был осуществлен [5, л. 9]. Поэтому, в феврале 1994 года центральные зеркала, изготовленные по специальному заказу финской фирмой «Raapuhakenne», были установлены на южной стене. Кроме этого, благодаря произведению архитектора, удалось воссоздать рисунок паркетного пола, утраченные ложные двери на восточной и южной стенах, восстанавливающие классицистическую симметрию, а также реконструировать полулюстры.

### Список литературы:

1. Гримм Г.Г., Воронихин А.Н. Картинная галерея в Строгановском дворце. – Л., 1948.
2. Гримм Г.Г. Архитектор Воронихин. – М.: Госстройиздат, 1963. – 170 с.
3. Кузнецов С.О. Дворцы Строгановых. – СПб.: Алмаз, 1998. – 159 с.
4. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история. – СПб.: Коло, 2015. – 304 с.
5. ЦГАДА, ф.1278, оп. I, д. 66, л. 9.

## 2.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

### К ВОПРОСУ ФЕНОМЕНА МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ

*Касумова Сакина Фарзали кызы*

*д-р философии по филологии, доцент.  
Национальная Академия наук Азербайджана.  
Институт архитектуры и искусства,  
Республика Азербайджан, г. Баку*

### TO THE QUESTION OF THE PHENOMENON OF MULTICULTURAL CONSCIOUSNESS

*Kasumova Sakina Farzali kizi*

*PhD in philology, Associate Professor.  
National academy of Sciences of Azerbaijan,  
Institute of Architecture and Art,  
Azerbaijan, Baku*

**Аннотация.** В статье рассматривается способность азербайджанской ментальности синтезировать достижения различных цивилизаций и способность к интегрированию их с традиционным наследием. В данной работе сделана попытка обрисовать проблемную тематическую картину и увидеть факторы, в свете позитивной критики, которые необходимо иметь в виду для того, чтобы обозначить строгий вектор движения к прогрессивному будущему азербайджанской культуры как по праву значимой и узнаваемой на экране мировой.

**Abstract.** The article says about the ability of Azerbaijan culture to synthesize the achievements of different civilizations and its integration with the traditional heritage. In this paper there is an attempt to review and criticize it in order to highlight the problematic side. These factors are crucial to be considered for further improvement and progress of Azerbaijani culture as a respected and honored in front of the world's.

**Ключевые слова:** искусство; ментальность; цивилизация; традиции; культура.

**Keywords:** art; mentality; civilization; traditions; the culture.



Выделение концептуальных методологических основ мультикультуральной модели общества в Азербайджане, в контексте осмысления основополагающих критериев развития проекта мультикультурализма, полезно тем, что на своем примере Азербайджан демонстрирует образец гармонично сложившегося мультикультурного общества. Выделение существенных характеристик, позволивших реализовать мультикультурное общество в Азербайджане, требует методологического подхода. Мультикультурализм относительно новое понятие, апеллирующее к рациональному осмыслению проблем глобализации и решению проблем, стоящих на пути человечества, которое должно преодолеть социокультурный эволюционный порог на пути развития культурной этики, призванной служить связующим звеном коммуникации между различными культурами. Но отсутствие понятие мультикультурализма в прошлом, разумеется, не означает отсутствия сложившейся в прошлом внутри различных стран практики сосуществования многонациональных сообществ. Мнение об опосредованной через культуру связи ментальности с искусством имеет место быть, хотя и не особенно активно поддерживается исследователями. Более охотно пропагандируется точка зрения, согласно которой «ментальность порождает элементы искусства, часть из которых становится достоянием культуры» [1, 176].

Азербайджанская культура, испытывавшая на себе влияние других культур и чутко воспринимавшая и абсорбировавшая в себя культурологический опыт, сделала возможным наличие особой ментальности, которая является живым фактором, организующим гибкое и толерантное отношение к различным культурным манифестациям человеческого опыта.

Ментальность подразумевает специфическое мировоззрение, отношение к миру, которое конструирует особую культурную модель, являющуюся ее активной репрезентацией. Естественное развитие индивидуума в мультикультурной среде вырабатывает органическое отношение к многообразию культур внутри социума, которое является залогом эффективного развития мультикультурной модели общества. Из этого следует, что базовой концептуальной методологической основой успешной эволюции мультикультурного общества является воспитание индивидуума в среде, свободной от национальных, этнических и религиозных предрассудков, с тем, чтобы выработать нравственный иммунитет против нетерпимости по отношению к "другому" с детства, в период когда у человека вырабатывается отношение к миру, на котором строится последующее психологическое развитие. Чтобы подобное стало возможным необходима грамотная социо-культурная политика, обязывающая людей применять на практике этику сосуществования в контексте мультикультурного социума, которая требует от всех вовлеченных в процесс созидания мультикультурного общества участников согласованности в отношении социо-культурного поведения,

базирующейся на этике взаимоуважения и социальной скоординированности в отношении осуществления целей развития мультикультурного общества. Отчетливо поставленное требование к участникам данного процесса должно стать нравственным императивом, следуя которому соучастники проекта эволюции мультикультурного общества смогли бы в итоге прийти к позитивному результату. В этом отношении политика мультикультурализма должна опираться на известную строгость, которая апеллировала бы к этической ответственности лиц, вовлеченных в общий проект развития мультикультурного общества. На примере Азербайджана мы можем увидеть грамотную политику мультикультурализма, которая отвечает вышеназванным требованиям, а также наблюдать феномен мультикультурной ментальности, упомянутой выше. Ментальность подразумевает сознание, а последнее, если следовать эпистемологически обоснованному положению об интенциональности сознания, всегда есть сознание чего-то, подразумевающее проективное отношение к миру. Отправляясь тем самым на почву феноменологии мы должны подчеркнуть, что тот или иной модус отношения к миру затрагивает онтологический аспект человеческого бытия. Мультикультурное общество в данном контексте не просто абстрактный конструкт, не просто рационально измышленная социокультурная модель, но особый модус бытия - в мире, затрагивающий непосредственный опыт человеческой экзистенции.

Мультикультурная ментальность является основополагающим феноменом в отношении реализации мультикультурной модели общества. Поскольку реальность опирается на живой опыт, а не следует теоретическим моделям, спроецированным на нее. Феномен мультикультурного сознания возникает органически вследствие развития индивида в многонациональном обществе, соблюдающим социо-культурный этикет, обязывающий участников социума к взаимоуважению и терпимости в отношении различных мировоззренческих парадигм. Феномен мультикультурного сознания также апеллирует к выработке адекватных концептуально- методологических основ мультикультурной политики, базирующейся на верном понимании целей и задач относительно успешной реализации мультикультурной модели общества.

На примере азербайджанской модели общества мы можем увидеть в непосредственной отчетливости данный феномен. Сосуществование в многонациональном обществе выработало у азербайджанцев ментальность, которой имманентно отношение к миру, подразумевающее наличие социо -культурного восприятия, ассимилирующего в себя опыт различных культур. Культивация подобной ментальности служит гарантом удачного сосуществования в рамках мультикультурного общества. Тем не менее, важно подчеркнуть, что речь не идет о ментальности, лишенной доминантного культурного восприятия.

