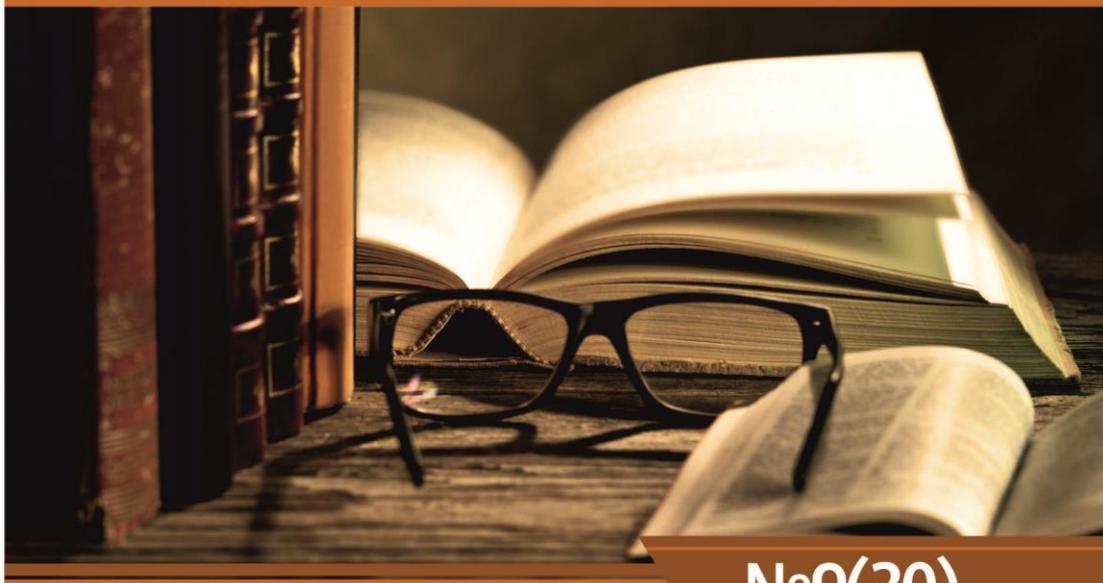




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№9(30)

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

МОСКВА, 2019



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 9 (30)
Ноябрь 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 XXX междунар. науч.-практ. конф. – № 9 (30). – М.: Изд. «МЦНО», 2019. – 116 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

| | |
|---|-----------|
| Раздел 1. Искусствоведение | 6 |
| 1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура | 6 |
| РОЛЬ ПЕРВЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА РУБЕЖА XVIII–XIX ВВ. ПО ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ-ЭМАЛЬЕРОВ В ЭВОЛЮЦИИ ЭМАЛИ Александрова Яна Александровна | 6 |
| КЕЧКЕМЕТ И ПАЛАНГА – ЦЕНТРЫ УТВЕРЖДЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ЭМАЛИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА Александрова Яна Александровна | 16 |
| ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОЕКТНОЙ ГРАФИКЕ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ Горелов Михаил Вячеславович Алиева Рена Интизар-кызы | 26 |
| МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЙ ВО ВХУТЕМАСЕ Горелов Михаил Вячеславович | 35 |
| АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ В БАУХАУЗЕ Горелов Михаил Вячеславович | 42 |
| ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ Горелов Михаил Вячеславович Козловский Юрий Олегович | 50 |
| 1.2. Театральное искусство | 59 |
| ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ Лян Пань Пань | 59 |

| | |
|---|-----------|
| 1.3. Теория и история искусства | 66 |
| МНОГООБРАЗИЕ ИСТОЧНИКОВ НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ИСТОРИИ ОДЕЖДЫ ПРОШЕДШИХ СТОЛЕТИЙ Бызгу Татьяна Георгиевна | 66 |
| СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ В КИТАЙСКОЙ КАРИКАТУРЕ «МАНЬХУА» Ли Мэн | 70 |
| РОЛЬ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ КИТАЙЦЕВ В СОХРАНЕНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДРЕВНИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ У Пэнфэй | 76 |
| ОТРАЖЕНИЕ УЧЕНИЯ ДАОСИЗМА В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ Ян Мэнчэнь | 82 |
| 1.4. Техническая эстетика и дизайн | 86 |
| ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ Андреева Полина Вадимовна | 86 |
| Раздел 2. Культурология | 91 |
| 2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов | 91 |
| СТРОГАНОВСКИЙ ДВОРЕЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ИХ РОЛЬ В РЕСТАВРАЦИИ ЗДАНИЯ. ЧАСТЬ 4. РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕСОХРАНИВШИХСЯ ИНТЕРЬЕРОВ Несветайло Татьяна Николаевна Несветайло Иван Васильевич | 91 |
| Раздел 3. Литературоведение | 97 |
| 3.1. Журналистика | 97 |
| СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СПОРТИВНОГО ЖУРНАЛИСТА ТЕЛЕКАНАЛА «МАТЧ ТВ» В ПРЯМОМ ЭФИРЕ ВО ВРЕМЯ ФУТБОЛЬНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ Филимонов Антон Владимирович | 97 |

3.2. Литература народов стран зарубежья **104**
(с указанием конкретной литературы или группы литератур)

ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА
(LE CHERCHEUR D'OR) "ЗЛАТОИСКАТЕЛЬ"
Акромов Улуғбек Шаробиддинович 104

Раздел 4. Языкознание **109**

4.1. Германские языки **109**

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБРАЗНОСТИ В НЕМЕЦКО-
И РУССКОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТАХ АВТОСПОРТИВНОГО
ДИСКУРСА 109
Лукашева Екатерина Сергеевна
Солодилова Ирина Анатольевна

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

РОЛЬ ПЕРВЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА РУБЕЖА XVIII–XIX ВВ. ПО ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ-ЭМАЛЬЕРОВ В ЭВОЛЮЦИИ ЭМАЛИ

Александрова Яна Александровна

аспирант,

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица –

СПГХПА им А.Л. Штиглица,

РФ, г. Санкт-Петербург

THE ROLE OF THE FIRST ST. PETERSBURG PROFESSIONAL CENTERS OF THE XVIII-XIX CENTURIES FOR THE TRAINING OF ARTISTS-ENAMELERS IN THE DEVELOPMENT OF ENAMEL

Yana Aleksandrova

postgraduate,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,

Russia, Saint Petersburg

Аннотация. В статье автор рассматривает особенности обучения технологии горячей эмали в Академии Художеств в 1779-1830-е гг. и Центральном Училище технического рисования барона Штиглица, основанного в 1876 г. с целью определения их роли в развитии эмали.

Приводятся тексты личной переписки студентов училища во время заграничных стажировок. Итоговые выводы статьи отмечают, что первые центры по подготовке профессиональных художников–эмальеров способствовали развитию станковой эмали, существующей на грани изобразительных и декоративно-прикладных искусств.

Abstract. In the article, the author considers the specifics of teaching technology of hot enamel at the Imperial Academy of art of the Russian Empire in the 1779-1830s, and the Central School of Technical Drawing of Baron Alexander von Stieglitz, founded in 1876 with the aim of determining their role into the development of hot enamel. The article provides texts of personal correspondence of school Baron Alexander von Stieglitz students during overseas internships. The final conclusions of the article note that the first centers for the training of professional artists-enamelers contributed to the development of easel enamel.

Ключевые слова: эмаль; Петербургская эмаль; станковая эмаль; Императорская Академия Художеств; ЦУТР.

Keywords: enamel; St. Petersburg enamel; easel enamel; Imperial Academy of Art; Central School of Baron Stieglitz.

С момента основания Санкт-Петербург практически сразу становится ведущим центром эмальерного искусства в Российском государстве. По указу Петра I, после упразднения Золотой и Серебряных палат в Москве в 1711 г., в Петербург – в Оружейную палату, были переведены лучшие московские мастера, среди которых были и эмальеры. Они своим творчеством, способствовали развитию нового вида эмали – светской портретной миниатюры, как нельзя лучше отвечающей запросам Нового времени – Петровской эпохе, в центре которой стал индивид – отдельная личность.

Первые образцы портретной миниатюры в новой столице были созданы Г.С. Мусикийским, А.Г. Овсовым в 1720-е гг. Их творчество определило путь развития эмали по пути от декоративной условности к большей реалистичности и впоследствии повлияло на то, что изучение технологии горячей эмали было введено в Санкт-Петербургской Императорской Академии трех знатнейших художеств в период с 1779 г. по 1830 г. как один из видов изобразительных искусств, а не декоративно-прикладных.

Следующая попытка создания профессиональной школы по подготовке художников–эмальеров в северной столице происходит в конце XIX в. в эпоху эклектики и модерна, когда ювелирное искусство, а особенно эмаль – переживают бурный расцвет, в связи с тем, что такие качества эмали как красочное многообразие, драгоценный блеск, прозрачность, как нельзя лучше отвечало запросом времени.

В этот период – конец XIX в. – Петербург становится одной из эмальерных столиц мира. В северной столице создаются крупные ювелирные фирмы, среди которых фирмы К. Фаберже, К. Гана и братьев Грачевых выделялись виртуозным мастерством работы с эмалью в таких техниках как: эмаль по скани, витражная эмаль и эмаль по гильоширу.

Стремительный рост Российского художественного промышленного производства, в том числе и ювелирного, выявил «недостаток художественно-промышленных учебных заведений <...> При этом профессиональный «голод» сильнее ощущался в столице» [2]. В связи с этим в 1876 г. в Санкт-Петербурге, по аналогии со Строгановским Училищем технического рисования в Москве, художественно-промышленными училищами Англии, Германии, Франции, было основано Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (ЦУТР) в котором вводится изучение технологии горячей эмали.

Проведем анализ особенностей обучения эмальерному искусству в первых, возникших в Санкт-Петербурге, центрах подготовки профессиональных художников-эмальеров с целью определения их роли в развитии эмали и становлении Санкт-Петербурга как одного из ведущих эмальерных центров России.

Как было сказано выше, широкое распространение станковой портретной миниатюры в XVIII в. способствовало тому, что в 1779 г. в Императорской Академии трех знатнейших художеств вводится изучение горячей эмали – открывается специальный класс по подготовке художников миниатюрной живописи, где обучали и финифтяному мастерству. «С 1790 года из него была выделена новая специальность на правах самостоятельного класса – живопись на финифти» [5, с. 293] под руководством П.Г. Жаркова, ставший первым центром по обучению профессиональных художников-эмальеров в Санкт-Петербурге.

Число выпускников этого класса, за все время его существования (1790–1830 гг.), которые впоследствии работали в миниатюре по финифти не велико. Опираясь на исследования Г.Н. Комеловой [4, с. 54-61], мы можем выделить: П.А. Иванова, выпускника 1797 года, который был оставлен при академии пенсионером и В.А. Солодовникова, выпускника 1782 года.

Но несмотря на немногочисленное число выпускников, посвятивших свою жизнь миниатюре по финифти, роль этого класса, в истории развития эмальерного искусства в Санкт-Петербурге, была велика:

1. Это был первый опыт подготовки эмальеров миниатюристов среди профессиональных художников живописцев в Российской империи.

2. Открытие «класса по финифти» свидетельствует о том, что с конца XVIII в. Санкт-Петербург становится одним из ведущих эмальерных центров России.

3. Факт его существования в стенах Академии Художеств, говорит об «официальном признании миниатюры, прежде всего станковой» [1, с. 225] выполненной в технике горячей эмали, как одного из видов изобразительных искусств.

При этом следует отметить, что одной из причин, послужившей скорому закрытию класса финифти, стало то, что при изучении технологии горячей эмали в Академии Художеств на отделение миниатюрной живописи одним из основных требований к работам было создание максимально приближенного к натуре изображения – «...только наблюдая во всем исправность как то в рисунке и колерах с натурою согласно» [5, с. 293]. Это привело к тому, что станковая эмаль в виде станковой миниатюры практически исчезает не имея возможности дальше развиваться, достигнув предельной реалистичности, так как такие качества как стремление к излишней реалистичности, преобладание в композициях литературного, иллюстративного начала над иносказательным, противоречат требованиям самого материала – горячей эмали – которые выработались в процессе её исторического развития: лаконичное выражение смысла, знаковость, образность, декоративность.

Прежде чем перейти к особенностям обучения технологии горячей эмали в ЦУТР, выделим особенности образовательной программы, направления подготовки, условия приема, срок обучения. Так как это необходимо для определения роли училища в развитии эмальерного искусства.

В ЦУТР одновременно с учебными мастерскими на деньги, выделенные бароном Штиглицем, создается музей, с богатейшей коллекцией, которая наглядно демонстрировала процесс развития декоративного искусства от первобытной эпохи до времени создания музея. В коллекции были представлены практически все известные виды и жанры декоративного искусства, собраны образцы всех известных техник. Поэтому учебные программы строились, как отмечает А.В. Васильева, «на непосредственном изучении принципов и закономерностей художественного формообразования лучших произведений ремесла и прикладного искусства прошлых эпох и современности» [Цит. по: 3, с. 129].

Следовательно, одной из особенностей обучения в училище А.Л. Штиглица, было то, что студенты получали знания об истории развития декоративно-прикладного искусства, об особенностях различных технологий, постигали азы рисунка и живописи на основе

богатеишей музейной коллекции. То есть в основе обучения лежала опора на опыт прошлых поколений через изучение, копирование лучших образцов декоративно-прикладного искусства.

В ЦУТР барона Штиглица велась подготовка по следующим направлениям: общее художественное, декоративной живописи и резьбы, майолики, чеканки, ксилографии, живописи по фарфору, ткацкого и набивного дела.

В Училище принимались, как отмечено в уставе, дети не моложе 14 летнего возраста, всех званий и состояний, с познаниями, соответствующими полному курсу трехклассного городского училища, или курсу первых четырех классов гимназий, реальных училищ, или других, равных им учебных заведений, «то есть умеющие довольно толково и грамотно излагать мысли устно и письменно в кругу своих понятий» [6, л. 16]. «Кроме того поступающие в Училище, подвергаются испытанию в познаниях рисования, на основании установленной для сего программы» [9, л. 9].

Курс обучения длился 4 года: «подготовительный класс и затем 3-х летний курс с распределением на 3 класса» [9, л. 9], но многие учились и больше. Два раза в год знания учащихся оценивались на экзаменах: в декабре и в мае. Отметки ставились по двенадцатибалльной системе, причем переход в следующий класс был возможен только при успешной сдаче всех экзаменов и получении за рисунок не ниже 10 баллов. Не прошедшие испытания «оставляются еще на год в тех же классах, где они находились. Такое оставление может быть допускаемо не более двух раз в продолжении всего курса, в каждом классе можно оставаться не более двух лет» [9, л. 10].

В подготовительном классе и первом изучались общеобразовательные предметы: закон Божий, русская словесность, всеобщая и русская история, математика, химия, иностранный язык (немецкий или французский), геометрия, эстетика.

На втором и третьем курсе происходило деление на специальные отделения:

- «архитектурное (рисовальщики по столярному, слесарно-кузнечному, обойному и т. д. делам);
- скульптурное (лепщики, гончары, монументщики, золотых и серебряных дел мастера, чеканщики и т. п. ремесленники);
- декоративной живописи (рисовальщики-орнаменталисты для ткани, живописцы по фарфору и фаянсу, граверы по металлу и по дереву, литографы и **эмальеры**)» [6, л. 21-22].

Как мы видим, предполагалось, что отделение декоративной живописи будет готовить эмальеров.

Изучив учебные планы, программы отдельных дисциплин, личные карточки учащихся, было выявлено, что изучение эмали на этом отделении было включено только в программу курса технологии.

То есть, эмалирование изучали лишь теоретически, но практических занятий по технологии эмалирования не было, так как основное время было отведено на рисунок, живопись и композицию – составление проектов по собственным эскизам.

Но при этом, следует отметить, что в училище, для того чтобы студенты таких специализаций, как граверы по металлу, эмальеры, золотых и серебряных дел мастера, чеканщики разбирались в особенностях производства ювелирных изделий, знали различные приемы и технологии работы с металлами, в учебную программу 2 курса, как отмечает в своем исследовании В.В. Скурлов [8], была включена 6 недельная, а с 1911 г. 2-х месячная практика на ведущих предприятиях художественной промышленности: Серебряной фабрике Любавина, на Московской и Петербургской фабриках фирмы Фаберже, а также была создана система пенсионерства для лучших выпускников – заграничная полугодовая практика по окончании училища, с возможностью ее продления.

Именно во время практики на ювелирных фабриках внутри страны и заграничных командировок студенты ЦУТР могли на профессиональном уровне изучить особенности технологии горячей эмали. Это подтверждают архивные документы переписки с заграничными пенсионерами, из которых мы узнаем, что такие студенты, как М. Мусселиум, М. Вакуленко, М. Мошков, изучали эмаль в Париже, Лондоне, Женеве. Приведем в пример несколько писем.

М. Вакуленко 21/3 июля 1904 пишет: «... только благодаря рекомендации Г. Фаберже мне удалось устроиться в мастерскую Mr. Horiglon. Этот эмальер работает на большинство европейских ювелиров, в том числе и на Фаберже, его работы можно увидеть в Art et Decoration за февраль месяц. Работать мне хотелось в мастерской, а не поурочно, потому что так пользы гораздо больше.

У эмальера я работаю ежедневно по четыре часа и начала немного уставать – после выполнения работы я десять дней не работала – отдохнула, а теперь опять продолжаю. За качество работы я извиняюсь, так как и сама вижу, что они плохи. Но мой преподаватель, кажется, совсем не художник, а не будучи знакома с техникой, да еще и без языка, я принуждена употреблять те материалы, которые он мне дал. И после обжига часто бывают сюрпризы. Пластинка с цветками так совсем испорчена: фиолетовая эмаль после обжига стала <?>, почему не знаю. Эмаль по рельефу вся полопалась – тоже не знаю почему... Очень трудно компоновать эмаль не зная ювелирного дела...» [7, л. 74].

Из письма М. Мусселиус от 4/17 декабря 1903 г. узнаем: «... с мая по настоящее время я нахожусь в Лондоне: изучаю под руководством А. Фишера эмаль и metalwork а кроме того я поступила в одну из мастерских художественно-промышленных школ, и занимаюсь 3 раза в неделю по вечерам эмалью и рисованием с натуры... Как видно из моих работ я изучала живопись эмалью, *champleve* и *cloissone*. Но хотя я и работала ежедневно от 6-8 часов, однако, в виду трудности техники мне не удалось основательно со многими приемами и вследствие этого, работы мои далеко не безупречны...» [7, л. 148].

14/27 мая 1904 г. М. Мусселиус пишет: «... в этом году я не посещала вечерних классов, а работала исключительно в мастерской Фишера, куда ходила ежедневно, но только 2 раза в неделю имела урок, а в остальные дни работала для Фишера эмалью *cloissone*, *plique a jour*, *champlevé* и *грималью*... Все мои работы по части живописи эмалью, я упражнялась исключительно в этой технике, самой трудной из всех. *Champleve*, *cloissone* и *plique a jour* требуют главным образом терпения и аккуратности...» [7, л. 163].

15/ 28 мая 1905 г. М. Мусселиус: «Работа, присланная мною, исполнена частью в Лондоне под руководством Фишера, частью в Париже, где я во время трех недель занималась *cloissonne* и *plique a jour* эмалью в мастерской Mr. *Horrilon*. Вследствие моего недолгого пребывания в Париже, я успела сработать только небольшое число образчиков и хотя мне не очень нравилась однообразная прозрачность его эмалей, но все таки работа в его мастерской принесла мне много пользы. Вернувшись в Лондон, я исполнила маленькое ожерелье *plique a jour*, которое однако не совсем удалось благодаря небольшой практике в этой технике.

У Фишера я успела окончить только одну работу – панно живописью эмалью. Работа была довольно большая и трудная и заняла все мои уроки...

В июле я намереваюсь переселиться в Париж, чтобы поучиться у французских эмальеров и оттого решаюсь просить Вас в учебный комитет, не найдете Вы возможность продолжить мою командировку, чтобы я могла основательно познакомиться с техникой *cloissonne* и *plique a jour*...» [7, л. 165-166].

М. Мошков от 27 декабря 1912 г. пишет из Парижа: «... здесь в мастерской я увидел применение эмалей, которые меня очень заинтересовали: и я думаю начать их изучать. т. е. пока делать пробы, как прозрачной так и opakовой...» [7, л. 623].

В следующем письме М. Мошков сообщает: «Я поступил в мастерскую *Pinain*, где пробыл 1 ½ недели работая, что не заставит делать.

Между прочим познакомился с производством эмали как прозрачной и opakовой и ее современным исполнением» [7, л. 630].

Таким образом в ЦУТР им. А.Л. Штиглица как такового обучения технологии горячей эмали не было, внимание было направлено на обучение композиции, мастерству создания проектов, в основе выполнения которых знание истории развития декоративно-прикладного искусства, стилей, виртуозное владение рисунком и акварелью. Основы ремесла, в том числе и технологию эмалирования, студенты постигали во время зарубежной практики в частных мастерских и на производствах, тем самым узнавая секреты иностранных мастеров.

Подобный подход обучения студентов ЦУТР через систему заграничного пенсионерства значительно отличал его от Строгановского Училища в Москве, которое активнее устанавливало отношения с фабрикантами и промышленниками на территории России и большое внимание уделяло изучению, сохранению древнерусского искусства и развитию неорусского стиля в декоративно-прикладном искусстве.

Несмотря на названные недостатки в обучении, заключающиеся в недостаточном внимании к работе с материалом в самом училище, выпускники ЦУТР, отличались высоким уровнем профессионализма – умением составлять эскизы будущих изделий учитывающие все тонкости технологии – то есть были превосходными дизайнерами. Тот факт, что, на фирме К. Фаберже на рубеже XIX–XX вв. в качестве рисовальщиков, «художников-композиторов», миниатюристов работало большое количество «штигличан», прошедших зарубежные командировки (Н. Веселов, К. Терещенко, В. Калядин, Н. Шевердяев, М. Мусселиус, В. Зуев и др.) говорит о том, что их мастерство и опыт, полученный во время европейских стажировок, были привнесены в работу фирмы Фаберже. Они способствовали развитию Фирмы. Тем самым обеспечив ей эволюцию по пути создания новаторских произведений, отличающихся хорошим вкусом, мастерством исполнения, решением в западно-европейских, а не русских традициях. Это подтверждает то, что одной из отличительных особенностей фирмы Фаберже, ее Санкт-Петербургского отделения, был постоянно обновляющийся ассортимент изделий, обладающих современным для своего времени решением, высоким уровнем техничного исполнения, но при этом отличающихся приверженностью западноевропейским традициям, что проявлялось в строгости форм, сдержанности цветовой гаммы.

Следует отметить, что, многие из произведений фирмы Фаберже, хоть и являются предметами декоративно-прикладного искусства, настолько изящны, выразительны, что вряд ли использовались по своему прямому назначению, являясь своеобразными «арт-объектами». То есть, мы может утверждать, что благодаря высокому профессионализму

«художников-композиторов» и мастеров фирмы Фаберже намечается тенденция к возникновению «предмета – объекта», так ярко проявившаяся в конце XX столетия в творчестве Ленинградских художников, обратившихся к искусству эмали.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что Петербург практически с момента основания стал центром развития станковой эмали, так как в нем получает развития станковая портретная миниатюра, начиная с 1711 г., наиболее ярко проявившаяся в творчестве Г.С. Мусикийского.

Введение изучения технологии эмали в программу подготовки профессиональных художников – миниатюристов в Академии Художеств в период наибольшей популярности станковой миниатюры (с 1779 по 1830 г.) с одной стороны, привело к появлению профессиональных художников-эмальеров, что в свою очередь раскрыло новые возможности эмали в области станковой миниатюры, обогатило ее художественный язык; способствовало утверждению Санкт-Петербурга как одного из ведущих эмальерных центров России. С другой стороны, показало, что такие качества как натурализм, предельная реалистичность, литературность губительны для технологии горячей эмали.

ЦУТР им А.Л. Штиглица, возникшее в 1876 г., в период острой нехватки профессиональных художников для художественной промышленности, в котором технологию эмали на практике изучали лишь во время заграничных стажировок, определило ее развитие с опорой на западноевропейские традиции в области декоративных искусств, а не изобразительных, с претензией на арт-объект.

Следовательно, проведенный анализ истории возникновения и влияния на развитие эмали первых профессиональных центров по обучению эмальерному искусству в Санкт-Петербурге показал:

1. Первые эмальерные центры по подготовке профессиональных художников-эмальеров были открыты в связи с потребностями (запросами) общества, производства, в периоды наивысшей популярности эмали.

2. Обучение профессиональных художников-эмальеров при художественных учебных заведениях, таких как Императорская Академия трех знатнейших художеств и Центральное училище технического рисования, в которых основное внимание уделялось формированию профессиональных художников виртуозно владеющих рисунком, живописью, композицией и широким кругозором, а не «ремесленников», определило ее развитие по пути освоения станковых форм стоящих на грани изобразительных и декоративных искусств.

3. Санкт-Петербург, с момента его основания, становится ведущим центром развития станковой эмали.

Список литературы:

1. Александрова Я.А. Станковая эмаль в России: истоки // Месмахеровские чтения – 2018: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21-22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»; науч. ред. А.О. Котломанов. – СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2018. – С. 219-226.
2. Власова Г.А. Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Страницы истории [Электронный ресурс] // Месмахеровские чтения – 2002: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21-22 марта 2002 г.: сб. науч. ст. [СПб]. URL: http://www.stieglitzmuseum.ru/ru/a_vlasova.htm (Дата обращения: 11. 11. 2019).
3. Кичеджи В.Н. Реформы художественного образования в России в конце XIX – начале XX века // Вестник СПбГУК. – 2016. – № 4 (29). – С. 127-131.
4. Комелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали XVIII – начало XIX века. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 336 с.
5. Молева Н.М., Белюгин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII в. – М.: Искусство, 1956. – 540 с.
6. Общий учебный план и программы отдельных предметов училища // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 16.
7. Переписка с иностранными пенсионерами // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 112.
8. Скурлов В.В. Художники фирмы Фаберже – зарубежные пенсионеры Училища барона Штиглица. Практика на предприятиях фирмы Фаберже [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://skurlov.blogspot.com/2013/09/> (Дата обращения: 9. 06. 2019)
9. Устав училища, положение о нем отчетные сведения за 1881/82 уч. г. и переписка по личному составу // РГИА. Ф. 790. Оп. 1. Д. 1.

КЕЧКЕМЕТ И ПАЛАНГА – ЦЕНТРЫ УТВЕРЖДЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ЭМАЛИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Александрова Яна Александровна

аспирант,

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица –

СПГХПА им А.Л. Штиглица,

РФ, г. Санкт-Петербург

KECSKEMÉT AND PALANGA - CENTERS APPROVAL OF NEW FORMS OF ENAMEL IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Yana Aleksandrova

postgraduate,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Russia, Saint Petersburg

Аннотация. Автор анализирует результаты работы международных симпозиумов по горячей эмали второй половины XX в. с целью выявления их роли в развитии искусства горячей эмали. Путем сравнения и анализа выполненных работ на советско-венгерском симпозиуме в г. Кечкемете и творческих группах в г. Паланге автор выявляет, что они способствовали появлению и утверждению новых форм эмали, таких как станковая эмалевая графика, станковая эмалевая живопись и арт-объект.

Abstract. The author analyzes the results of the international symposia on hot enamel in the second half of the XX-th century in order to identify their role in the development of the art of hot enamel. Through comparison and analysis of the work done on the Soviet-Hungarian Symposium in Kecskemét and creative groups in Palanga, the author reveals that they have contributed to the emergence and approval of new forms of enamel, such as easel enamel graphics, easel enamel painting and art object.

Ключевые слова: эмальерный симпозиум; Кечкемет; Паланга; станковая эмаль.

Keywords: enamel symposium; Kecskemét; Palanga; easel enamel.

Для искусства эмали 1970-е годы стали переломными: ее художественно-пластические возможности начинают интересовать не только мастеров декоративно-прикладного искусства, но и профессиональных художников (живописцев монументалистов, скульпторов).

Чтобы понять, почему вдруг возникает такой интерес к эмали со стороны мастеров монументального искусства обратимся к 1950–1960 гг. и отметим то, что могло послужить предпосылками:

1. В связи с постановлением Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 г. №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» на смену сталинскому ампиру пришла функциональная типовая архитектура, что способствовало ускорению строительства и снижению стоимости [6].

2. Массовое строительство общественных зданий и жилых домов по типовым проектам, отказ от архитектурных излишеств способствовали расцвету монументально-декоративного искусства, которое должно было привнести элемент индивидуальности в безликие архитектурные сооружения.

Начиная с 1960-х гг., художники-монументалисты экспериментируют с различными материалами в поиске новых современных решений, «обращаясь как к традиционным техникам, таким как мозаика, фреска, витраж, так и ранее существовавшим только в рамках прикладного искусства – чеканке, ковке, художественной керамике, резьбе по дереву» [7, с. 30], «прокладывая пути в решении сложной задачи – поисков путей синтеза декоративно-прикладного искусства с современными формами монументального» [1, с. 74].

3. Определяющую роль в развитии монументального искусства в XX в. играло государство, которое выступало в качестве заказчика через Министерства культуры РСФСР и СССР и системы Союза Художников СССР. Государство финансировало художественное оформление общественных и жилых зданий, выделяя определенный процент от бюджета строительства каждого объекта, а также, что особенно важно, финансировало творческие группы, Дома Творчества СХ СССР.

4. Несравненно самой значимой и плодотворной была деятельность Союза Художников.

Начиная с 1970-х годов, с целью поиска способов применения эмали в монументальном искусстве, Союзом Художников организуются международные творческие семинары художников в г. Кечкемете (Венгрия).