На примере Азербайджана, в котором наличествует мультикультурное общество, мы видим как тенденция космополитизма соседствует с отчетливо видимой культурной идентификацией и уважением к традициям, сложившимся за длительный исторический процесс в Азербайджане. Данный факт является возражением тем, кто считает что развитие мультикультурализма ведет к распылению доминантного культурного кода в странах, практикующих мультикультурную политику. Наличие доминантного культурного кода в той или иной стране не является репрессивным фактором в отношении других культур и мировоззренческих парадигм, но гарантом синтеза последних внутри своего культурного контекста. Одним из важнейших факторов, необходимых для сосуществования мультикультурного социума, является способность взаимоперевода культурного опыта в рамках мультикультурного общества. Только в таком случае носитель одной культуры может принять отличие другого и ассимилировать его в отношении выстраивания мультикультурного подхода к обществу. Очертив теоретические аспекты, необходимые для успешного претворения в жизнь проекта мультикультурализма, мы, возвращаясь к конкретике реализации теоретических критериев, можем с должным методологическим правом апеллировать к опыту Азербайджана как образцовому относительно выстраивания мультикультурной модели общества. За свою долгую историю, благодаря непрерывному влиянию различных культур, азербайджанцы выработали специфическую ментальность, позволяющую удачно интегрировать опыт различных мировоззренческих и культурных парадигм и, несмотря на гибкость в адаптации относительно культурных влияний, остаться идентичными в отношении своей традиционной культуры, которая, впрочем, удачно вплетает в свой восточный орнамент разнообразные культурные вкрапления, оставаясь узнаваемой, как в ориентальной культурной орнаментации, так и в отношении ее вариаций возникающих из за соприкосновения с иными культурными влияниями. Азербайджанская ментальность, являясь космополитической, тем не менее, содержит в себе идентичность многовековой культурной традиции, особенностью которой в немалой степени является гибкость и восприимчивость к культурным влияниям. Культурный опыт Азербайджана относительно передачи подобного рода опыта в рамках диалога культур, обладает тем преимуществом, что в нем находит свое выражение способность к гармоничному формированию особого «культурного языка», внутри поля которого различные культуры способны выстраивать конструктивные коммуникативные отношения между собой.

### **Список литературы:**

1. Иванова Т.В. Ментальность, культура, искусство // *Общественные науки и современность*. 2002, № 6.

## РАЗДЕЛ 3.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

#### ПРОБЛЕМА СЧАСТЬЯ И ГАРМОНИИ В СЕМЬЕ (ПО ПЬЕСЕ А.В. ВАМПИЛОВА «СТАРШИЙ СЫН»)

*Постникова Татьяна Владимировна*

*преподаватель ФГБОУ ВО ИрГУПС  
Сибирский колледж транспорта и строительства,  
РФ, г. Иркутск*

*Счастлив тот, кто счастлив у себя дома  
Л.Н. Толстой*

Жанровую принадлежность пьесы А.В. Вампилова «Старший сын» сложно определить однозначно. Автор определяет жанр своего произведения как комедию. Но, начавшись с «водевильной» ситуации обмана, она переходит в семейную драму, построенную на серьезных философских проблемах, а в финале превращается в лирическое произведение.

В начале пьесы Бусыгин провозглашает тезис, определяющий основную проблему современных людей: «У людей толстая кожа и пробить ее не так-то просто. Надо соврать, как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют». Человека необходимо поразить, шокировать, удивить, вывести из состояния привычной отчужденности от проблем окружающего мира, сосредоточенности на собственных проблемах. Этому тезису противостоит название оратории, которую долгое время сочиняет Андрей Григорьевич Сарафанов, - «Все люди братья». Люди, не связанные кровными узами, иногда оказываются ближе по духу, чем родные люди. И Владимиру Бусыгину, и Сарафановым предстоит пройти этот путь перерождения и стать счастливыми людьми, живущими в гармонии с собой, а, значит, и с окружающим миром. Автор заставляет читателя задуматься над неоднозначностью и сложностью построения этого мира. Нравственные законы, простые истины оказываются спорными перед ложью, которая почему-то выглядит более гуманной, чем истина.

Особое место в пьесе А.В. Вампилов уделяет семье Сарафановых, которую в начале произведения нельзя назвать полноценной семьей. Нельзя назвать не только потому, что в ней нет матери, а, значит, нет материнской любви, не заявлены отношения между родителями, нет ориентира для подрастающих детей, но и потому, что в ней нет никаких настоящих отношений. Кровные связи прерваны вследствие обстоятельств, взаимных обид, одиночества в семье. Нет ничего страшнее, чем одиночество среди людей, особенно среди близких людей. Восточная мудрость гласит: «Ребенку дается материнская любовь, чтобы он знал, что Любовь существует на свете». Мать покинула семью четырнадцать лет назад, когда Нине было пять лет, а Васеньке два года. Можно сказать, что матери у них не было. Можно было бы предположить, что функцию матери взял на себя Андрей Григорьевич, но это не так. Эту роль играла Нина – роль матери, хозяйки дома. На основе взаимоотношений в семье строятся взаимоотношения с окружающим миром. Каждый человек в семье пытается занять свое место, даже маленький ребенок, почувствовать значимость существования, свою необходимость другим людям. Тогда жизнь наполняется смыслом. Нина проживает жизнь другого человека, своей матери, а не свою собственную. Может быть, поэтому для нее сначала так незначима любовь в семье. Она выбрала Кудимова. А не полюбила. Никто не замечает ее служения семье, в определенном смысле жертвенности. Омар Хайям писал: «Один не разберет, чем пахнут розы. Другой из горьких трав добудет мед. Кому-то мелочь дашь, навек запомнит. Кому-то жизнь отдашь, а он и не поймет». Когда окружающие не замечают значимости какого-то человека, то он пытается обратить на себя внимание. Ребенок часто обращает внимание плохим поведением, потому что хорошим обратить внимание сложнее. В семье Сарафановых каждый пытается заявить о своих проблемах, вероятно, надеясь на помощь близких людей. Андрей Григорьевич пытается помочь Васеньке (визит к Макарской), но совершает ошибки, осложняя ситуацию. Поэтому сразу звучит протест Васеньки, отвергающий такую помощь. Для Васеньки лучше отсутствие помощи, чем неправильная помощь. Нина выбирает иной способ «помощи» Васеньке – насмешку над проблемами другого человека, умаления его значимости. Она демонстрирует авторитарную материнскую любовь. Зная о любви Васеньки к Макарской, она смеется над ней, умаляя значение Натальи в глазах брата и окружающих людей, пытается «охладить» рассудок и чувства брата, заставить жить «правильно», на ее взгляд. Отсутствие любви в ее жизни становится опасной для окружающих людей, в том числе близких. Замечание Сарафанова о счастливой любви дочери ранит Нину непониманием, которое распространяется на Васеньку. Он хочет жить по своим правилам. Макарская старше Васеньки на десять лет. Возможно, это его

нерастроченная любовь к матери. Отношение Сарафановых к собственным проблемам совпадает в одном: они все пытаются бежать от проблем. Это путь, ведущий в «никуда». Нерешенные проблемы обязательно возвращаются, и возвращаются уже в более сложной форме.

Стержень проблемы «отцов и детей», в том числе и в семье Сарафановых, - стремление к свободе. Трагедия состоит в том, что Сарафановы стремятся к свободе друг от друга. Сарафанов остается дома, Нина собирается уехать на Сахалин, Васенька хочет убежать в тайгу. Им кажется, что семья рухнет сейчас, но семьи не было никогда. Они не видят выхода из этой ситуации и думают, что в новых обстоятельствах, вдалеке друг от друга, с другими людьми у них получится начать все сначала, построить отношения, жить в гармонии, а прежние отношения выбросить, как черновик. У Сарафановых нет опыта гармоничных отношений, поэтому они будут продолжать совершать ошибки. В их семье либеральный тип отношений, то есть отстранение от проблем.

Восточная мудрость гласит: «Ребенок – гость в твоём доме: накорми, воспитай и отпусти». Нельзя относиться к ребенку, как к своей собственности, надеяться, что в старости он отдаст долги. Звучит парадоксально, кажется, что рушатся какие-то нравственные устои общества. У Сарафанова не хватает мудрости не обвинять детей в своей нереализованности. Получается, что ни в семье, ни в профессии он себя не реализовал. А это было так важно для него, особенно реализация в профессии. Возникает ощущение, что он пытается воспользоваться последним шансом. Такой шанс дает ему Бусыгин.

Карл Густав Юнг пишет: «Не воспитывайте детей, все равно они будут похожи на Вас. Воспитывайте себя». Андрей Григорьевич не думает об этом, закладывая в основу отношений с детьми ложь. Ему кажется, что отец, работающий в филармонии, более значим, чем музыкант, играющий на танцах и похоронах. Сталкиваются мнения Сарафанова и Бусыгина, Бусыгин придает значимость настоящей, а не возможной жизни Сарафанова. Сарафанов сам осложняет ситуацию, ожидая от детей жертву ради себя и обижаясь на нежелание жертвовать: «Я – старый диван, который она [Нина] давно мечтает вынести». Андрей Григорьевич совершает ошибку, сравнивая своих детей. Сначала Нину и Васеньку, затем сравнивая их с Бусыгиным. Васенька: «Я – серость, а дочь серьезная, умная, красивая». Сравнение детей в семье, может быть, неизбежно, но Сарафанов готов отказаться от своих «проблемных» детей ради старшего сына, спортсмена и студента. Он пытается доказать осмысленность своего существования.

Васенька продолжает расшатывать нравственные устои общества: «Зачем взрослому человеку родители?». Спихавшись, оправдывается,

но этот внутренний вопрос звучит. Он не верит в возможность любви отца и сестры, он убежден, что любить можно за что-то, а его любить не за что. В семье Сарафановых ложь порождает ложь: Отец лжет детям, дети, зная о его лжи, лгут отцу. Только все они приводят гуманную аргументацию этой лжи: не травмировать близкого человека.

Лозунг Кудимова, человека, который никогда не врет: «Лучше горькая правда!» - никто не поддерживает. Создается впечатление, что никому не нужны нравственные ценности, но это не так. Правда ранит, а ложь на короткий период дает успокоение. Кудимов не способен пожертвовать чем-либо ради любимого человека, и возникает ощущение, что любви нет. Он не способен на поступок. Макарская начинает говорить уважительно о Васеньке, когда он совершает поступок, даже отрицательный (поджог дома). Постепенно Кудимов превращается из положительного героя в отрицательного. Вампилов ничего не рассказывает о семье Кудимова, но дает четкое представление, каким образом будут построены отношения в его будущей семье. Автор оберегает Нину, не давая ей возможность совершить очередную ошибку.

В пьесе Вампилов А.В. представляет читателям семьи Бусыгина и Сильвы. Бусыгина воспитывала мать, он остро чувствует отсутствие отца в его жизни. Появляется ощущение, что не все, сказанное Бусыгиным, - ложь. Он говорит правду. Его слова о «страждущем брате, который стоит у порога» переведены из философской категории в категорию обмана. И этот обман не Бусыгина, а Сильвы. Бусыгин не готов говорить с Сильвой о своей семье, потому что это то же самое, что говорить с глупым человеком. Сильва рассказывает только об отце, говорит с юмором, скрывая внутреннюю трагедию. Он готов завидовать Бусыгину: лучше отсутствие отца, чем плохой отец. Бусыгину необходим Сарафанов, он заполняет пустующее место в его жизни, а Сарафанову необходим Бусыгин: жизнь становится осмысленной.

Бусыгин нужен всем Сарафановым: Нине нравится Бусыгин, так, что она готова влюбиться в брата, Васеньке нужен старший брат, Андрей Григорьевич обретает человека, который умеет слушать, чувствовать и сопереживать. И Бусыгин, и Сарафановы попадают в ловушку собственной лжи. Если продолжить лгать, то потеряешь что-то значимое в жизни. Развенчивание лжи начинается с Бусыгина. Нравственные ценности вступают в противоречие с ложью. Любовь Бусыгина к Нине не оставляет возможности лгать. Оноре де Бальзак писал: «Правда точно горькое питье, неприятное на вкус, но восстанавливающее здоровье». С отказа от лжи начинается возрождение семьи Сарафановых и Бусыгина. Вампилов рисует будущее этих отношений между близкими по духу людьми.

«Все люди – братья» - уже звучит неоконченная оратория Андрея Григорьевича Сарафанова.

## РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 4.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### СЕМАСИОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ С КОМПОНЕНТАМИ-СОМАТИЗМАМИ В ТЕАТРАЛЬНОМ СОЦИОЛЕКТЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

*Малышева Светлана Сергеевна*

*канд. филол. наук, доцент,  
Вологодский государственный университет  
РФ, г. Вологда*

#### SEMASIOLOGICAL PECULIARITIES OF THE LEXICAL AND PHRASEOLOGICAL UNITS WITH SOMATIC COMPONENTS OF THE ENGLISH THEATRICAL SOCIAL DIALECT

*Svetlana Malysheva*

*Candidate of Philological Sciences,  
Assistant Professor of Vologda State University,  
Russia, Vologda*

**Аннотация.** В статье дается семасиологический анализ лексико-фразеологических единиц с компонентами-соматизмами, входящих в лексико-фразеологическую систему театрального социолекта английского языка. Приводятся соматизмы, послужившие генеративными единицами в театрально-социальном диалекте. Выявляются лексико-семантические поля, лексико-семантические группы и синонимические ряды, в которых фиксируются изучаемые лексико-фразеологические единицы.



**Abstract.** The article presents semasiological analysis of the lexical and phraseological units with somatic components of the theatrical social dialect of English. Somatic words producing elements of the lexical system of the English theatrical dialect are given. Lexical-semantic groups, lexical-semantic fields and synonymic rows of the theatrical social dialect words with somatic components are examined.

**Ключевые слова:** театральный социолект; социалема; соматизм, лексико-семантическая группа; лексико-семантическое поле, синонимический ряд.

**Keywords:** theatrical social dialect; professional language speakers; somatism; lexical-semantic group; lexical-semantic field, synonymic row.

На современном этапе развития лингвистики, когда на первый план выходит антропоцентрический подход, обозначился значительный интерес исследователей к отражению в языке телесного кода человека. Ю.А. Башкатова отмечает, что «параметры тела становятся параметрами познания и концептуализации детально непознанного мира» [1, с. 90]. Осознание окружающей действительности посредством экстраполяции своих представлений о собственном теле приводит к созданию новых значений или к метафорическому переосмыслению уже существующих. Особенно отчетливо это проявляется при формировании фразеологического фонда языка, что показано в работах многих исследователей (Башкатовой Ю.А., Стебельковой Н.А., Иевской М.С., Кравченко О.Н., Субботиной И.М. и других).