Идея проведения международных семинаров появилась еще с конца 1960-х годов. Но необходимо было найти базу для них, которая бы отвечала всем техническим требованиям. Лишь после встречи Советских

и Венгерских художников в Будапеште в 1972 г., посвященной сотрудничеству в искусстве эмали [3, с. 38] и первого симпозиума по горячей эмали в Тбилиси в 1973 г., организованных Союзом художников СССР, возникла идея создания венгеро-советского творческого семинара по эмалям в творческом лагере г. Кечкемета на базе технологического института машиностроения и автоматизации, так как «высокий уровень венгерского эмалевого производства, современное техническое оснащение предоставляли все условия для творческих экспериментов» [10, с. 3].

В результате этого решения, «начиная с 1975 года, ежегодно организуется международный творческий симпозиум, а с 1984 года на территории творческого лагеря существуют постоянно действующие творческие мастерские, которые, как отмечает Доктор Балох Лазло (László Dr. Balogh) стали реальной школой для многих эмальеров конца XX – начала XXI в. [14, с. 3].

Рассмотрим в чем заключалась особенность симпозиумов.

В венгеро-советском симпозиуме могли принять участие только пять художников от СССР, из которых двое с территории РСФСР. Так как целью симпозиума был поиск способов применения технологии горячей эмали в монументальном искусстве, то аппарат Союза художников СССР формировал группы из пяти художников-монументалистов, совершенно не знакомых с технологией горячей эмали, которые могли работать в составе группы венгерских художников, состоящей из 12-15 человек на территории творческого лагеря в течении четырех [12, с. 5-7] или шести недель [11, с. 36].

Важно подчеркнуть, что общие интересы, цели; межличностная конкуренция; наличие необходимого оборудования и материалов; изоляция от повседневных забот – все это способствовало концентрации сил, всплеску творческой активности, более смелым экспериментам, взаимообогащению художественного языка участников симпозиумов.

В Кечкемете, как отмечает П. Габор (P. Gábor) [13, с. 43], с самого начала реализуются три программы, которые тесно связаны друг с другом:

1. Поиск новых современных технико-технологических и художественных способов использования эмали в монументальном искусстве.
2. Разработка изобразительных мотивов в монументальных произведениях на основе местного и универсального народного искусства, с целью создания органичной социальной среды отвечающей современному мировоззрению.
3. Свободное экспериментирование и творческая работа с эмалью, поиск «картин огня», которая стала одним из основных стимулов в развитии эмали, способствуя появлению масштабных станковых работ.

Исходя из трех направлений работы симпозиума за основу развития нового, современного искусства эмали были взяты два источника:

- Ювелирная эмаль, имеющая длительную историю, богатую художественными традициями, выработавшую в процессе исторического развития много видов визуализации – техник, таких как выемчатая, перегородчатая, расписная и т. д., но в целом, представляющую собой аристократическое искусство, существующее как мелкомасштабное произведение ручной работы.

- Промышленная эмаль, имеющая историю намного короче, применение которой до конца XX в. ограничивается, за исключением нескольких экспериментальных работ, созданием антикоррозионных покрытий на деталях машин, в изготовлении посуды, облицовочных элементов, достаточно больших по размеру и производящихся массово.

Организаторы стремились разрушить существующие клише в отношении применения ювелирной и промышленной эмали и способствовать возникновению современной эмали, которая должна быть демократичной, использоваться для создания монументальных произведений путем массового промышленного производства отвечая требованиям времени [12, с. 8].

Как отмечает П. Габор (P. Gábor) [12, с. 9], до сих пор использование эмали в монументальном декоре здания затруднялось тем обстоятельством, что выполненные эмалевые проекты на стали оказывались весьма недолговечными. Поэтому основная задача первой программы заключалась в том, чтобы при существующих технических возможностях создать эмаль, которая бы сохраняла первозданную яркость цветов и противостояла коррозии по времени столько, сколько несущее ее здание.

Цель второй программы предполагала разработку на основе народных орнаментов и воображения художника определенного орнаментального модуля.

Рассмотрим это на примере нескольких работ: проект кессонированного потолка для двухэтажной церкви г. Кечкемет, Ференца Лантоса (Ferenc Lantos), 1976 г. и проекта Беднай Дежо (Bednay Dezső) 1977 г.

Два проекта состоят из отдельных модулей, но если у Беднай Дежо (Bednay Dezső) это не совмещающиеся элементы с самостоятельным орнаментом, то Ференц Лантос (Ferenc Lantos) использует мелкие пластины с одинаковым геометрическим рисунком, но разной расцветкой, комбинируя которые он создает различные вариации орнамента.

Но, несмотря на достижения, в этих работах эмаль утрачивает то «нечто», что делает её предметом высокой ценности и покоряет сердца художников на протяжении всего исторического развития: магический блеск, драгоценность материала, мерцающую красоту.

Поэтому, начиная с 1978 г. творческие задачи направлены на «свободное экспериментирование с внедрением технического разнообразия» [15, с. 23].

Важно отметить, что эффективность венгеро-советских семинаров заключалась в том, что совместно работали художники, совершенно не знакомые с технологией эмали, и технологи, имеющие обширные знания и опыт. В результате такого взаимодействия возникает «новая эмаль» – картина, арт-объект, в зависимости от того, кто – художник-монументалист, график или конструктор-архитектор – обратился к этому магическому искусству.

Чтобы проследить изменения происходящие в искусстве эмали благодаря деятельности творческого семинара в г. Кечкемете, а также выявить какое влияние оказали семинары на художественный язык этого искусства, проанализируем несколько произведений созданных в период с 1975 по 2000-е гг. в процессе свободного экспериментирования.

Прежде всего, отметим работы 1975 года, на примере которых видно, что уже в первый год искусство эмали сделало значительный рывок по пути освоения станковых форм за счет смелых экспериментов: «Мать и дитя» Лоуренса Витуса (Lórinç Vitus, Венгрия), выполненную в технике перегородчатой эмали. «Город на Дунае» Георгия Телбьякина (Москва) и «Девушка» Юрия Кафенгауза (Москва), в которых советские монументалисты переносят в эмаль живописные приемы, работая с промышленной эмалью по стали.

Эти работы ярко демонстрируют различия между венгерскими художниками, «опирающимися на народное декоративно-прикладное искусство, орнаментику» [5, с. 47], и советскими, переносящими станковые, монументальные принципы работы в эмаль. Это связано с тем, что в РСФСР (Москве и Ленинграде) сохранилась сильная классическая школа рисунка, живописи дающая выпускнику высокий уровень мастерства.

Участники семинаров – художники-монументалисты, в основном из РСФСР, в рамках симпозиумов изучают изобразительные возможности эмали, ставя перед собой каждый раз определенные задачи делают открытия.

Назовем некоторые из них:

- Изучение взаимодействия промышленной и ювелирной эмали показало, что при нанесении промышленной эмали поверх обожженной ювелирной получается удивительный по красоте, но непредсказуемый декоративный эффект – кракле, который появляется за счет разницы коэффициентов поверхностного натяжения двух видов эмали.

- Раскрытие графических возможностей грунтовой эмали по стали привели к зарождению эмалевой графики, которая стала применяться не только при работе по стали, но и по меди.

- Исследования графических и живописных возможностей эмали на стали показали, что промышленная эмаль позволяет очень эффективно использовать сграффито, а также приемы из живописи, такие как кистевые мазки, трафаретная печать, набрызг, что позволяет получить сложные живописные фактуры.

- Активный поиск сочетания цвета и фактуры металла и эмали, отход от традиционного для этого искусства понимания металла только как основы, на которую наносятся эмалевые краски, позволил художникам значительно обогатить образный язык своих произведений. «Сочетание цветности эмали с цветом металла, его фактурными и пластическими возможностями раскрыло новые горизонты в работе художников-эмальеров» [4, с. 20].

Постепенно художниками из РСФСР, участниками семинаров, опираясь на традиции и свободный эксперимент, был выработан особый, легко узнаваемый стиль и техника – венгерская живописная эмаль.

Особенность венгерской живописной эмали заключается в том, что художник одновременно использует сочетание ювелирной и промышленной эмали, что позволяет получить:

- точный графичный рисунок;
- эффекты кракле, когда промышленная эмаль наносится поверх ювелирной;
- живописные эффекты: кистевые мазки, сплавление одного цвета в другой, фактуры.

Первая совместная выставка эмали советско-венгерских художников «Современная художественная эмаль» состоявшаяся в 1982 году в Москве, на которой были «продемонстрированы самые разнообразные по задачам произведения <...> пользовалась успехом несмотря на казалось бы, ее частный и узкопрофильный характер. Она отмечалась в прессе обеих стран, на ней состоялись обсуждения и встречи художников, показавшие высокий интерес к эмали как перспективному материалу сегодняшнего дня» [8, с. 39-40], выявившие необходимость создания в нашей стране «базы, аналогичной чеккеметской, для творческой и производственной работы» [8, с. 40].

Такой базой с 1983 г. стали творческие группы художников – эмальеров в г. Паланга (Литовская СССР) организованные СХ СССР, просуществовавшие вплоть до распада СССР, 1991 г.

Целью Палангских семинаров было «расширение и развитие искусства эмали практически во всех регионах страны, где его традиции были утеряны или их не было вовсе» [2, с. 22].

Отметим в чем заключалось отличие симпозиумов в Паланге и Кечкемете.

1. 20-25 художников с территории СССР, в отличие от пяти в Кечкемете, могло работать на территории творческого лагеря в течение 2,5 месяца.

СХ СССР оплачивал проживание, еду и обеспечивал художников оборудованием, необходимыми инструментами и материалами.

Отбор художников осуществлял СХ СССР, занималась этим Л.Ф. Романова, которая приглашала художников из регионов и из-за рубежа. Отбор осуществлялся на основе портфолио, рекомендаций, данных о профессиональных заслугах. В основном в группу собирали признанных лидеров – эмальеров которых «разбавляли» несколькими молодыми перспективными художниками.¹

2. Если в Венгрии основными участниками от РСФСР были художники-монументалисты, не работавшие ранее с эмалью, то здесь, наряду с ними, уже обучившимися искусству эмали в Кечкемете, были представлены:

- ювелиры, привнесшие умение работать с объемом, с металлом во всех его ипостасях, то есть тот высокий уровень владения материалом, который является неотъемлемой частью понятия, профессионализма;
- художники-дизайнеры, «прекрасно владеющие формообразованием» [4, с. 17].

Подобная кооперация художественных сил значительно расширила спектр эмальерного искусства, способствуя смелым экспериментам в направлении создания не только картин, графики, но и трехмерных объектов.

3. В семинарах участвовали искусствоведы, которые ставили перед художниками новые задачи, цели, определяли темы, а также последние две – три недели следили за работой художников-эмальеров, направляя их к экспериментам.

А.А. Гилодо, участник Палангских групп с 1986 по 1991 гг., отмечает, что «благодаря симбиозу художников и искусствоведов появляется «нечто новое», так как художник делает не то, что у него лучше получается, а экспериментирует, совершая открытия».²

Чтобы понять, что же такое «нечто новое» появилось, рассмотрим несколько работ выполненных в Паланге.

Например, «Красная книга» А. Аханова (1989 г.), как образ вымирающей «высокой» культуры.

¹ Интервью Я. А. Александровой с А. А. Гилодо от 27 февраля 2018 г.

² Интервью Я. А. Александровой с А. А. Гилодо от 27 февраля 2018 г.

Здесь важно отметить применяемые технологии, что подчеркивает уникальность работы. Автор одновременно соединяет «машинерию» печатной машинки, промышленную эмаль (красный цвет корпуса печатной машинки, белый лист бумаги выполненный из стали) и самую сложную ювелирную технику – портретную эмалевую миниатюру (портреты известных ученых, поэтов и писателей, имитирующих клавиши печатной машинки). То есть идет выход от чисто промышленного к ювелирной изысканности.

Также следует отметить совершенно непохожие работы К.Р. Шейнкмана: икона «Георгий Победоносец» гармонично объединяющая старинную технику перегородчатой эмали и золотую басму, обычно применяемую для украшения живописных икон; и «Борющиеся фигуры», в которых автор показывает себя как тонкого графика, работая с черной грунтовой эмалью и белой покровной.

Ф. Кузнецов (конструктор-архитектор) одновременно работает как в области авторского ювелирного искусства, так и создает станковые картины и арт-объекты, используя эмаль как основной материал создания художественного образа.

Г. Быков, символическому сюжетному языку эмалей выполненных в Кечкемете противопоставляют абстрактный язык знаков и символов, работая как на плоскости – «Городки», так и создавая объемно-пространственные композиции – «Записная книжка начинающего бильярдиста».

В. Орлов и А. Дороднов отходят от декоративного символического языка, характерного для венгерской живописной эмали, для эмали в целом, максимально приближаясь к акварельным эффектам перетекания одного цвета в другой, используя эффект «вплавленных эмалей» [3, с. 40], или переносят в работу приемы кистевой живописи.

Отметим работы О. Кузнецовой, которые ярко отражают творческую экспериментальную атмосферу Палангских семинаров. Художник одновременно пробует себя в мелкой пластике, создавая не только авторские ювелирные украшения, где станковое начало доминирует над функцией, но и арт-объекты, в которых, используя традиционные ювелирные техники, создает самостоятельные станковые произведения. Также О. Кузнецова обращается к живописной эмали. Одна из ее работ – «Дожди в городе» – поражает смелостью письма, широтой мазка, фактурностью. Художник демонстрирует виртуозное мастерство работы с эмалью, добившись ощущения «пробивающегося сквозь дождь солнца» [3, с. 42].

В заключении хочется отметить – каждая работа, выполненная на симпозиуме, это смелые новые неожиданные открытия, в которых ярко проявляется авторский почерк, подобно авангардной живописи XX в.,

что связано с тем, что художники работали не на основе аналогов, а создавали «нечто новое». Эмальеры сознательно отказываются от утилитарности и создают станковые произведения, которые отличаются от привычных представлений о технологии горячей эмали, как ювелирной техники.

В заключении следует отметить, что эмальерные симпозиумы позволили советским художникам выйти на международную арену. В 1984 г. они вне конкурса принимали участие в VII биеннале «Искусство эмали» в Лиможе, столице огневых искусств. В 1986 году десять советских художников уже участвовали в конкурсной программе VIII биеннале «Искусства эмали» в Лиможе, на котором была получена премия за «Оригинальность концепции» [9, с. 22]. В 1988 году советские художники выиграли Гран-при Лиможской биеннале эмали.³

Таким образом можно смело утверждать, что советские художники в 1980-е гг. стали лидерами эмальерного искусства дав импульс к эволюции эмали.

В 1989, 1991 и 1993 гг. состоялся всесоюзный фестиваль «Художественная эмаль», организованный Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства. Эти выставки помогли подвести итог периоду экспериментов и поисков в советском эмальерном искусстве.

Как показали работы, представленные на фестивале, в начале 1990-х гг., эмаль развивается как в рамках определенных еще в дореволюционный период:

- эмаль как средство цветового обогащения произведений ювелирного искусства – ювелирная эмаль;
- эмаль как особый вид живописи – станковая эмалевая миниатюра.