В то же время, не менее важным представляется вопрос о функционировании соматизмов в лексико-фразеологических системах различных групп носителей языка, сформированных по региональным, социальным или профессионально-корпоративным признакам. Целью статьи является выявление лексико-семантических групп, полей и синонимических рядов, в которых реализуются лексико-фразеологические единицы (ЛФЕ) с компонентами-соматизмами театрального социолекта английского языка.

Для получения материала исследования были изучены словари сниженной лексики английского языка и англоязычные словари профессиональной театральной направленности. Метод сплошной выборки позволил выявить более двухсот лексико-фразеологических единиц с использованием соматизмов, по времени функционирования относящихся к периоду с конца девятнадцатого века до наших дней.

В своем исследовании мы исходим из того, что театральный социолект – это неавтономная форма существования языка, обладающая относительной устойчивостью, соответствующая социолингвистическим

нормам второго уровня, обслуживающая речевые потребности театральной профессионально-корпоративной социалемы [6, с. 5]. Социалема – это совокупность индивидов, обнаруживающая определенное единство языковых признаков и отличающаяся от других языковых коллективов инвентарем языковых единиц [9, с. 275].

Под соматизмами в работе понимаются лексические единицы, обозначающие части тела человека, названия его внутренних органов, тканей, а также лексемы, «связанные с организмом человека, обозначающие жизненно важные элементы материальной субстанции, без которых живой организм не может существовать» [8, с. 7].

В англоязычном театральном социолекте зафиксированы как случаи самостоятельного функционирования соматизмов, так и в составе фразеологических единиц, то есть устойчивых сочетаний слов с осложненной семантикой, которые не носят индивидуального характера, а представляют собой обороты, которые используются определенным языковым коллективом в целом [2, с. 181]. Их существенными характеристиками являются многокомпонентность и семантическая осложненность, которая определяется «... степенью переосмысленности лексем при образовании целостного значения ... и может проявляться в полном или частичном переосмыслении, или преобразовании значения компонентов» [5, с. 93].

Лексико-фразеологические единицы с компонентами-соматизмами в театральном социолекте английского языка представлены в составе различных лексико-семантических полей, лексико-семантических групп и синонимических рядов. Под термином лексико-семантическая группа (ЛСГ) в работе понимается группа слов одной части речи, имеющая общий основной семантический компонент и дифференциальные семантические компоненты, организованная по принципу поля, состоящая из гиперо-гипонимических парадигм, основанная на внутриязыковых связях слов, ее идентификатором служит слово, входящее в нее. ЛСГ неоднородны по структуре, могут включать более мелкие ЛСГ, синонимические ряды, тематические группы, или входить в более крупные словарные объединения, например, лексико-семантические поля (ЛСП).

Лексико-семантическое поле – это комплексное образование со сложной структурой, включающее «совокупность лексических единиц, объединенных общностью содержания и формальных показателей, отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» [7, с. 9]. Определяющими свойствами поля являются упорядоченность, взаимосвязанность и взаимоопределяемость его компонентов, самостоятельность и целостность, специфичность в различных языках [3, с. 33]. В ЛСП входят как однородные, так и

разнородные элементы. ЛСП основано на внеязыковых связях денотатов, его элементы не являются взаимозаменяемыми, а идентификатор выражается искусственным словосочетанием, не входящим в поле.

В лексико-фразеологической системе театрального социолекта английского языка выявлено использование пятидесяти двух соматизмов, среди них лексемы, обозначающие части тела человека (ankle, arm, beard, body, brow, chest, chin, ear, eye, face, finger, flesh, foot, hair, hand, head, heel, hip, jaw, knee, lash, leg, lip, mouth, nail, neck, nose, palm, scalp, skin, skull, teeth, tits, thigh, toe, torso, whisker, wrist), названия внутренних органов (belly, bone, brains, heart, muscle, nerve, stomach, tonsil, tum, vein), наименования непосредственно связанных с жизнедеятельностью человека понятий (blood, sweat, tear, voice).

Наиболее широко в англоязычном театрального социолекте представлены ЛСП «человек в театре», «театр как организация», «представление» [6, с. 16]. Рассмотрим подробнее, какие из них содержат ЛФЕ с компонентами-соматизмами и каким образом происходит их включение в соответствующие ЛСГ и синонимические ряды.

#### 1. ЛСП «человек в театре»

В ЛСП «человек в театре» выделяются ЛСП «исполнитель», «аудитория», «работник, связанный с созданием и проведением представления», отражающие различные социальные роли людей, связанных с театром.

Наибольшим количеством примеров (49 ЛФЕ) представлена ЛСГ с доминантой «исполнитель». В семантический ряд, являющийся ядром данной ЛСГ, входят следующие ЛФЕ с компонентами-соматизмами: **footlighter** an actor [Berrey, Bark]; **footlight lady** an actress [Berrey, Bark].

Зафиксировано некоторое количество ЛСГ с дополнительными дифференциальными семами. Среди них выделяются:

ЛСГ с доминантой «исполнитель» с дифференциальной семой «жанр»: **belly buster** a comedian [Berrey, Bark]; **busybody** hootchy-cootchy or shimmy dancer [Berrey, Bark]; **laugh hander** a comedian [Berrey, Bark]; **leg swinger** a chorus girl [Berrey, Bark]; **tearbaby** a tragedian [Berrey, Bark];

ЛСГ с доминантой «исполнитель» с дифференциальной семой «возраст»: **chest and bedding**. A young actor: theatrical: 1883-ca. 1890. [Partridge, 1984]; **chest-plaster**. A young actor: theatrical: 1883-ca 1890. [Partridge, 2006]; **old stage hand** a veteran actor [Berrey, Bark];

ЛСГ с доминантой «исполнитель» с дифференциальной семой «манера исполнения»: **fishface** an actor who maintains an expressionless face [Berrey, Bark]; **pageant face** – noun – When an MT girl is perpetually smiling on stage because of an initial background in beauty pageants. This smile is usually wide, toothy, forced, and is annoyingly present during ballads [Musical theatre dictionary]; **finger wringer** an actor who

acts emotionally [Berrey, Bark]; **left-legged pony** a chorus girl who cannot dance [Berrey, Bark];

ЛСГ с доминантой «исполнитель» с дифференциальной семой «популярность»: **footlight** n. a popular actor [Berrey, Bark]; **heavenly body** a female star [Berrey, Bark].

ЛСП «аудитория» включает в себя следующие наименования зрителей, часто с дополнительными семами:

«отсутствие реакции»: **handcuffed** а (акт. жарг.) «мертвый зал» (о публике, которая не реагирует) [Перель]; **sit on [one's] hands** to refrain from applauding an entertainer, act or the like. Theater use since c1920. [Wentworth, Flexner];

«отсутствие или низкая оплата за посещение»: **deadhead** n. 1. a person admitted free to a theater, sporting event, hotel, etc.; 1841 – 1976 [Lighter];

«реакция зрителей»: **nifty hand** good applause [Berrey, Bark]; **wrist exercise** n. applause [Berrey, Bark].