Так же получают широкое развитие новые формы эмали, которые только намечались в предшествующую эпоху:

1. Станковая эмалевая живопись.
2. Арт-объект (концептуально-пространственное конструирование).
3. Станковая эмалевая графика.

Следовательно, симпозиумы по горячей эмали в Кечкемете и Паланге стали реперной точкой в формировании новых форм эмали. Если ранее эмаль существовала только в рамках ювелирного искусства, делая робкие попытки выхода в станковые формы в виде станковой миниатюры, то теперь, она развивается как самостоятельный вид художественного творчества.

³ Интервью Я.А. Александровой с А.А. Гилодо от 27 февраля 2018 г.

Все сказанное позволяет сделать вывод – симпозиумы для эмальерного искусства стали стимулом к обновлению за счет активных творческих поисков, экспериментов, поддерживаемых СХ СССР. Художников, обратившихся к искусству эмали в этот период, интересуют цвет, фактура, технические приемы. Они ставят перед собой такие задачи, как выявление скрытых возможностей материала. Благодаря опытам художников-монументалистов, мыслящих плоскостью, цветовым пятном, скульпторов, конструкторов-архитекторов, ювелиров, мыслящих объемными формами, в союзе с технологами-эмальерами, искусствоведами, удалось доказать, что эмаль может быть станковой, как самостоятельный и независимый вид художественного творчества. То есть был совершен невероятный прорыв в искусстве эмалирования в результате которого появляется «новая эмаль», развивающаяся не в рамках ювелирной традиции, а идущая по пути изобразительных искусств.

Список литературы:

1. Айни Л. Оформление салона быта. Душанбе // Советское монументальное искусство 74. Сборник статей. – М.: Советский художник, 1976. – С. 74.
2. Габриэль Г.Н. Старый материал – новые формы // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 4 (365). – С. 20-22.
3. Гилодо А.А. Русская эмаль = Russian enamel: Вторая половина 19 -20 век: альбом. – М.: Береста, 1996. – 196 с.
4. Гилодо А., Шклярук А., Карпун А. Факультет ненужных вещей. Орден Эмальеров. // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 11 (384). – С. 17-20.
5. Л.К. Эмали Михаила Катаи // Декоративное искусство СССР. – 1975. – 9 (214). – С. 47.
6. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года №1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arx.novosibdom.ru/node/2416> (Дата обращения 9. 09. 2019 г.)
7. Степанов Г.П. Взаимодействие искусств. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 184 с.
8. Терехович М. Советско-венгерский семинар // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 9 (310) – С. 38-40.
9. Хроника // ДИ СССР. – 1988. – № 4 (365) – С. 22.
10. Шари К. Кечкеметский международный творческий семинар по эмалям // Современная художественная эмаль: Выставка произведений художников СССР и ВНР: каталог. – М.: Советский художник, 1982. – С. 3-4.
11. Carswell M. A Kecskeméti Műhely // Zománcművészeti almanac 1975-2003. – Kecskemet, 2003. – P. 36-38.

12. Gábor P. A Kecskeméti Zománcművészeti Alkotótételep első három éve // Zománcművészeti almanac 1975-2003. – Kecskemet, 2003. – P. 5-14.
13. Gábor P. Zománc, 1994-2001 // Zománcművészeti almanac 1975-2003. – Kecskemet, 2003. – P. 41-47.
14. László Dr. Balogh Ajánlás // Zománcművészeti almanac 1975-2003. – Kecskemet, 2003. – P. 3.
15. László G. Beszámoló a nemzetközi zománcművészeti alkotótételep /Kecskemét/ tevékenységéről // Zománcművészeti almanac 1975-2003. – Kecskemet, 2003. – P. 23.

ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКSIКИ В ПРОЕКТНОЙ ГРАФИКЕ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Горелов Михаил Вячеславович

*канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

Алиева Рена Интизар-кызы

*ст. преподаватель
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

FEATURES OF GRAPHIC VOCABULARY IN DESIGN DESIGN GRAPHICS OF ENVIRONMENTAL OBJECTS

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
of the Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Rena Alieva

*Senior lecturer,
Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема взаимосвязи учебного и профессионального проектирования объектов среды, архитектуры с эскизной графикой. Отмечается органическая взаимосвязь графической лексики с проектным анализом. Даются характеристики поисковой проектной графики - набросок, зарисовка, технический рисунок и методические принципы их стилизации. Особо подчеркивается мысль, что рисунок фиксирует основные фрагменты воображаемой формы и потому является единственным средством, обеспечивающим наглядность, позволяющим строить проектный поиск быстро и эффективно.

Abstract. The problem of educational interrelation and professional design of environment objects, architecture with sketch graphics is considered in this article. The organic interrelation of graphic vocabulary with project analysis is noted. They are given the characteristics of search design graphics – sketch, technical drawing and methodological principles of their stylization. Its emphasized the idea that the drawing captures the main fragments of the imaginary form and therefore is the only means to provide visibility, allowing you to build a project search quickly and efficiently.

Ключевые слова: антураж; стаффаж; графическое моделирование.
Keywords: surroundings; background; graphic modelling.

*«Студент должен всегда помнить,
что план и фасад составляют неразрывное целое,
что любой выступ плана отражается на фасаде,
закрепляет его основные пропорции.*

*Та или иная глубина выступа вносит изменения
в объемную композицию сооружения, и без проверки
в перспективе этот вопрос решить нельзя».*
Виктор Веснин, российский архитектор XX века.

Современное графическое эскизирование и макетирование являются формами художественного моделирования. Совместное применение методов графического и объемного моделирования широко использовалось еще российскими архитекторами - конструктивистами в 1920-1930-е гг. Основа таких принципов моделирования закладывалась на занятиях, по курсу «Пространство» во ВХУТЕМАСе (ныне - МГХПА им. С.Г.Строганова). Методика, разработанная известными советскими архитекторами и педагогами Н. Ладовским, В. Кринским, Н. Докучаевым, М. Туркусом, В. Весниным, И. Ламцовым, делает акцент на том, что в процессе проектной разработки объекта его форма рассматривается и осмысливается как объемная модель. На объемной модели проверяли композиционные взаимоотношения ее основных частей и деталей.

Таким образом зарождался новый характер проектного мышления, в процессе которого создание модели объекта подчинялось композиционным закономерностям построения объемно-пространственной формы.

Эти же требования создания новой формы отражаются и в графическом эскизе, который вызывает прямые ассоциации с объемно-пространственными моделями. В перспективных или аксонометрических чертежах графически выявляются такие качества создаваемого объекта как ритмичность деталей, мера его статичности – динамичности, массивности, легкости и др. Примерами такого творчества можно считать работы тех же конструкторов и многих других архитекторов [3].

В учебном проектировании дизайнеру среды необходимо применять параллельно графическое и объемное моделирование, что позволяет достичь устойчивых позитивных результатов. Их одновременная разработка способствует развитию творческого воображения, памяти и фантазии. В процессе разработки архитектурной формы чрезвычайно эффективна объемная модель, которая проясняет сложные моменты в создании формы изначально рожденной в графическом эскизе. Рождение проектной идеи имеет огромное значение. От глубины поиска эскизирования в конечном итоге зависит концепция и качество реализованного объекта. Вполне очевидно, что эскизирование — это процесс рисования от руки первых мыслей и идей дизайнера на бумаге, любыми удобными для него инструментами. Эскиз – это прогноз будущей архитектурной формы любого предназначения [1, с. 56].

Современные потребности дизайна в поиске эффективной графической лексики заставляют искать новые приемы и методы, опираясь на понимание особенностей и возможностей проектного использования изобразительных средств. Это вызвано, прежде всего, с вхождением в профессиональный и учебный процесс компьютерной техники, автоматизацией целого ряда операций в процессах проектирования, с появлением новых по содержанию проблем дизайн-деятельности, новых организационных форм в работе дизайнеров [2, с. 17].

Для каждого дизайнера очевидна роль графического эскиза в проектировании, с которого начинается проектный поиск. Постепенно дизайнер совершенствует свой замысел в графическом образе и отражение формы объекта на бумаге. Изображения конкретизируются, уточняются, претерпевают изменения, происходит последовательный поиск формы и образа будущего объекта.

В Строгановской школе и ее проектной практике в обучении дизайна бакалавров принята следующая классификация эскиза: «эскиз-идея» – поиск основных контуров образа проектируемого объекта в ручной графике; «рабочий эскиз» – эскизная разработка состава проекта, эскизы проектных чертежей т. е. рабочая схема проектной графической экспозиции, которая выполняется при помощи компьютерных программ.

Эскиз-идея.

Эскизирование – это творческий поиск, в процессе которого дизайнер постепенно уточняет, углубляет образ его проектной темы. Первоначально это расплывчатое, нечеткое представление будущей формы объекта, отражающий лишь общие контуры идеи. Содержание образа настолько обобщено, что может быть выражено изображением-знаком. Такая знаковость изображения естественна, что подтверждает многовековая художественная практика человека. Последовательная конкретизация зрительных образов происходит постепенно. Сначала представление зрительного образа выражается в небольших по размеру рисованных криптограммах-иероглифах, а затем во все более крупных и уточненных рисунках и уже далее конкретизируется форма объекта. Примером тому может служить ряд эскизов Ле Корбюзье.

Рабочий эскиз – схема проектной экспозиции. Вид экспонирования отражает существо проектного замысла, представляя профессиональную позицию автора. На уровне схемы экспозиции решается, какая из проекций объекта на визуализации является центральной, а какие лишь поясняют основную идею. В процессе работы определяется и графика, и композиционная манера подачи проекта. Очень важно, чтобы конечный вариант эскиза графической подачи проекта полностью отражал замысел автора и выявлял художественный образ объекта.

Макетирование – ведущая форма проектного поиска. Например, методики Н. Ладовского и В. Кринского состояли в том, чтобы студенты ВХУТЕМАСа в процессе работы над заданиями по курсу «Пространство» научились философски воспринимать архитектурно-пространственную композицию. В этом процессе значительная роль отводилась работе над объемной моделью, каждый из вариантов которой отвечал за последовательное раскрытие закономерностей ритма-метра, тяжести-легкости, динамики-статике, фактуры поверхности, тектонической напряженности пространственных показателей моделируемой формы.

В последние годы в работе бакалавров среды появились новые приемы проектирования архитектурных объектов. Работа ведется последовательно — от привычных эскизных (поисковых) макетов в бумаге, картоне, пенокартоне, до уточненных и выверенных демонстрационных моделей в дереве и пластике, и даже с применением 3D принтера. Процесс макетирования сопровождается рядом черновых эскизных схем и рисунков, которые служат подсобным материалом для работы над макетом. Окончательный вариант макета экспонируется вместе с графической подачей проекта.

Проектная разработка или «эскизный проект» учитывает замечания и дополнения в реализации проектной концепции и нуждается в более детальной проработке. Здесь углубленно рассматривается специфика

функции объекта, производственно-технологические возможности реализации, характер материалов и конструкций, особенности среды существования будущего объекта, а также- социально-культурные и эстетические предпочтения будущих потребителей. Работа над эскизным проектом предполагает не только уточнение и углубление концепции, но и постоянное переосмысление проектных ценностей и ориентиров. Таким образом, эскизный проект сохраняет и развивает концептуальные идеи предыдущего этапа проектирования, исчерпывающе раскрывает функцию строения задуманного средового объекта:

- композиционно-планировочное решение ситуации;
- объемно-планировочные решения малых модульных элементов (габариты и пропорции);
- колористическое решение объекта;
- решение искусственного освещения;
- выбор материалов и конструкций, учитывающих современные технологии.

Завершающая стадия этого этапа – разработка чертежей, всех материалов для будущей реализации объекта.

Как справедливо отмечал видный российский архитектор и график, профессор Московского Архитектурного института К.В. Кудряшев, «...длительный опыт общения с заказчиками убедил дизайнеров в том, что для утверждения проекта недостаточно показать чертеж. Профессионально неподготовленному человеку необходимо разъяснить: в каком окружении находится любая архитектурная форма, как она или комплекс этих форм композиционно сочетаются с городской средой. Ввиду этого, постепенно укоренилась практика дополнять чертеж проекций объектов рисунками деревьев, людей, животных, средств транспорта и т. д.» [4, с. 90].

К середине XVIII в. в архитектурную терминологию вошел термин «антураж», который ранее употреблялся для обозначения части графической или живописной композиции, изображающей ландшафт. В буквальном переводе с французского - «обстановка» [8]. Сейчас антуражем называется изображение деталей пейзажа в проектной чертеже. Несколько позднее вошел в употребление немецкий термин «стаффаж», обозначающий второстепенные детали, не являющиеся основной темой изображения. В наше время стаффажем называют рисунки людей, автомобилей, животных, дополняющие композицию проектного чертежа.

Известно, что мастером изображения *антуража* и *стаффаж* принято считать художника русского классицизма XVIII - начала XIX вв. Джакомо Кваренги. Для него свойственно скрупулезное изображение пейзажного окружения, которое неразрывно связано с рисунками людей и животных. Для этого, естественно, необходимо выполнение *набросков* с натуры и их последующая стилизация.

Применение наброска в творческой практике дизайнера весьма разнообразно – от наброска учебно-познавательного характера и наброска, сопутствующего диалогу между заказчиком и исполнителем, до наброска творческого, заключающего в себе высокие художественные достоинства; иногда набросок бывает шедевром рисовального мастерства.

В ряде случаев рисунки выполняются дизайнером непосредственно на объекте. При разговоре с заказчиком мгновенно фиксируются какие-либо мысли, пожелания, уточняются детали будущего проекта, ведутся обмерные работы, зарисовываются планы и разрезы. Большую пользу в профессиональной деятельности оказывают навыки, полученные во время уроков рисования трехмерных объектов на улице, в учреждениях, на стройках и т. п. Помимо накопления впечатлений, такое рисование развивает умение «видеть» действительность, характерные особенности предметов и явлений. Умение же «видеть» – необходимый компонент художественного творчества.

В каждом отдельном случае набросок имеет свое ярко выраженное определенное назначение. Это может быть изучение тех или иных закономерностей природы, например, строение объемной формы предметов, их конструкции, или же законов линейной, воздушной перспективы. Исключительно важны наброски и зарисовки в процессе работы над созданием объектов дизайна во время учебы [1, с. 23]. Студент не должен испытывать трудности в визуализации своих мыслей, выполняя задания по проектированию. В набросках полнее всего проявляется художественная индивидуальность дизайнера. Здесь он вплотную приближается к творчеству художника в трактовке природы и в выражении своего творческого кредо.

Для определенной детализации, расстановки акцентов, дизайнеры, как правило, помимо набросков с природы делают *зарисовки*. Задачи зарисовки могут быть самыми различными. При работе над длительным рисунком зарисовка делается с целью изучения конкретных частей или узлов модели. Зарисовки делаются с целью изучения отдельных предметов, их конструкции и т. п. Зарисовки также выполняются всегда с природы.