ЛСГ «работник, участвующий в создании и проведении представления» представлена довольно широко, включает 22 ЛФЕ, среди которых: **flesh-peddler** n fr 1930s An actor's or athlete's agent [Chapman]; **deck hand** n. a stage hand. Theater stage hand use. [Wentworth, Flexner]; **juice hand** noun an electrician, especially in the theatre US, 1952 [Partridge, 2007]; **headacher** 1) a stage director; 2) an actor's agent [Berrey, Bark]; **wrinkle** an actress's mother or other protector who chaperons her while in the theater [Berrey, Bark], причем некоторые участвуют в образовании синонимических рядов.

## 2. ЛСП «театр как организация»

Изучаемый материал представлен только в одной ЛСГ, обозначающей «тип театра»: **skin-house** a movie theatre featuring films of nude women or pornographic films. [U.S.slang, mid 1900s-pres.] [Spears]; **leg-shop**. A theatre specializing in the display of the female form: from ca 1872 [Partridge, 2006]; **blood-tub**. A theatre 'specialising in the worst forms of blood-and-thunder melodrama, and generally gives two shows a night': Londoners': from ca. 1885; still extant ca. 1935. Applied orig. to a popular theatre in NW London [Partridge, 2006]; **Blood-Hole, the**. A Popular theatre specialising in melodrama: East London: ca. 1880-1914. (Ware.) Cf. blood-tub, [Partridge, 2006]; **Blood vessel** a minor-circuit vaudeville theater [Berrey, Bark].

## 3. ЛСП «представление»

ЛСП «представление», в составе которого выделяется ЛСГ «жанр представления», включает следующие ЛФЕ с компонентами-соматизмами: **leg-business** Ballet-dancing: from ca. 1870. [Partridge, 1984]; **double-header** a double-feature program [Berrey, Bark]; **two-hander**.

A stage play with only two characters: theatrical and literary: since ca. 1960 or a little earlier [Partridge, 1984]; **flesh diversion** a chorus show [Berrey, Bark].

К этому же полно относится ЛСГ «реквизит и элементы костюма»: **chin armour** noun a false beard. Theatrical usage US, 1952 [Partridge, 2007]; **face lace** a false beard [Berrey, Bark]; **hand props** - those objects used to tell the story which are handled by actors in a production [САРА]; **fright hair**. 'A wig or portion of a wig which by a string can be made to stand on end and express fright': theatrical coll (-1909). Ware [Partridge, 2006].

Компоненты-соматизмы зафиксированы с ЛФЕ, входящих в ЛСГ «оборудование сцены»: **foot iron** Hardware mounted on the stage floor, that accommodates a stage screw for purposes of securing scenery to the stage [Tupelo Community Theatre, Glossary]; **skin** the top of a platform, where the actor stands [Theatre on a shoestring. Theatre Terms]; **legs** Curtains used to cover the wings (qv) [A Glossary of Theatre Terms, 2003].

Среди синонимических рядов, в которых зафиксированы ЛФЕ с компонентами-соматизмами, выделяются следующие: dancing (4 ЛФЕ), a hip dancer (15 ЛФЕ), applaud liberally (5 ЛФЕ), applause (8 ЛФЕ), a bouncer (7 ЛФЕ), a comedian (5 ЛФЕ), a false beard (3 ЛФЕ).

Во многих случаях развитие новых лексем с определенным компонентом-соматизмом происходит в результате актуализации только одного аспекта исходного лексического значения соматизма. Так, например, **palm** образует четыре единицы (**palm, get a palm, raise a palm, palm-whacked**), но все они строятся по признаку восприятия ладони как инструмента, и все связаны с обозначением аплодисментов.

В то же время другие соматизмы (**hand, face, head, leg, nose, scalp, skin** и др.) для образования новых значений актуализируют разные семы и генерируют различные по значению группы новых ЛФЕ. Таких групп может быть от двух до десяти. Соматизм **beard** является компонентом новообразований со значением «реквизит»: (**crossover beard**) и «оговорка» (**beards, pull a beard, take it in one's beard**). Схожее значение образовано и от соматизма **whisker** (**whisker, pull whisker**). Соматизм **face** образует новые единицы, обозначающие исполнителя с дополнительной характеристикой (**fishface, frozen-face**), исполнителя определенного амплуа (**white-face, paleface**), манеру исполнения (**red-Face, cry Face, pageant Face**) и соответствующие по значению глаголы (**poker-face**), элемент театрального костюма (**face lace**), выражение лица (**poker face**), гримасничать (**put the face on**), инструкцию для исполнителя в виде устойчивого выражения (**kick-your-face**), жанр представления (**face at the window**), а также особый режим доступа в театральное помещение (**face-entry**).

В исследовании показано, что соматизмы с помощью актуализации различных дополнительных сем образуют новые значения,

и получившиеся ЛФЕ входят в многообразные лексико-семантические группы, связанные с более крупными ЛСГ или ЛСП. Наибольшее количество таких ЛФЕ относится к ЛСП «исполнитель». Изучаемые единицы зафиксированы в некоторых синонимических рядах, самый широкий из которых объединяет 15 ЛФЕ, могут образовывать несколько лексико-фразеологических единиц вокруг одного значения, кроме того, один соматизм может являться генеративной единицей для нескольких, только опосредованно связанных между собой дериватов.

Таким образом, ЛФЕ с компонентами-соматизмами активно участвуют в образовании комплексной, многомерной и образной лексико-фразеологической системы театрального социолекта английского языка.

### Список литературы

1. Башкатова Ю.А. Соматический код в английской и русской языковой картине мира // Вестник КемГУ. 2013. №3 (55). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/somaticheskij-kod-v-angliyskoy-i-russkoy-yazykovoy-kartine-mira> (Дата обращения: 11.08.2017).
2. Иевская М.С. Когнитивные механизмы формирования семантики фразеологических единиц с компонентом-соматизмом в современном английском языке сквозь призму бинарной оппозиции «Норма / нарушение нормы (отклонение от нормы)» // Вестник МГЛУ. 2014. №20 (706). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnye-mehanizmy-formirovaniya-semantiki-frazeologicheskikh-edinits-s-komponentom-somatizmom-v-sovremennom-angliyskom-yazyke> (Дата обращения: 11.08.2017).
3. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография/ Ю.Н. Караулов. - М.: Наука, 1976. – 356 с.
4. Кравченко О.Н., Субботина И.М. Соматизм «Сердце» в составе фразеологических единиц с позиции антропоцентрического подхода (на материале английского и русского языков) // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 20 (191). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/somatizm-serdtse-v-sostave-frazeologicheskikh-edinits-s-pozitsii-antropotsentricheskogo-podhoda-na-materiale-angliyskogo-i-russkogo> (Дата обращения: 11.08.2017).
5. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка. – Дубна: Феникс+, 2005. – 479 с.
6. Малышева С.С. Англоязычный театральный социолект в статике и динамике: социолексикологический подход: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2012. – 18 с.
7. Обвинцева Н.В. Лексико-семантическое поле отношения в русском и английском языках / Н.В. Обвинцева: Автореф. кан. дис. – Челябинск, 2010. – 23 с.
8. Скарёв Д.С. Фразеологизмы русского языка с компонентом-соматизмом: Проблемы семантики и прагматики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2006. – 24 с.

9. Словарь социолингвистических терминов / под ред. В.Ю. Михальченко – М.:, 2006. – 321 с.
10. Стебелькова Н.А. Роль лексем-соматизмов в формировании образных пространственных номинаций // Вестник МГЛУ. 2011. № 625. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-leksem-somatizmov-v-formirovanii-obraznyh-prostranstvennyh-nominatsiy> (Дата обращения: 11.08.2018).