Рисунок *технический* или, как его иногда называют – *демонстрационный*. Данный вид рисунка используется в различных областях человеческой деятельности, как связанных, так и не связанных с искусством. Как правило, технический рисунок выполняется от руки, без применения чертежных инструментов [6, с. 24]. Основные виды изображений технического рисунка – это схематические рисунки и зарисовки, включающие подписи и цифровые размерные обозначения; рисунки фотографически точного характера с тональной проработкой формы, выполненные с природы или по представлению, памяти. Научная основа технического рисунка – начертательная геометрия.

Демонстрационный (технический) рисунок специально предназначен для представления в завершенной и наглядной графической форме художественно-конструкторского решения. Отличие его от эскиза заключается в более высокой точности построения, в законченности и реалистичности изображения. Если в эскизах дизайнер занят поисками решения и ориентируется только на черновую компоновку и собственный глазомер, то демонстративный рисунок он выполняет уже по уточненной компоновке с помощью методов перспективного или аксонометрического построения [6, с. 44]. Демонстрационный рисунок обычно размещается на отдельном планшете в более крупном, чем на эскизах, масштабе. Основной элемент изображения объект в наиболее типичном для него ракурсе составляет центр композиции и выполняется в укрупненном на переднем плане. Остальные элементы (различные ракурсы объекта, детали окружения) могут компоноваться вокруг главного без выражения непосредственной связи с ним, либо по принципу сюжетной композиции. Для выполнения такого рисунка могут привлекаться самые разнообразные изобразительные средства. Тщательно прорабатывается форма объекта в целом и отдельно – его элементы, выявляются материал и фактура поверхностей, раскрываются пространственные характеристики.

Знакомство с приемами изображения и анализ форм начинается с учебного рисования, так как знание различных графических материалов и техник рисунка, умение наблюдать природу и передавать ее пропорции не возникает само по себе. Такая направленность учебного рисунка, независимо от общих целей обучения, позволяет отнести его к учебно-техническому виду (независимо от того, что он собой представляет – фотографически точное изображение или схематизированное).

Для верного определения масштаба и оптимальных размеров объекта необходимо сопроводить чертеж элементами антуража и стаффажа. Следует обязательно помещать рядом с фасадом и разрезом изображение человека, имея в виду, что примерный средний рост 165-170 см и деревьев 10-15 м, кустарников 50 см, 1 м. Любое искажение соразмерностей изображаемых предметов нарушает естественность восприятия, целостность прочтения чертежной графики.

В работе над любым чертежом студент должен руководствоваться одним общим принципом – каждый чертеж, комплект проектных чертежей не только отображает конкретные задачи проектного поиска, но и вызывает эстетические переживания зрителя. От того, насколько гармонично аранжирована форма графического сообщения, зависит активность ее освоения. Формирование способностей графической работы в профессии дизайнера немислимо без понимания роли и назначения проектной экспозиции в дизайне [4, с. 71].

Дизайн стимулирует виды художественного творчества, которые близки ему и, прежде всего, это относится к декоративному искусству, а также некоторые виды монументального искусства (витраж, мозаику), архитектура. Достаточно представить современную архитектурную среду как своеобразный вариант синтеза пространственных искусств.

Специфика мышления дизайнера - предметная наглядность образов. В мышлении дизайнера образ предмета возникает в пространственном воплощении в разных ракурсах, включая внутреннее устройство. Произведения дизайнеров становятся новой художественной реальностью, обладающей материальной и духовной ценностью, где важнейшим элементом данной реальности является процесс проектирования, работы над созданием объекта. Часто проектный этап становится самоценным [5, с. 32].

Специфика творческой работы дизайнера определяется целью и методом работы. В проектировании метод основан на принципе наглядности:

- наглядность поэтапных проектных преобразований и поиск выразительных средств подачи творческого решения;
- наглядно-образное моделирование (графическая трактовка формы, макетирование, обеспечивающее необходимую ясность и конкретность);
- предметная наглядность образов.

Рисунок фиксирует отдельные фрагменты воображаемой формы и потому является единственным средством, обеспечивающим наглядность, позволяющим строить проектный поиск быстро и эффективно. Мышление дизайнера сопоставимо с архитектурным творчеством, когда учитывается объемность, движение форм в пространстве, весомость и прочность проектируемого объекта. Мыслительная работа дизайнера универсальна, ибо сочетает в себе деятельность художника, конструктора и исследователя. Любая из этих сторон требует визуализации, а потому подкрепляется рисунком и знанием его приемов.

Специфика средового дизайна – главенство образного начала в проектировании. Образ главное связующее звено в отношениях «человек – среда» и «человек – жилище». Одна из задач дизайнера – уметь графически изобразить этот образ, найти его художественное отображение в среде [2, с. 20].

Объектами проектных заданий являются:

1. Объекты городской, информационно-графической среды (павильоны, рекламно-информационные установки и вывески, витрины и торгово-уличное оборудование, киоски, детские игровые площадки, порталы, остановки общественного транспорта).

2. Объекты ландшафтной среды (парки и скверы, городская мебель, фонтаны).

3. Объекты реконструкции и благоустройства специальных территорий (планировочные и объемно-пространственные решения, элементы оборудования, предметное наполнение).

4. Объекты жилой и общественной среды, концептуальные и проектные разработки интерьеров различного назначения (информационно-учебная среда, экстремальная среда и экипировка, торговые пространства).

5. Объекты архитектурно-дизайнерского проектирования пространства досуга, отдыха, проведения праздничных и выставочных мероприятий (клубный и театралный интерьеры, сценография, выставочные пространства, рекламный репрезентативный костюм).

В соответствии с выбором тематики выстраивается и весь процесс предпроектного и проектного анализа, характер изобразительных, в том числе графических средств в визуализации средового образа.

Представление экспозиции проекта – специфическая задача для студентов, особенно на начальных курсах. Гармоничное построение зрительно организованной целостной формы, с одной стороны, зависит от функционально-конструктивной сущности объекта, включающей соразмерность пропорций и деталей, массивность или легкость, стилевую гармонию, с другой стороны, является философским понятием [7]. Особенно важно в итоговой экспозиции не потерять сути проектной идеи, художественный образ объекта и донести это до зрителя. От авторской интерпретации приемов и способов композиционного мышления, от умения донести личное понимание представленной темы зависит активность и глубина восприятия проектной экспозиции.

Список литературы:

1. Атавин Ю.А. Специфика рисовальных школ художественно-промышленного профиля. – М., 2004.
2. Горелов М.В., Курасов С.В. Основы Проектной графики в дизайне среды. Учебно-методическое пособие. – М., МГХПА, 2012.
3. Кудряшев К.В. Графика. – М.: Архитектура – С, 2007.
4. Кудряшев К.В. Архитектурная графика: Учебное пособие для вузов. – М.: Стройиздат, 1990.
5. Кудряшева С.Д. Объемно-пространственная композиция в дизайне. – М.: МВХПУ, 1991.
6. Ростовцев Н.Н., Соловьев С.А. Техническое рисование. – М.: Просвещение, 1979.
7. Проблемы образного мышления и дизайн: Труды ВНИИТЭ. – М., 1978.
8. Sabrina Wilk. Construction and Design Manual. Drawing for Landscape Architects. - DOM publishers, 2016.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОИСКИ ГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЙ ВО ВХУТЕМАСЕ

Горелов Михаил Вячеславович

*канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

METHODOLOGICAL SEARCHES FOR GRAPHICAL EXPRESSIVITY OF IMAGES IN VKHUTEMAS

Michael Gorelov

*Candidate of Art History, of the Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Аннотация. В представленном материале рассматриваются приемы и методы графической лексики российской рисовальной школы, которые в последующие годы стали классикой обучения рисунку в художественно-промышленном образовании. На примере педагогической практики нескольких ведущих мастеров Строгановской школы 1920-1930 гг. определяется предметное и пространственное восприятие формы в рисунке новой эпохи. Подчеркивается, что реформа образовательной системы, отобразившаяся прежде всего на рисунке, как инструменте мышления проектировщика, позволила обозначить и развить общие художественные закономерности, приемы и средства, которые необходимы художникам различных специализаций.

Abstract. The article deals with the techniques and methods of graphic vocabulary of the Russian drawing school, which in the following years have become classics of teaching drawing in art and industrial education. The subject and spatial perception of the form in drawing of a new epoch is defined on the example of pedagogical practice of several leading masters of Stroganov school of 1920-1930. It is emphasized that the reform of the educational system, displayed primarily in the figure as a tool of thinking of the designer, allowed to identify and develop General artistic patterns, techniques and tools that are necessary for artists of different specializations.

Ключевые слова: рисунок; предметное восприятие; пространственное восприятие.

Keywords: drawing; object perception; spatial perception.

*«Чему без сомнения не следует учить в школах —
это художественным направлениям и стилям.
Задача школы — указывать путь, давать в руки средства.
Нахождение цели и конечного результата
есть задача художественной индивидуальности...
Не может быть задачей школы ее обоснование на каком бы то
ни было общем господствующем академическом направлении».*
Василий Кандинский, русский художник и теоретик
изобразительного искусства

Создание ВХУТЕМАСа относится ко второму этапу послереволюционной реформы художественного образования (1919-1920), когда повсеместно проводилось объединение учебных заведений. Основных причин реформы было несколько. Во-первых, к этому времени выявилось недовольство студентов отсутствием чётких программ и единых принципов обучения в Свободных мастерских. Свободные мастерские представляли из себя серию частных мастерских художников и любой начинающий рисовальщик и живописец мог сам для себя определить – где ему совершенствоваться в вопросах изобразительного искусства. Во-вторых, в кругах самих педагогов-авангардистов, как родоначальников и новаторов изобразительного искусства и архитектуры, в противовес идее абсолютной творческой свободы индивида всё больше укреплялись идеи объективности законов формообразования. В основу новой художественной педагогики были положены методы аналитического исследования художественной формы, рождённые в творческом эксперименте авангардистов. Третьей причиной перестройки Свободных мастерских стала необходимость создания художественных кадров для промышленности. Этого уже требовала новая власть.

Специфика ВХУТЕМАСа заключалась в его нетрадиционной структуре, объединявшей факультеты творческой направленности (живописный, скульптурный, архитектурный), производственные (полиграфический, металлообрабатывающий, деревообделочный, текстильный, керамический) и общий для всех специальностей пропедевтический курс – Основное отделение, сформировавшееся окончательно к 1923 г. из подготовительных отделений разных факультетов. Такая структура и единые педагогические установки, которые пытались разработать и утвердить во ВХУТЕМАСе, должны были по идее организаторов, обеспечить создание общей пластической и графической основы для всех видов пространственных искусств и формирования предметно-пространственной среды человека [3, с. 14].

Пластическая основа, выражавшаяся, как правило, в графике, живописи, учебном рисунке, макете претерпела существенные изменения

по сравнению с дореволюционным периодом. В этом нет ничего удивительного, поскольку многие педагоги, работавшие в Строгановском училище прежде, не смогли или не пожелали в силу многих причин продолжить работу. В вуз пришло много новых преподавателей. Среди них были талантливые архитекторы, живописцы, графики, скульпторы, крупные искусствоведы и художники-теоретики [1, с. 26].

Можно выделить три основных критерия, по которым сейчас, в наше время, существует возможность оценить студенческие работы ВХУТЕМАСа по дисциплине «рисунок».

Во-первых, это новизна в области стилеобразования.

Во-вторых, это степень отражения в работах нового социального заказа, связанного с формированием нового общества.

В-третьих, это профессиональный, собственно, художественный уровень выполнения работ.

На начальной стадии работы ВХУТЕМАСа рисунок как общехудожественная дисциплина был оттеснен на второй план. Чтобы понять причину этого явления, следует привести высказывание Л.С. Поповой (преподавала дисциплину «Цвет» во ВХУТЕМАСе в 1921-1924 гг.), отражавшее идеи производственного искусства того времени и опубликованное в статье «К вопросу о новых методах в нашей художественной школе» (1921 г.) [5].

По ее мнению, «революция, происшедшая в области художественных целей, задач, средств и форм» поставила нам «целью художественного производства целесообразную организацию материальных элементов данного производства взамен изобразительности, как цели...». Далее она утверждает, что «даже новый объективный метод анализа формальных элементов каждого данного «искусства», известный в нашей Московской школе под именем «дисциплина», хотя по существу своему и построенный по аналитическому методу, имеет в конце концов дело опять-таки все с теми же изобразительными формальными элементами...; очевидно, что не с этой стороны должен быть начат подход к элементу, а со стороны элемента как материала данного производства, и целью должен быть не синтез отвлеченно трактованных элементов, а сам конкретный объект того производства, к какому это производство и будет относиться... Нужно сделать так, чтобы вся школа целиком была не мертвой традицией, а живым организмом, реагирующим и приспособляющимся к положительным требованиям жизни, а в данном случае попыталась бы рука об руку с творящим интеллектуальным сознанием отыскать те пути и средства, ведущие от мертвых тупиков изобразительности, через знание технологии своего производства к методу создания тех утилитарных

производственных объектов, - продуктов организованного материального оформления, - рождения которых мы ожидаем завтра» [5, с. 97].

История ВХУТЕМАСа многомерна, противоречива. Теоретические идейные дискуссии, творчески профессиональные, практические и методические споры, естественно сопровождающие рождение всякого нового дела, происходили во ВХУТЕМАСе в атмосфере постоянного глубокого конфликта между художественными факультетами.

Вполне понятно, что рисунок в том понимании, каким он был в дореволюционной Строгановке, был более не способен участвовать в создании нового стиля, ибо он отражал то мышление, которое характеризовало ушедшую эпоху. Это означало, что назрела необходимость реформировать стиль и задачи этой дисциплины в соответствии с требованиями времени.

Реформа методики преподавания рисунка, поиск новых художественно-графических приемов стали важнейшим достижением советской художественной педагогики. Она помогла выявить те общие художественные закономерности, приемы и средства, которые необходимы художникам различных специализаций. Для этого потребовалось, с одной стороны, абстрагироваться от конкретной будущей специализации художника, а с другой – снять с приемов и средств выразительности всякий налет традиционной стилистики. Чтобы сделать это, пришлось обратиться к самым простым и всеобщим композиционным закономерностям, средствам и приемам выразительности, которые можно вынести за скобки конкретной художественной профессии и конкретного стиля [7].

В рассматриваемый период времени учебный рисунок в вузе преподавали В. Фаворский, С. Герасимов, Л. Бруни, Д. Щербиновский, В. Кардовский, А. Веснин и ряд других педагогов. Благодаря их практике и профессиональному опыту удалось в определенной мере создать базу для внедрения новых форм видения традиционных приемов преподавания рисунка. Систематизировать приемы и методы большей частью удалось лишь нескольким из них. С целью выявить основные приемы и закономерности выявления художественной выразительности формы, следует обратиться к знаковым фигурам, представлявшим в те годы Строгановскую школу рисунка. Это – П.В. Митурич – талантливый график, ученик Самокиша, П.Я. Павлинов – график и теоретик рисунка, сподвижник В.А. Фаворского и Н.Н. Купреянов – график, ученик Петрова-Водкина и Кардовского. Каждый из них внес свой вклад в развитие российской школы рисунка. Многие приемы и методы, обоснованные и введенные ими в рисовальную практику художественных вузов нашей страны и ближнего зарубежья актуальны и в XXI веке и находят свой отклик в работах студентов.