### Список литературы:

1. A Glossary of Theatre Terms [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.britishtheatreguide.info/otherresources/glossary/glosswz.htm](http://www.britishtheatreguide.info/otherresources/glossary/glosswz.htm) (Дата обращения: 11.08.2018)
2. Berrey L.V., Van Den Bark M. The American Thesaurus of Slang. Second Edition. A Complete Reference Book of Colloquial Speech. Eleventh Printing. (Fourth Printing of the Second Edition) / L.V. Berry, M. Van Den Bark. – New York: Thomas Y. Crowell Company, 1962. – 1272 p.
3. САРА [Электронный ресурс]. – режим доступа: <http://www.capa.com/files/about/education-/theatreterms.pdf> (Дата обращения 17.02.2019).
4. Chapman, Robert L., Ph.D. American Slang. – New York: Harper & Row, Publishers, 1987. – 499 p.
5. Musical theatre dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mtdictionary.blogspot.ru/> (Дата обращения 15.08.17).
6. Partridge, E. A dictionary of slang and unconventional English / E. Partridge. – London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, - 1440 p.
7. Partridge E. The Concise New Dictionary of Slang and Unconventional English. From A Dictionary of Slang and Unconventional English by Eric Partridge. Ed. by Paul Beale / E. Partridge. – London: Routledge, 2007.
8. Partridge, E. The Routledge Dictionary of Historical Slang / Edited by Paul Beale. 8th ed. / E. Partridge. – New York: Macmillan Publishing Co., 2006.
9. Random House historical dictionary of American slang. Vol. 1, A-G. Editor J.E. Lighter. – New York: Random House, 1994. – LXIV, 1006 p.
10. Spears R.A. Slang and Euphemism. A dictionary of oaths, curses, insults, sexual slang and metaphor, racial slurs, drug talk, homosexual lingo, and related matters / R.A. Spears. – New York: Jonathan David Publishers, Inc. 1981. – XXVIII, 448 p.
11. Theatre on a shoestring. Theatre Terms [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://upstagerewiew.org/glossary.html> (Дата обращения 22.04.19).
12. Tupelo Community Theatre, Glossary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tctwebstage.com/wordpress/glossary/> (Дата обращения 22.04.19).
13. Wentworth H. and Flexner S.B. Dictionary of American slang / H. Wentworth, S.B. Flexner. – New York: Thomas Y. Crowell, Publishers, 1975. – 766 p.
14. Перель Э.С. Англо-русский и русско-английский театральный словарь / Э.С. Перель. – М.: Филоматис, 2005. – 440 с.

## 4.2. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

### ЭВФЕМИЗМЫ, МЕТАФОРЫ, ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ И ДРУГИЕ ОРГАНИЗУЮЩИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ФРАНЦУЗСКОГО ТЕКСТА

*Алексеенко Владислав Николаевич*

*старший лаборант  
кафедры лингводидактики и второго иностранного языка,  
Алтайский государственный педагогический университет,  
РФ, г. Барнаул*

### EUPHEMISMS, METAPHORS, INTERNAL MONOLOGUE AND OTHER ORGANIZING MEANS OF EXPRESSIVENESS OF MEDIEVAL FRENCH TEXT

*Vladislav Alekseenko*

*assistant at the department of linguodidactics  
and the second foreign language,  
Altai State Pedagogical University,  
Russia, Barnaul*

**Аннотация.** Французская литература занимает центральное положение в интеллектуальном и художественном развитии всей Европы. Уже в XII веке ей принадлежало передовое значение. В статье рассматриваются особенности литературы Франции и основополагающих средств выразительности средневекового текста.

**Abstract.** French literature occupies a central position in the intellectual and artistic development of Europe. It belonged to the advanced value in the XII century already. The article discusses the peculiarities of the literature of France and the fundamental means of expressiveness of the medieval text.

**Ключевые слова:** лингвистический анализ текста; средства речевой выразительности; эвфемизм; метафора; внутренняя речь; стилистические структуры.

**Keywords:** linguistic text analysis; means of expressiveness; euphemism; metaphor; inner speech; stylistic structures.



Средневековая литература являлась литературой традиционалистского типа. На всем пути своего формирования ее развитие происходило на основе постоянного воспроизведения набора ограниченных структур: образных, идеологических, композиционных. Топосы, или клише, выражались в постоянстве эпитетов, изобразительных клише, устойчивых мотивов, тем, постоянстве канонов изображения системы образов.

Влюбленный юноша, рыцарь, прекрасная Дама – это все клише, при помощи которых создавался жанр рыцарского романа. Использование этих же структурных символов, позволяло в более позднее время создавать исторические романы, воссоздавая образ куртуазной эпохи средневекового рыцарского романа [2, с. 29-152].

Итак, жанровые топосы формировались на основе указанных клише, каждый из них обладал своими тематическими смыслами, изобразительно-выразительными канонами. Одним из них явился жанр куртуазного романа в рыцарской литературе. Образец, который находил в системе образов литературы средневековый человек, уже имел в себе готовую форму для описания героя, создания его образа [3, с. 37].

Причем, это касалось, как его внутренних душевных характеристик, человеческих качеств, так и внешних характеристик. Также система взаимоотношений имела определенные клише. Прекрасную Даму необходимо было завоевывать, ее образ был идеализирован, как правило, существовали непреодолимые препятствия для воссоединения рыцаря и его дамы.

Дама являлась объектом преклонения. И, естественно, она была совершенной. Совершенство, высота духа в ней единились с внешней красотой [1, с. 2-18].

Рыцарь был благородным, мужественным и бесстрашным, он совершал подвиги во имя своей дамы, а дама гордилась подвигами своего рыцаря.

Красавицы женщины всегда были златовласыми и голубоглазыми. И, красавиц обязательно нужно было спасать от злодеев.

Мария Французская и её «ле о жимолости», основанные на древних кельтских преданиях, являются древнейшей в Европе разработкой легенды о Тристане и Изольде.

Проведем лингвистический анализ текста, и приблизимся с его помощью к пониманию заложенного смысла.

Возьмем отрывок:

*«Des ore est Guigemar a aise.  
Ensemble gisent e parolent  
e sovent baisent e acolent;  
bien lur covienge del surplus,  
de ceo que li altre unt en us!»* [5]

«Теперь Гижмар счастлив,  
Они лежат в объятиях друг друга,  
Обмениваются поцелуями и нежными речами,  
Что же касается остального, того,  
Что принято между влюбленными,  
Этим они и занимаются» [...]

Анализ вычлененного слова «остального» говорит, однозначно указывает на эротический характер текста. Кретъен де Труа, позднее, позаимствовал эротическое «остальное» у Марии. В «Персивале» в самом начале мать дает сыну наставления: «...Остальное я вам запрещаю...», говорит она сыну.

Вероятно, Мария, сама нашла формулировку «остальное» в канцоне Бернара де Вентадорна, который был при дворе Генриха II. И, возможно, несколько песен Бернара были посвящены Алеоноре, жене Генриха, которую Бернар называл своим магнитом.

Бернар сокращает слово до слога в своей песне, но употребление эвфемизма, и все описательные слагаемые ситуации, которые описывают Мария и Кретъен, налицо. Также, можно встретить эвфемизм «остальное» и у Пьера Видаля: «И я умру, если она откажется от остального...»