Придя в ВХУТЕМАС в 1923 г., Петр Васильевич Митурич резко отрицательно отнесся к существовавшей методике преподавания, заставив учеников изменить отношение к рисунку. Он раскритиковал сделанные до него рисунки за то, что они затерты, перетушеваны, «замучены», потребовал, чтобы студенты почти не пользовались ластиком, считая, что он приучает работать без напряжения. П. Митурич учил студентов прикасаться к бумаге, лишь подумав [4, с. 240]. Работу с напряжением он понимал как рисование с четко представляемым планом, когда рисующий не пассивно срисовывает то, что видит глаз, а знает, что надо подчеркнуть и что надо пропустить. Учил начинать рисунок с выяснения внутреннего каркаса позы модели, идти от общего к частному. Рисунки, выполненные под его руководством студентами, прозрачны, в них виден контур, штрихи, обдуманно положенные на бумагу. Здесь почти нет подправляющих линий, растушевки, затёртости бумаги.

Если в работах, выполненных под руководством талантливого педагога, графика и разработчика новой методики преподавания рисунка Павла Яковлевича Павлинова, фон всегда оставался чистым, прорисовывалась только фигура, то в собственных рисунках Митурича и его учеников фон часто заштриховывался, использовался для выявления динамики и характера фигуры [4, с. 241].

По технике исполнения рисунки учеников Митурича приближались к практиковавшимся тогда, наряду с двух-, четырех- и даже восьмичасовыми постановками, быстрыми зарисовками, когда поза модели менялась через 5, 10 или 15 минут и надо было во время одного занятия сделать несколько беглых зарисовок. С таких заданий обычно начиналась проработка темы. После вступительной беседы проверялось, как студенты поняли поставленную задачу. Для быстрых зарисовок использовалась различная техника – уголь, перо, карандаш, сангина, разведенная тушь, сухая кисть и даже акварель. Предпочитали технику, которая дает размытый контур («пространственный»), хотя четкий контур тоже использовался [4, с. 242].

Универсальная программа, которую написали Фаворский и Павлинов для всего вуза, 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 [6, с. 197]. Данная трактовка

заданий нашла свое отражение в программе по учебному рисунку в ряде художественно-промышленных вузов России в наше время, большей частью на старших курсах (натюрморт в среде, двойная натурная постановка, рисунок интерьерера и т. п.).

Тщательно отрабатывались постановки, в которых обнаженная модель включалась в окружающую среду. У Павлинова в таких постановках модель активно взаимодействовала со специально подобранными предметами, причем и модель и окружающая ее предметная среда прорабатывались в одинаковой степени, т. е. модель не выделялась в композиции за счет окружающего ее фона. Фон же в светотеневом отношении решался очень сдержанно [3, с. 71]. Собственно, в отличие от академического рисунка в том его понимании, какое было принято в Академии Художеств, где большое внимание уделялось построению и выявлению пластики объемной композиции за счет светотени, Павлинов ориентировал ученика не на внешнее визуальное, а на аналитическое восприятие модели.

В модельно-предметных постановках Митурича, как правило, ставилась задача выявить фигуру за счет окружающего фона, который обычно решался в более темных тонах по сравнению с высветленной фигурой. И в таких работах активно использовался штрих, заменяя тщательную растушевку у студентов Павлинова, что позволяет сделать вывод: пространственная графика П. Митурича – это смелый и обоснованный ряд экспериментов по объемному сопряжению криволинейных и прямоугольных поверхностей в пространстве листа бумаги [3, с. 73].

Подлинно новаторской чертой обоих педагогов стало зарождение так называемого «конструктивного» рисунка, призванного развивать аналитическое и объемно-пространственное мышление студента. В методах преподавания Павлинова есть важная черта: конкретные конструктивные взаимосвязи элементов стало нужным «изобретать» на композиционном и предметном уровне. Крайне существенно, что это были особые «конструкции-композиции», оказавшие влияние на промышленную графику тех лет и последующих поколений. Для современного дизайнера задача научиться рисовать означает не только умение работать с внешней формой, ибо эта черта ремесленника, но не проектировщика. Его задача – научиться проникать внутрь формы и анализировать ее не снаружи, а изнутри. Этим и объясняется своеобразный «технизм» в рисунках студентов, обучавшихся у П. Павлинова и П. Митурича.

Иным был характер рисунков и методы Купреянова. Николай Николаевич Купреянов в рисунке часто использовал самую живописную форму в искусстве – пятно, он был настоящим графиком, потому что

находил кратчайшие поэтические знаки, пластические формулы действительности. В студентах он предполагал способность к самоопределению личности. В известном смысле это – тоже метод. Купреянов испытал его на себе. Его внимание было сосредоточено на поисках выразительности главного, детали оставались как бы вне поля зрения. Эта техника была тогда на подъеме, утверждалась не просто как одна из многих форм графики, но как созвучный времени резкий и сильный художественный язык. Купреянов активно использовал в своих гравюрах естественную выразительность черного цвета. Их плотная, весомая чернота, оттененная скупо отмеренными белыми штрихами, предстает округлой пластической формой. Педагог учил рисовать карандашом и тушью, черной акварелью, пером, доводя линию до изящества, совершенства, скрупулезно оттачивая технику [3, с. 74]. Здесь уместно вспомнить, что рисунок в разных графических техниках являлся обязательным в дореволюционной Строгановке и по каждой из техник принимался экзамен, так что преемственность методических взглядов – налицо. А про значение рисования пятна в статике и в движении отмечал в своих воспоминаниях еще великий советский художник Александр Дейнека, учившийся у Купреянова и Фаворского. Жена Купреянова Н. Изнар очень верно писала о проявившемся в купреяновских набросках точном чувстве того, как линия фиксирует все, что художник "увидел и понял". Она называет эту связанность мотива и линии "состоянием" рисунка или рисующего, без которого, по ее мнению, невозможно само возникновение образа [2, с. 62].

С целью расширения графического кругозора студентов П. Митуричем, Н. Купреяновым, П. Павлиновым предлагалось делать короткие рисунки и наброски. Смысл их сводился к анализу формы, значению линии и пятна, умению работать в разных техниках, что в конечном итоге помогало студентам в их дальнейшей производственной работе. Примером этому могут служить иллюстрации к ряду журналов А. Дейнеки, а вместе с ним Ю. Пименова, С. Чехнина, М. Черемных и др. В журналах преобладали сюжетно-тематические иллюстрации, нередко занимавшие разворот. Такой характер художественного оформления массовых иллюстрированных журналов («Прожектор», «Красная нива», «Безбожник у станка», «Смена», «Красная панорама») требовал от художника не столько сложной полиграфической композиции или виртуозной верстки текста, сколько броских доходчивых рисунков и фотографий [6, с. 185].

Для этих работ характерны обостренная выразительность формы, графическая четкость рисунка, динамика композиции.

Вышеназванные педагоги воспитали целую плеяду выдающихся специалистов, внесших значительный вклад в русское искусство. Среди них А. Гончаров, В. Горячев, А. Дейнека, А. Каневский, В. Корецкий,

М. Куприянов, Н. Соколов, М. Пиков, К. Ротов, П. Староносков, С. Телингатер и многие другие.

Лучшие архитектурные, дизайнерские, графические и пропедевтические студенческие работы ВХУТЕМАСа безусловно находятся на самом высоком уровне произведений периода становления нового стиля, это произведения экстра класса, входящие в золотой фонд искусства XX века.

Список литературы:

1. Костин В., Рейн Т. О времени, учителях и товарищах. – М.: Пальмира, 2000. – 229 с.
2. Меркулов Ю. ВХУТЕМАСовские очерки 20-х годов. – М., 1962. – 238 с.
3. Ракитин В. ВХУТЕМАС: традиции и эксперименты // Творчество. – М., 1976. – № 12.
4. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС. – М.: Ладыя, 2000.
5. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. – М.: Знание, 1990.
6. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. - М.: ГАЛАРТ, 1995.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/vkhutemas-vkhutein/> (Дата обращения: 28.10.2019)

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРОВ В БАУХАУЗЕ

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,

*Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,*

РФ, г. Москва

ANALYTICAL METHOD OF TEACHING VASIL KANDINSKY'S DRAWING IN THE SYSTEM OF PREPARATION OF DESIGNERS IN THE BAUHAUS

Michael Gorelov

*Candidate of Art History, of the Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье дается анализ базовой концепции преподавания аналитического рисунка В. Кандинского, который он разрабатывал на протяжении ряда лет своей практической деятельности в России и в Германии. Представлены принципы графического обучения – аналитический и синтетический, давшие теоретический и практический импульс развитию дизайн-образования во многих странах мира. Даются характеристики основных средств выразительности композиции и конструкции с точки зрения первоэлементов изображения.

Abstract. This article analyzes the basic concept of teaching analytical drawing V. Kandinsky, which he developed over the years of his practical activities in Russia and Germany. The article presents the principles of graphic education – analytical and synthetic, which gave theoretical and practical impetus to the development of design education in many countries of the world. They are given the characteristics of the main means of composition and design expressiveness from the point of view of the primary image elements.

Ключевые слова: аналитическо-синтетический метод; точка; линия; основная плоскость.

Keywords: analytical-synthetic method; poin; line; basic plane.

"Можно всю вселенную рассматривать как одну замкнутую в себе космическую композицию, которая в свою очередь состоит из все уменьшающихся, бесконечных, самостоятельных композиций, состоящих из все тех же точек. Причем точка возвращается здесь к своей первоначальной геометрической сущности".

В. Кандинский

Программа обучения немецкого дизайнерского вуза БАУХАУЗа (нем. BAUHAUS - "дом строительства") - аналога российского ВХУТЕМАСа – стремилась синтезировать искусство и ремесло на самой ранней стадии, создать равноправное сотрудничество учеников в мастерской вместе с педагогом, что в конечном итоге приводило к строительно-проектным экспериментам на специальной площадке. Система обучения распределялась на три периода: Подготовительный курс (6 месяцев), Практический (3 года) и Строительный (1 год).

В первый период ученик ознакомился с понятиями гармонизации композиции: масштаба, ритма, пропорций, света, тени и цвета. Это позволяло ему практиковаться во многих областях дизайна сразу и пройти все стадии начальных упражнений с материалами и инструментами с целью найти свое предназначение в искусстве.

Данное обстоятельство обуславливалось тем фактом, что вступительных испытаний не проводилось, возрастной контингент учащихся был от 17 до 45 лет; кто-то прежде, чем прийти в вуз, пробовал себя в живописи, рисунке, фотографии, мебельном производстве, керамике и т. п., так что диапазон интересов студентов был широк и руководству учебного заведения было необходимо выявить среди них наиболее целостную профессиональную специализацию.

Второй период характеризовался практической работой в учебных мастерских. На последней, решающей фазе обучения, проводились практические участия на реальных строительных площадках, с заказчиками. Руководство вуза ставило своей задачей добиться широкого сотрудничества в строительстве проектируемых объектов инженеров, предпринимателей и художников, всех ответственных за экономику, технику и внешнюю форму. Такой подход к обучению давал ученикам Баухауза возможность почувствовать радость от создания новых объектов. Студенты должны были осознавать, что их будущее связано с массовым промышленным производством. Основу педагогики Баухауза предопределил следующий принцип: каждый учащийся и сотрудник учится одновременно у двух мастеров – мастера художественной формы и ремесленника. Ремесленное и формальное обучение являлось базовым. Ведущим принципом работы являлось стремление к слиянию всех видов художественного творчества, к воссоединению всех прикладных дисциплин с новой архитектурой в качестве ее неотъемлемых частей [6, с. 134-135].

Вальтер Гропиус, немецкий дизайнер, архитектор и теоретик искусства, создатель и первый ректор учебного заведения, в качестве преподавателей приглашал людей одаренных, творчески смелых, одержимых поиском новых путей развития художественной школы.

Весной 1922 г. Гропиус пригласил к участию в преподавательском процессе Василия Кандинского (1866-1944), который к этому времени уже 2 года обучал студентов во ВХУТЕМАСе, в Москве. Определяющую роль в приглашении сыграл тот факт, что Гропиус знал его как автора книги "О духовном искусстве", ему импонировал авторитет и популярность Кандинского в среде авангардно настроенных художников, а также его приверженность науке и теории. Кроме этого, Кандинский являлся учеником великого австро-венгерского мастера-педагога европейской рисовальной школы А. Ашбе и выпускником Мюнхенской академии живописи и, соответственно, в совершенстве владел немецким языком. Помимо этого, художник не разделял политические взгляды советского правительства и справедливо предвидел бесперспективность своей профессиональной работы в новых исторических условиях.

За год до приглашения, в 1921, будучи преподавателем ВХУТЕМАСа, Кандинский написал и опубликовал тезисы, в которых он выразил свое понимание проблемы видения учебного рисунка. Автор настаивал на том, что учащийся должен получить знания "общих законов искусства", а также "знания материала и техники". Он последовательно призывал к следующему всестороннему изучению изображаемых объектов:

- упражнения над живой натурой - статичной и в движении;
- рисунок натюрморта;
- работы по воображению;
- эскизные и композиционные формальные изображения.

С расширением опыта учащихся задания предполагалось усложнять [4, с. 190].

На занятиях в Баухаузе Кандинский основной упор делал на уяснении композиционных и конструктивных закономерностей построения первоэлементов графики, формы и цвета. На своих лекционных курсах он использовал материал, который впоследствии будет опубликован в книге "Точка и линия на плоскости" (1926 г.), вышедшей в серии "Книги Баухауза". В качестве объекта изображения педагог выбирал натюрморт из геометрических тел, либо объектов, достаточно простых по форме и стилистически близких геометрическим формам.

Анализ первоэлементов педагог начинал с *точек*. За основу ее характеристики он брал геометрическое понятие, понимаемое им как "начало" или "происхождение". Анализ точки был выстроен по следующей схеме:

1. Внешний вид точки, ее размер, границы с учетом характера края (ровный, зазубренный и т. д.) и внешней формы (свободная или строго геометрическая).
2. Соотношение величины точки с величиной и формой основной плоскости и иных элементов этой плоскости, расположение их границ по отношению друг к другу.
3. Общее количество точек на плоскости, их ритмическое чередование.
4. Положение точек на плоскости (индивидуальное место каждой в зависимости от центра – близко или на расстоянии).
5. Расстояние в пространстве.
6. Соотношение цвета точки с цветом основной плоскости и других элементов на этой плоскости [5, с. 60].

Автор методики в качестве одного из заданий предлагал делать точечный анализ. В архиве Баухауза сохранились учебные работы с точечными схемами линейных построений. Из этих работ видно, что одним из базовых упражнений в курсе аналитического рисунка явилось

задание на анализ распределения главных точек, организующих вначале конструкцию отдельного предмета, а затем и натюрморта в целом.

Акцентирование внимания студентов на рисунке натюрморта объяснялось тем, что именно на примере геометрически простых объемов возможно простейшее обучение и осмысление визуальных коммуникаций в пространстве, поскольку, к примеру, у обычного куба или призмы есть в наличии плоскости, распределяющие визуальную информацию по глубине, вертикали и горизонтали. А шар – это вообще сферическая перспектива.