Мария позаимствовала у трубадуров и другие слова. В прологе к сборнику Лэ, она использует такие слова, как «радостный» и «любезный», которые говорят об ориентации на провансальскую поэзию и систему куртуазных ценностей. Под влиянием провансальской системы Мария избавляется от черт, несущих языческую окраску и вводит термины куртуазной науки любви.

В лэ об Илidyоке, Мария вводит пространственные внутренние монологи, чтобы выразить гамму чувств от смутения, до неиспытанного ранее любовного чувства. «О как томится сердце мое по мужчине из чужой страны», - вот слова внутреннего диалога героини.

Для большинства лэ Марии характерно наличие пространственных внутренних монологов героев, – так, в лэ об Эквитане король ночью произносит длинный внутренний монолог, который свидетельствует о пробуждающемся интересе Марии к описанию внутренней жизни своих героев, их чувств и переживаний:

*«Pur ceste dame qu'ai veüe  
m'est une anguisse el quer ferue,  
ki tut le cors me fet trembler.  
Jeo quit que mei l'estuet amer.  
E se jo l'aim, jeo ferai mal:  
ceo est la femme al seneschal.» [5]*

«Из-за увиденной мною дамы,  
 Мое сердце испытывает страшную муку,  
 Которая заставляет меня дрожать.  
 Я знаю, что не могу не любить ее.  
 Но если я буду ее любить, я сделаю дурной поступок:  
 Это жена моего сенешаля» [...]

Этот монолог напоминает о кансонах трубадуров, обращаясь к своим дамам, поскольку и в провансальской лирике разрабатываются две основополагающие темы: любовное страдание и радость от любви. Любовь, которую воспевают трубадуры – это любовь адюльтера, которая невозможна между супругами, а лишь возможна между возлюбленными.

В «Эквитане» используется типичный для средневековой куртуазной литературы прием олицетворения:

*«Amurs l'a mis en sa maisniee.  
 Une saiete a vers lui traite,  
 ki mult grant plaie li a faite:  
 el quer li a lanciee e mise.»* [5]

«Любовь включила Эквитана в свою свиту,  
 Поразила стрелой,  
 Которая нанесла ему глубокую рану,  
 Попала в самое сердце» [...]

В приведенной цитате мы видим, кроме того, типичные для лирики трубадуров и лэ Марии Французской метафоры любовной раны и любовного плена, мотив служения Даме и любовной муки, которая лишает героя сна, делает печальным и задумчивым.

В «Эллидоке» герои – женатый рыцарь и девушка, открывающая ему своё сердце. Их чувства изначально носят характер адюльтера. Описания адюльтера носят характерные для лирики тропы: бледность, потерю сна, чувственный характер любви, метафору любовного плена. Но, для раскрытия образа героини, нужно добавить, что она мечтает о браке. Она не знает о существовании жены у своего возлюбленного. А его законная жена, Гийдилюэк, являет образец христианского поведения, решив уйти в монастырь при виде того, как мучается от любви ее муж. И, освобожденные возлюбленные, проживают вместе долгую жизнь и в конце жизни также уходят в монастырь. Такое разрешение любовного конфликта происходит в христианских традициях, чьего влияния не удалось избежать ни Марии Французской, ни Кретьену де Труа.

Также, удалось установить, правда, всего один кельтский мотив в лэ об Эллидоке. Узнав, что у возлюбленного есть жена, Гийдон погружается в летаргический сон, из которого её выводят «оживлением травами».

Основное внимание Мария в произведениях уделяет описаниям чувств героев.

Интересен факт, что в Лэ о Ланвале и в Лэ о Элидоке, активной стороной выступает женщина, играет главную роль в отношениях, в отличие от Прекрасной Дамы трубадуров.

В лэ об Аквитане, король произносит внутренний монолог, который свидетельствует о пробуждении интереса. Внутренний монолог героя, содержит также риторический вопрос, выражающий концепцию трубадуров: «К чему ей её любезность, если у нее не будет возлюбленного?» Мы видим, что Аквитан мечтает о любви не платонического свойства. Он готов страдать из-за дамы, в надежде получить «остальное» [4, с. 296].

Так, на примере разбора лэ Марии Французской, выявлены такие стилистические структуры, как метафоры, внутренняя речь и эвфемизмы, исполняемые в куртуазной литературе для наиболее полного выражения заключенного в них смысла, выражения чувств, желаний и переживаний героев.

### **Список литературы:**

1. Батулин А.П., Полищук Н.Д. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной литературе западноевропейского средневековья // Вестник Кемеровского государственного университета, 2010. – с. 2-18.
2. В.Б. Микушевич / Средневековый роман и повесть. Серия «Библиотека всемирной литературы» – Т. 22. – М.: Художественная литература, 1974. – С. 29-152.
3. Озона Л.Г. Языковые способы описания эмоционального состояния в художественных произведениях старофранцузского периода (XII-XIV вв.) // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура, 2014. – С. 37.
4. Сабанеева М.К. Художественный язык французского эпоса. – СПб: Издательство СПбГУ, 2001. – 296 с.
5. Marie de France. Lais. 1990.

### 4.3. РУССКИЙ ЯЗЫК

#### СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

*Эдилова Альбина Турыковна*

*магистрант,  
Чеченский государственный педагогический университет,  
РФ, г. Грозный*

#### STYLISTIC CHANGES IN THE SYSTEM OF THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE

*Albina Edilova*

*master student,  
Chechen State Pedagogical Institute,  
Russia, Grozny*

**Аннотация.** Статья посвящена изучению процессов стилистических изменений в лексической системе современного русского языка и характера их влияния на изменение речевой среды.

Опираясь на наблюдения учёных–лингвистов и абстрагируя их работы, мы попытаемся изучить характер и последовательность изменения современного русского языка.

**Abstract.** The article is devoted to the study of processes in the modern Russian language and the nature of the influence on the change in the speech environment.

Based on the observations of scientists - linguists and abstracting their work, we will try to study the nature and sequence of changes in the modern Russian language.

**Ключевые слова:** иноязычные заимствования, жаргонизмы, просторечная лексика, современный русский язык, разговорная речь, языковая игра, интернет- коммуникации, устная речь, словарный запас.

**Keywords:** foreign language borrowings, slang words, colloquial vocabulary, modern Russian language, colloquial speech, language game, Internet communications, oral speech, vocabulary.

В каждом обществе имеется свой стиль общения, манера поведения в общении, языковые стереотипы, и, соответственно, язык. И каждый из этих элементов подвержен постоянному развитию и изменению. И он под воздействием определенных факторов непрерывно и плавно меняется вместе с обществом, которое, непосредственно, им владеет. Общество и язык взаимосвязаны и неотделимы друг от друга, ровно как взаимодополняемы.

Язык формирует нацию, ее традиции и культуру, поведение и взаимоотношения. За последние десятилетия современный русский язык приобретает новый характер своего выражения, постоянно пополняется новыми заимствованиями и словарными значениями.

Сюда можно отнести и устную речь в русском языке, которая постоянно пополняется новым словарным запасом. Это можно отметить в текстах средств массовой информации и речевой лексике современного русского языка. Пополнение прежде всего происходит заимствованием из соседних языков, внедрением жаргонной лексики, расширением словарных значений или же возрождением устаревших моделей слов.