Кандинский, будучи профессором ВХУТЕМАСа, естественно знал приемы и методы преподавания рисунка в этом вузе дореволюционного этапа, в частности методику профессора Д.А. Щербиновского, работавшего в этом учебном центре с конца XIX века и продолжавшего свою педагогическую практику там же в 1920-е гг. Щербиновский большое внимание уделял точке, как поверочной координате любой части отображаемого объекта. Он призывал студентов выстраивать рисунок, исходя из расположения точек в листе и проверять правильность построения формы по горизонтали и вертикали, создавая тем самым своеобразную модульную сетку, по которой отрабатывалась вся композиция вообще. Отличие метода Кандинского от метода Щербиновского заключалось в том, что он предложил помимо двухмерной системы координат третью – в глубину, что для архитектора и проектировщика новых промышленных форм было наиважнейшим.

Далее анализировалось понимание *линии*.

Если точка для автора означала *постоянство, покой, некую "координационную константу"*, то геометрическая линия подразумевалась как *след движущейся точки, ее производная, возникающая из движения замкнутого в себе спокойствия точки*. Анализ средств и выразительных возможностей линии Кандинский выполнял, придерживаясь следующей схемы:

1. Вид линии – прямая, ломаная, кривая, комбинированная.
2. Направление движения и ее напряжение.
3. Ширина линии, ее границы и характер края.
4. Количество линий на основной поверхности, их ритмическое чередование.
5. Температура линии (вертикаль – теплая, горизонталь – холодная).
6. Характер линии (драматический, лирический).
7. Длина.
8. Положение на плоскости в зависимости от центра и границ основной плоскости.
9. Соотношение с границами других элементов на основной плоскости.

10. Соотношение цвета линии, основной плоскости и других элементов на плоскости [5, с. 61].

Важным является то, что *напряжение* невозможно рассчитать, интеллектуально вычислить, но его можно интуитивно почувствовать. И в этом смысле оно принадлежит сфере *интуиции*. Именно интуицию В. Кандинский настойчиво предлагал развивать своим ученикам в Баухаузе – умение прислушиваться к самому себе, доверять своему внутреннему чувству.

Интуиция для него была основой созидающего процесса, «практической наукой», неотъемлемой частью его творческой формулы – «интуиция и расчет». В. Кандинский считал ее присутствие необходимым при исследованиях в области новой науки об искусстве [1]. Напряжение неподвижной, замкнутой в себе точки всегда внутренне сжато и сконцентрировано, поэтому ее можно обозначить как наименьшую временную форму. Количественное увеличение точек на плоскости приводит к усилению их действия и возникновению ритма, являющегося одним из сильнейших средств художественной выразительности [1]. В этом отношении наглядным примером служат наброски с живой натуры, профессиональной "изюминкой" которых является *безотрывное (!)* ведение карандаша по поверхности листа бумаги, с изменением степени нажатия на грифель, поворотом, изменением угла наклона грифеля по отношению к рабочей поверхности листа и, как итог, виртуозным отражением разной степени глубины изображаемой модели одной лишь линией, без использования тона.

Затем Кандинский обращался к анализу основной *плоскости*, т. е. материальной плоскости, способной вместить содержание произведения.

Анализ плоскости автор излагал следующим образом:

1. Форма основной плоскости.
 2. Температура основной плоскости в зависимости от формата.
 3. Расположение элементов по отношению к центру основной плоскости и их положение в зависимости от двух диагональных линий (диагональное построение, центральное или смещенное от центра).
 4. Расположение элементов по отношению к краям плоскости (ближе к правой или левой границам, кверху или низу).
 5. Форма элементов, расположенных на основной плоскости (преобладание строго геометрических или пластически свободных форм), а также их взаимоотношения.
 6. Ощущение тяжести элементов и соотношение их тяжести.
 7. Характер границ (наличие и значение сильного контура).
 8. Роль и место каждой формы на плоскости и в пространстве
- [5, с. 62].

В глоссарий своей книги автор включает такие термины, как "конструкция" и "композиция", без теоретического осознания которых в настоящее время любой рисунок абсолютно неприемлем. Важен тот факт, что его профессиональные взгляды на эти понятия приняты многими теоретиками и практиками дизайна в наше время.

Конструкцию он характеризует как центральную (статичную), сдвинутую от центра, но опять же статичную и динамическую, считая их основополагающими и дающими бесконечное число вариантов. Их выразительные возможности он поясняет на примере сравнения создающего принципа в природе и искусстве [7, с. 188]. Конструкцию он понимает как составную часть композиции, определяя ее *функциональное, практическое предназначение*, что любопытно с той точки зрения, что абсолютно также рассматривал этот вопрос в своей книге ректор ВХУТЕМАСа В. Фаворский "О композиции" в те же самые годы. Поражает синхронность мысли великих художников и теоретиков искусства!

И если в конструкции наиболее важными являются расчет и логика, то в *композиции* решающими факторами должны стать интуитивное чувство гармонии и внутренне обоснованный замысел произведения. Главным законом композиции Кандинский называет *ритм*, результатом которого и должна явиться всеобщая гармония, зримо выраженная в работе. "Искусство не живет за пределами жизни, оно рождается от естественных импульсов и его основной закон – это ритм... В искусстве, так же как и в природе все связано в динамическом процессе, который находит свое завершение в гармонии" [7, с. 192].

Данные теоретические положения Кандинский назвал "*аналитическо-синтетическим методом*" преподавания рисунка. Примечательно, что такой термин сложился ввиду слияния теории абстрактного искусства и реалистического, поскольку любая методика должна проходить апробацию в практической работе. Во многом автор метода отталкивался от абстрактного искусства, и практическая апробация метода осуществляется уже на протяжении 60 лет в различных художественно-промышленных учебных заведениях в России и, конечно, за рубежом, в первую очередь в пропедевтических курсах проектирования и теоретических основах учебного рисунка. Такие понятия, как *точка, линия, основная плоскость* являются важнейшими первоэлементами при составлении композиции в графической практике. К примеру в современной программе, при рисовании того же натюрморта, студентам рекомендуется рассмотреть и проанализировать их расположение на плоскости, размечаются их координаты по отношению к переднему плану и по отношению друг к другу, определяется расположение самой плоскости по отношению к рисуемому. Затем между обозначенными координатами проводятся

линии. И чем ближе место положения предмета к переднему плану, тем четче и ярче линия. Затем, на следующем этапе, студент как бы "поднимает" объемы из плоскости, они растут как архитектурные сооружения, приобретая материальность. Собственно, это есть архитектурный метод – исходя из планировки структуры объекта выстраивать его объем. Примером этому являются рисунки российских архитекторов этого периода (1920-1935) Я. Чернихова и В. Кринского (преподавал во ВХУТЕМАСе).

В 1928 году В. Кандинский опубликовал труд "Аналитический рисунок", в котором он отразил свое видение художественно-промышленного обучения и роль рисунка в нем. По мысли автора "...Главной целью любого обучения должно являться развитие возможностей мышления одновременно в двух направлениях – аналитическом и синтетическом. Мы должны использовать наследие прошлого столетия (анализ) и одновременно через установку на синтез дополнить и углубить его, чтобы молодежь получила способность найти и доказать живую, органическую связь областей, кажущихся далеко друг от друга расположенными (синтез) [2, с. 125].

Примерно так же рассуждал и В. Гропиус: "...Гораздо важнее научить определенному методу мышления, чем голым правилам. Это должно быть непрерывным процессом, развивающимся концентрически, подобно годовым кольцам дерева. Общий круг задач должен охватываться в целом в каждой фазе воспитания, а не дробиться на изолированные разделы и одновременно распространяться на все области, постепенно углубляясь и интенсифицируясь. Наиболее важным с самого начала является уяснение органической взаимной связи теоретических и практических дисциплин, лишь в этом случае их совокупность наполняется в сознании учащегося конкретным смыслом" [3, с. 36].

Являясь уже сложившимся мастером, со своими четко сформулированными взглядами на искусство, на задачи и цели художественной педагогики, В. Кандинский оказал важное влияние на ход основных идей института. В первую очередь это коснулось подготовительного пропедевтического курса, который В. Гропиус позже назовет "артерией БАУХАУЗа" и который с самого начала концептуально определил вектор последующей деятельности учебного заведения, которое в 1926 г. получило название Высшей школы формообразования.

Своеобразием художественной педагогики В. Кандинского был синтез его собственной профессиональной практики – он читал лекции по теории и истории искусства, и в то же самое время давал уроки рисунка и живописи, чему способствовали его мощная эрудиция художника и новизна взглядов на художественно-промышленное образование.

Это соответствовало базовому педагогическому принципу института, подчеркивавшему единство ремесленного и художественного образования на основе широкого спектра требуемых профессиональных знаний.

Список литературы:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kandinsky-art.ru/library/teoreticheskie-osnovy-pedagogiki-iskusstva-kandinskogo.html> (Дата обращения: 28.10.2019)
2. W. Kandinsky. Kunstpadagogik. 1928 // Essays uber Kunst und Kunstler. Bern, 1955.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. – М., 1971.
4. Кандинский В. Тезисы преподавателя. Свободных мастерских. РГАЛИ, ф. 680, оп. 1, д. 1018, 1921.
5. Кандинский В. Аналитический рисунок. Искусство и образование. – № 4. – 1998.
6. Manifest und Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar (1919) // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. – М., 1980.
7. Kandinsky W. Cours du Bauhaus // Aufl. Munchen, 1928.

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В ПРОЦЕССЕ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Горелов Михаил Вячеславович

*канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

Козловский Юрий Олегович

*преподаватель
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва*

PHOTO MODELING IN THE PROCESS CONTEMPORARY ART EDUCATION

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
of the Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Yuri Kozlovsky

*Teacher of the Stroganov Academy
Russia, Moscow*

Аннотация. Актуальность данной статьи обусловлена историческим значением фотографии в контексте не только мировой художественной культуры, но и современных методов обучения рисунку в высшей школе. Статья позволяет понять, что фото-фиксация выступает в качестве эффективного инструмента для ускорения процесса рисования, делает его более познавательным, аналитическим и интересным. Если рассматривать процесс проектирования и рисунка в художественно-промышленном образовании, то весьма очевидным становится факт понимания единства задач, возникающих в обоих процессах уже на начальном этапе.

Abstract. The relevance of this article is due to the historical significance of photography in the context of not only world art culture, but also modern methods of teaching drawing in high school. The article makes it clear that photofixing acts as an effective tool to speed up the process of drawing, making it more informative, analytical and interesting. If we consider the process of design and drawing in art and industrial education, it becomes very obvious the fact of understanding the unity of tasks arising in both processes is not the initial stage.

Ключевые слова: фотография; рисунок; камера-обскура.

Keywords: photography; drawing; camera-obscura.

*"И красное покажется более огненным
на желтом фоне, и так же все цвета,
окруженные своими прямыми противоположностями.
Из цветов равной белизны тот покажется более светлым,
который будет на более темном фоне, а черное
будет казаться более мрачным на фоне большей белизны".
Леонардо да Винчи.*

Более 100 лет тому назад фотография широко вошла в нашу жизнь. Ее 200-летие будет праздноваться в 2026 году.

«Фотография» в переводе с греческого языка означает светопись (photos – свет, grapho – пишу), область науки, техники и культуры, охватывающая разработку методов и средств получения сохраняющихся во времени изображений или оптических сигналов на светочувствительных материалах (слоях) путем закрепления изменений, возникающих в светочувствительном слое под действием излучения, испускаемого или отражаемого объектом фотографирования [1, с. 7].

В последнее время, после перехода на цифровые носители этот процесс значительно усилился и степень проникновения фотографического искусства и просто фотографии в нашу жизнь увеличилась.

Избежать этого не смогло и искусство во всех его проявлениях, как во времена появления фотографии, так и в наши дни. Художники с давних лет используют различные приемы и методы передовых технологий для взаимодействия с изображением, композицией и системой перенесения мысли на плоскость, ее визуализации. Наиболее наглядным примером в этой области является камера-обскура ("темная комната"), которая тоже в своё время была следствием в технологий, таких как появление зеркал и линз в XIII веке. К примеру, в Нидерландах получило начало производство стеклянных зеркал, в Италии – очки [4, с. 13].

Первые упоминания о камере-обскуре встречаются еще в V веке до н. э. Именно тогда китайский философ Ми Ти поведал миру о возникновении изображения на стене затемненной комнаты. Принцип камеры-обскуры первым подробно описал и проанализировал Аристотель. Вслед за ним арабский физик и математик X века ибн Аль-Хайтам (Альхазен) сделал вывод о линейности распространения света. В Средние века камера-обскура была вновь «открыта» английским философом и естествоиспытателем Роджером Бэконом (1217–1294), а в 1279-м архиепископ Кентерберийский Джон Пенхам высказал мысль, что с помощью камеры-обскуры можно наблюдать за движением Солнца [1, с. 12].

Несмотря на несовершенство приборов, появляется новый взгляд на предметное видение, его осмысление с точки зрения поиска новых форм, отображения вполне заурядных объектов. Художники ренессанса не могли не замечать новшества и не использовать их в своей реалистичности. Ян Ван Эйк (1434 г.) изобразил сферическое зеркало на картине "Портрет четы Арнольфини" (вогнутое зеркало, точные детали и свет) [7]. Итальянец Франческо Парринджанино изобразил в выпнутом зеркале самого себя, также использовал в работе над женским портретом Антея. В этой работе есть, правда, свои недостатки. Прекрасное исполнение, но правое плечо, рука и кисть чрезвычайно искажены, скорее всего автор обводил зеркальную проекцию, постепенно меняя фокус.

В середине XVI столетия итальянский ученый Джованни Баттиста делла Порта, написал эссе о том, как можно использовать камеру-обскуру чтобы облегчить рисование. Он проецировал изображение людей, стоящих снаружи камеры-обскуры на холст внутри неё (камера-обскура в данном случае была большой комнатой) и затем рисовал по полученному изображению или копировал его. Процесс использования камеры-обскуры выглядел очень странным и пугающим для людей в те далекие времена и Джованни Баттиста вынужден был отказаться от своей идеи после того, как его арестовали по обвинению в колдовстве [1, с. 38].

О камере-обскуре писал ещё сам Леонардо Да Винчи в своем "Трактате о живописи": "...свет проникает в темную комнату через маленькое отверстие и на противоположной стене мы видим перевернутое изображение пейзажа и предметов в цвете, а используя бумагу, можем на неё перенести изображения в соответствии с ее пропорциями и расположением в жизни" [2, с. 124]. Учёный и художник Леонардо, предположительно, использовал камеру для переноса пейзажа на свои картины, а оптика давала резкость. В этом отношении камера-обскура особенно ярко проявляет себя как предтеча фотографии.