С развитием современного русского языка идёт его непрерывное изучение. Среди учёных-лингвистов имеются различные точки зрения на такое изменение языка. Большинство мнений сводится к тому, что наш язык уже достиг пика своего развития и претерпевает обратный процесс, процесс упадка. Однако есть и те, чьи суждения склонны к "защите" процессов в русском языке, существование которых, по их мнению, носит закономерный характер.

Наиболее сильные изменения языковая среда претерпела за последнее десятилетие, оказавшись в "октагоне" бурных сдвигов и войн в общественно-политической сфере, что сказалось естественным образом на функционировании и развитии самого русского языка. Помимо таких изменений немаловажное значение имеет и реверсирование уклада общества, проявляющееся в политической свободе каждого индивида. Это и есть основополагающие факторы социума, способствовавшие изменению русского языка, ибо протекают они:

- в расширении коммуникативного характера;
- в изменениях публицистического языка;
- в закреплении роли публичной речи;
- во взрывном выходе активности общества, проявленной в

грубости и агрессивности диалога.

Грубость диалога включает в себя нецензурность, вульгарность и жаргонизацию речи.

В языковой сфере такие социальные факторы приводят к расширению словарного запаса, а также устного и разговорного стиля речи. Здесь растёт и интерес общества к навыкам устной публичной речи, что меняет и саму письменную публицистику – она приобретает раскованность, эмоциональность и разговорность.

Межличностное общение сводится к устной форме, что приводит к сокращению объема письменной и снижению уровня владения обществом монологической речью.

В наше время идёт исчезновение языковой цензуры, ибо в текстах массовой информации и в самой литературе идёт активное проникновение нецензурной, жаргонной и даже вульгарной лексики.

Помимо таких наблюдений, стоит также отметить тот факт, что общество приобретает большой объем знаний в области иностранных языков, тем самым пополняя словарный запас русского языка иноязычными заимствованиями, в большинстве случаев англоязычными.

Е.А. Земская в своей работе отмечает ход развития современного русского языка, а именно:

- возрастание личностного речевого начала, диалогичности письменного и устного общения;
- ослабление цензуры и ее разрушение;
- создание возможности обратной связи и обращения слушающих и говорящих друг к другу;
- изменение жанров общения в области личной и публичной коммуникаций;
- создание новых жанров устной речи в публицистике и СМИ (круглые столы, интервью, дискуссии и различные беседы);
- изменение отношения в общении говорящих субъектов;
- перестройка синтаксических частей речи, в частности частей согласования и управления;
- экспромтность публичной речи, что ведёт к уничтожению старых норм и изменению интонации устной речи публицистики.

В современном русском языке самый значимый процесс — это процесс заимствования и активизации иноязычных слов. Помимо заимствованных неологизмов идёт также заимствование терминологии из области финансов, коммерции и экономики.

Для создания благоприятной почвы для заимствования иностранной терминологии и лексики огромную роль ещё играют:

- разработка совместных научных и технических проектов;
- чтение, комментирование и перевод иностранной литературы и прессы;
- участие в межнациональных конференциях.

Система заимствования активно дополняется процессом калькирования, за счёт чего происходит образование новых значений слов и словосочетаний в русском языке.

Разговорный стиль русского языка образует новую подсистему – межнациональный сленг.

Под разговорным стилем понимается функциональная вариация речи, которая обслуживает потребности личного и неофициального общения пользователей литературного языка.

Заметную роль в расширении границ разговорной речи сыграло развитие мобильной связи и интернет-коммуникаций, благодаря которым значительно увеличился масштаб письменных реализаций разговорной речи.

Среди жанров и ресурсов всемирной паутины – интернета увеличилась доля разговорных элементов и непринуждённости, а именно: социальные сети;

- блоги;
- форумы;
- интернет-переписка;
- чаты и другие.

Особое место в системе русского языка занимает языковая игра. Охватывает она огромное количество носителей языка, прибегающих к ней в тех или иных коммуникативных обстоятельствах.

Языковая игра очень разнообразна по средству и методу создания. Одними из широко распространённых и простых являются:

- метатеза;
- перенос;
- сокращение;
- ударение;
- протеза.

Языковая игра – явление не из группы новоявленных. К характеристике и описанию данного феномена обращались исследователи 70-80 годов прошлого столетия.

Однако в эпоху интернета языковая игра лучше отвечает запросам общества и духу времени, откуда развлекательность приобретает все больше популярности. В результате этого языковая игра обогащается и становится востребованной.

Языковая игра в разговорной речи подпитывается различными ресурсами интернета и, в свою очередь, выплескивается в него.

Для современной разговорной речи присущи усиление контрастов стилей и тенденция к активному игровому использованию фразеологии и просторечной (жаргонной) лексики: Елена Николаевна, на каком



сайте вы приобрели авиабилет, не сможете освоить его? А то я все по старинке – по кассам и аэропортам мотаюсь!

Исходя из перечисленного, можно отметить, что система русского языка претерпевает функциональные, качественные и количественные изменения, при этом сохраняя свою структурную и системную целостность и идентичность.

За последние десятилетия заметно пополнился словарный состав разговорного стиля (прежде всего за счет лексики из экономической сферы общества и слов, отображающих разнообразную техническую новизну, а также иноязычных заимствований).

Идёт активное использование сниженной жаргонной лексики в разговорной речи, увеличение доли разговорных элементов в общении и влияние интернет-коммуникаций на развитие современного русского языка.

### **Список литературы:**

1. Борисова И.Н. Русский разговорный диалог: Структура и динамика, Монография. — М.: Либроком, 2009. — 320 с.
2. Введенская Л.А., Павлова Л.Г., Кашаева Е.Ю., Русский язык и культура речи. – Ростов-н/Д.: Феникс, 2000. – 24-32 с.
3. Девкинг В.Д. Разговорная речь. – М.: Наука, 1979. – 152 с.
4. Дубровина К.Н. Студенческий жаргон // Филологические науки. – 1980. – № 1. – 78–82 с.
5. Рыбачева Л.В., Вахтель Н.М. Русская разговорная речь, Учебное пособие. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2006. — 35 с.
6. Сиротинина О.Б. Лексика разговорной речи. – М.: Русский язык, 1980. – 129 с.
7. Сиротинина О.Б. Русская разговорная речь. Пособие для учителя. – Москва: Просвещение, 1983. – 79 с.
8. Скворцов Л.И. Профессиональные языки, жаргоны и культура речи // Русская речь. – 1972. – № 1. – С. 48-59.
9. Скворцов Л.И. Литературный язык, просторечие, жаргоны в их взаимодействии // Литературная норма и просторечие. — М.: Наука, 1977. – 29-31 с.
10. Складаревская Г.Н., Шмелева И.Н. Разговорно-просторечная и областная лексика в словарях и в современном русском языке (лексикографический аспект) // Вопросы исторической лексикологии и лексикографии восточнославянских языков. – М., 1974. – 88-94 с.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:  
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам XXV международной  
научно-практической конференции*

№ 4 (25)  
Май 2019 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 23.05.19. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 6,625. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»  
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5  
E-mail: [philology@nauchforum.ru](mailto:philology@nauchforum.ru)

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного  
оригинал-макета в типографии «Allprint»  
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
[nauchforum.ru](http://nauchforum.ru)