И все же камера-обскура великого Леонардо имела существенное неудобство. Как ученый-оптик Леонардо да Винчи знал, что зрительные образы на роговице глаза проецируются в перевернутом виде, поэтому не удивлялся тому, что в камере-обскуре все отображалось вверх ногами. Но художникам, пытавшимся вслед за Леонардо соединять живопись и достижения прикладной оптики, было очень неудобно каждый раз ставить все с головы на ноги. Это учел Йоганнес Цан, который в 1686 году, опираясь на чертежи и расчеты великого Леонардо, спроектировал портативную камеру-обскуру, значительно ее усовершенствовал. Он снабдил камеру зеркалом, расположенным под углом 45 градусов и проецирующим изображение на матовую горизонтальную пластину, что позволяло художникам легко переносить пейзажи на бумагу уже не в перевернутом виде [1, с. 40].

Альбрехт Дюрер создал ещё один способ возможности перенесения изображения. Он смотрел на объект через сетку, что значительно ускоряло процесс перенесения картины и ее конструктивно-композиционный анализ. Перенесение по клеточкам до сих пор используется в арсенале живописцев. (Рамка Дюрера).

В начале XVI столетия началось производство более качественных линз, что сразу стало использоваться в камере-обскуре и повысило качество изображения. Художники сразу стали использовать ее в своей работе, однако способы и характерные особенности перенесения изображения на плоскость мастера живописи тщательно скрывали [6].

Использование камеры обскуры мы можем определить, проведя исследование как в детективе: много левшей, изображённых на картине, мало эскизов и набросков, недостаточно натурального материала, вероятно многое может прояснить рентген, т. к. есть специфика перенесения, хотя это, возможно, признаки гениальности мастеров живописи в изображении шедевров.

В XVII веке у художников появился новый помощник – Камера Люцида. Мастера пользовались полу-прозрачным зеркалом, которое прикрепляли под углом к планшету. Глядя в него было видно все сразу: и модель, и лист бумаги, и карандаш в своей руке, что давало возможность точно рисовать, соблюдая пропорции и не пропуская детали. Но камера-обскура модернизировалась и превратилась в чёрный переносной ящик и стала чем-то средним между фотоаппаратом и биноклем. С одной стороны – отверстие с линзами, внутри зеркало, а сверху – матовое стекло, куда проецировалось четкое, не перевёрнутое изображение, но было искажение и характерные силуэты, по которым можно было понять, что камера была использована [4, с. 19].

У Яна Вермеера, голландского живописца, есть все признаки использования камеры-обскуры, которая давала возможность изображать сложные предметы и детали. Здесь уместно ввести термин "фото-видение", обозначающий следующее:

1. Четко обозначенные планы;
2. Нечеткость изображения: передний, средний, задний план;
3. Точная центральная перспектива;
4. Пуантилизм: сияющие блики (блестящие точки);
5. Размеры картин, стремящиеся к квадрату.

В городе Дельфы была спроектирована и модернизирована достаточно сложная камера-обскура, используемая художниками в ландшафтной живописи. В наше время это уже доказано при использовании рентгена. К примеру, Джованни Антонио Коналетто поставил на поток изображения Венеции [5, с. 33]. Понятное дело, что подобный

своеобразный "ксерокс" того времени не мог оказаться не замеченным современниками.

В России камера-обскура появилась в середине XVIII века. Она называлась «машина для снимания перспектив» и была использована в графическом департаменте академии наук. Создавались перспективы Санкт-Петербурга и Москвы [4, с. 22].

В 1812 г. английский физик У. Волластон заменил в камере-обскуре двояковыпуклую линзу менисковой, снабженной диафрагмой. Этим он добился заметного улучшения резкости по краям изображения [7]. Камера обскура, которая стала прообразом современных камер, используется и по сей день для производства интегральных микросхем и в качестве специального пленочного фотоаппарата.

Техника без мастера – просто инструмент, а жизнью ее наполняет талант и вдохновение человека, художника. Все это органично сливалось с использованием современных по тем временам материалов, использованием освещения, а также классической школы в изображении пластических образов. Можно остановиться на недавней истории и художественных составляющих примеров классического мастерства и являющихся уже классическими образцами изобразительного искусства, занимающими достойное место в мировых музеях.

В силу психологически нравственных ограничений в Академии Художеств было не принято афишировать использование и воздействие фотоматериалов на создаваемые произведения. А их органическое проникновение в создание образов, обуславливалось прекрасной академической школой, приобретенной художниками. Однако если внимательно проанализировать хотя бы часть интересующих нас художников классической школы, можно обнаружить достаточно примеров использования, в той или иной степени, фотоматериалов в работах таких мастеров как: Хоакин Соролья, Цорн, Саргент и др. Не отстают в этой области и наши мастера: Репин, Серов, Васнецов и многие другие. Пользовался, например, камерой-обскурой и француз Ф.В. Перро, художник, работавший в России в XIX в. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на его подвеченную акварелью литографию «Владимирская церковь». [1. С. 52].

Это только часть и мы не в коей мере не желаем принизить великолепные способности мастеров, но отрицать или даже не упоминать использование специальных средств, на наш взгляд тоже не допустимо, особенно в контексте современного развития технологий.

Перейдём в наше время.

Использование студентами фотоматериалов носит хаотический и несистемный характер. Педагоги стараются или замолчать, или сделать вид, что не замечают использование фото или запретить этот процесс

во время проведения учебных заданий. Сейчас становится вполне очевидным, что студенту необходимо объяснить, а возможно и провести специальное занятие, чтобы показать преимущества и недостатки использования фотоматериалов в рисовании с натуры.

Начнём с того, что природа наделила нас бинокулярным зрением. Это объемное виденье на расстоянии не более 5 метров с последующим ослаблением этого эффекта. Бинокулярное зрение – прекрасная возможность анализа предмета фигуры и образа в сочетании видимой картинке, жизненного опыта, нашего понимания о размере, объёме, освещении и построении тени, движения. Такое зрение тренирует способность фокусироваться на одной дальности или предмете и постепенно "сканировать" изображения [3, с. 61].

Анализ глубины планов помогает выявлять и понимать трехмерность пространства. При отсутствии бинокулярного зрения (1 глаз), мы можем компенсировать его анализом, перемещаясь на некоторое расстояние вправо и влево. При наличии опыта мы способны вспомогательной перспективой среды дополнять наши образы и представления об окружающем мире и изображаемом предмете. При наличии плоской картинке фото- и видеоматериала этот анализ не доступен и мы должны включать наше воображение и художественный отбор с целью компенсировать "многоголосицу" материала. Но у нас появляются другие виды зрительного разнообразия и предметы для графического вдохновения. Наступает момент «остановись мгновение» как в Фаусте Гете, но в другой трактовке:

1. Детализация, подчас недоступная в реальном рисовании за счёт свободного масштабирования и качества изображения.

2. Плоское пятновое, композиционное решение на плоскости. В этот момент надо учитывать и большое количество издержек, как, к примеру, родовые недостатки механической фиксации. Собственно, это искажение (фото-ракурс), наличие большого количества ненужных деталей. Все это преодолевается использованием опыта, художественного отбора и решением поставленных задач.

Наша цель – объяснить студенту преимущество наличия бинокулярного зрения и возможности с натуры качественно решать вопросы построения изображения, пластики, композиции для создания художественного произведения в рамках учебного рисунка, в контексте программы и заданий, а также отбора фотоматериала для улучшения поставленной задачи, возможности проанализировать ошибки и их исправление, балансировкой композиции и детальной обработкой формы. Также не лишне использовать фотосъемку поэтапной работы над рисунком, для более глубокого понимания удачно проделанной работы и ошибок.

Отторжение современных средств коммуникации и их запрет ведёт к появлению комплекса "запретного плода" у студентов и часто связано с недостаточной квалификацией самого педагога, его практического владения рисованием.

Следует отметить, что данная тема прошла практическую апробацию в нашем вузе на занятиях по повышению квалификации педагогического состава (ФПК).

Работа преподавателей различных кафедр вуза воплотилась в 12-и недельном экспресс-курсе по рисунку (1 занятие, рассчитанное на 4 часа - один рисунок с натуры (обнаженная модель) и, создание таким образом 12 графических учебных работ. Это было чрезвычайно полезно для преподавателей. В нашей педагогической практике возник ряд проблем, требующих разъяснения в контексте понимания реального взаимного дополнения рисунка и фотографии, их взаимопроникновения в учебном процессе. Решались следующие вопросы:

1. Стоит ли рисовать по фотографии.
2. Композиция – поиск оптимальной точки рисования.

Композиционный анализ пространства и отрисовка глубин и планов в рисунке периодически осуществляются в эскизах, на это тратится время. Мы не в коей мере не умаляем достоинство и важность наброска, поскольку именно на этой начальной стадии работы решаются композиционные задачи, тональность пятен, находятся ритмы, производится выборочность главного и второстепенного. Но фото-фиксация сокращает время на принятие правильного решения, она помогает создать целый ряд поисковых промежуточных звеньев одной цепи, помогает авторам более целно «просканировать» композиционную ситуацию и, как следствие, принять наиболее выгодное с художественной точки зрения решение.

Подводя итог, следует отметить, что в современном художественно-образовательном процессе в связи с расширением спектра производственных возможностей применение фотографии является актуальным.

Предварительный проектный анализ использования фото- и видеофиксации подразумевает активное включение в образовательный процесс любых современных средств графического и композиционного моделирования. Если отождествлять процесс проектирования и рисунка любой специализации, то весьма очевидным становится факт понимания единства задач, возникающих в процессе как проектирования, так и рисунка уже на начальном этапе. Становится вполне очевидным, что использование и систематизация фото- и видеоматериала в рисунке – важная задача. Количество и система его использования зависит от метода работы. Должен использоваться комплекс работы с натуры,

как основной метод обучения студентов, а технические средства должны стать друзьями и помощниками в этом.

В процессе работы на ФПК весьма актуальным явилось сравнение и поиск композиционных точек с разных ракурсов. Отмечено, что кадрирование позволяет быстро фиксировать постановку, освещение природы, позволяет более точно определять графические и композиционные акценты, свойственные не только натуре, но самое главное, их расположение в пространстве. В свою очередь, данное обстоятельство позволяет увидеть изображение в более эффектном композиционном ключе и, соответственно, отобразить авторское решение на бумаге. Таким образом, уже на начальной стадии работы фото-фиксация выступает в качестве эффективного инструмента для ускорения процесса рисования, делает его более познавательным, аналитическим и интересным.

Список литературы:

1. Вальтер Беньямин. Краткая история фотографии / Сергей Ромашко. — М.: «Ад Маргинем Пресс», 2015.
2. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. - М.: Группа «Азбука-классика», 2010.
3. Милявская Т.И., Игнатьев С.А. Бинокулярное зрение и его нарушения. - М.: МИК, 2018 - 440 с.
4. Томилин М. Так начиналась фотография. Журнал «Фотомагазин» № 1–2 (20–21) 1998.
5. Э. Митчел. Фотография / А.Г. Симонов. — М.: «Мир», 1988.
6. David Hockney. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. Viking Studio, 2001.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://foto-mig.com/index.php/uchebnye-materialy/29-stati/47-istoriya-fotografii> (Дата обращения: 28.10.2019).

1.2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗОВ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ

Лян Пань Пань

аспирант (соискатель),

*Белорусский государственный университет культуры и искусств,
Республика Беларусь, г. Минск*

THE IMPLEMENTATION OF CHINESE CULTURE IMAGES IN THEATER ART OF EUROPE

Liang Pan Pan

post-graduate student (applicant),

*Belarusian State University of Culture and Arts,
Belarus, g. Minsk*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению особенностей воплощения образов китайской культуры в сценической практике европейского театра.

Abstract. The article is devoted to considering the features of the embodiment of the images of Chinese culture in the stage practice of European theater.

Ключевые слова: театр; Китай, Европа; сцена; искусство; образ; традиции.

Keywords: theater, China, Europe, scene, art, image, traditions.

Непосредственное становление европейского театра началось еще во времена зарождения европейской нации в целом. При этом на развитие европейской культуры непосредственное влияние оказывали древние традиции Востока, что особенно ярко выразилось в изобразительном и театральном искусстве XVIII – начала XX веков.

Например, для выдающегося художника Ван Гога живописный язык Востока стал не только стандартным сводом приемов, пополняющих

запас выразительных средств. Ван Гог писал, что он старается «понять, как чувствуют и рисуют китайцы». Смотреть на мир их глазами – значит уйти от одностороннего взгляда на мир и видеть глазами другого, искать путь для преодоления чуждости и экзотичности культурных позиций, пытаться сделать чуждое немного своим, постижимым [4, с. 39].

В первой половине XX века один из теоретиков европейского театра Антонен Арто считал необходимым привнесение восточных, в частности, китайских черт в западный театр, целиком подчиненный диктатуре слова и текста, воспринимаемых только в их очевидном смысле.

Арто представлялись более важными такие категории, как недоартикулированность, девербализованность языка, актуализация аффективных пластов речи, которые, в свою очередь, присущи восточному театру и отражают восточную ментальность. Поскольку для становящейся универсальной культуры одной из характерных черт выступает отказ от оппозиций научное-ненаучное, реальное-вымышленное, рациональное-интуитивное, то западный рационализм не противопоставляется теперь китайскому восприятию мира. Здесь скорее действует принцип дополнительности западной науки восточной мистикой. А в конце XX столетия некоторые литературные критики говорят о создании литературы, для которой нет границы между Западом и Китаем, так как обе культуры перестают быть экзотичными для писателей, их представляющих (Г. Чхартишвили) [9, с. 87].

В европейской культуре первые театрализованные обряды были зачастую связаны с символическими и религиозными празднествами в честь Диониса, а также поклонением другим языческим богам, что, в свою очередь, очень схоже с процессом зарождения театра в Китае. Так, население небольших городов устраивало различные празднования, стараясь умиловить своих древних идолов и получить впоследствии большой урожай. Празднования в основном содержали танцы, пение и игры. Постепенно такого рода праздники трансформировались в мистерии и карнавалы шествия.

Становясь участником общемирового культурного процесса в области театрального искусства, европейский театр, безусловно, идет по собственному пути. Ассимилируя творческий опыт восточного театра, европейский театр интегрирует в себя образы культур разных стран, среди которых особое место занимает Китай.

Так, страны Европы попали под восточное «влияние». Более того, в XVII – XVIII вв. их охватил настоящий бум на все созданное в Китае. Возникло самостоятельное направление в декоративном, а также и изобразительном искусстве, которое позже получило название «шинуазри».

Для предметов в подобном стиле было свойственно использование мотивов китайского искусства, изображение жителей Китая, китайской архитектуры и пейзажей, имитация китайских лаков – впоследствии все это нашло отражение и в европейском театре [10, с.33]. В весьма популярном «китайском стиле» изготавливались не только загородные дворцы, интерьеры, парковые павильоны и беседки, но также и сцены в театрах, декорации и костюмы актеров. В XVIII веке подобное увлечение китайским стилем при французском дворе инициировало его скорейшее распространение по всей Европе. В Англии, питавшей не меньшее пристрастие ко всему китайскому, также с удовольствием украшали театральные сцены в стиле шинуазри, изготовленными в английской манере.

Таким образом, китайский стиль шинуазри, как считают многие исследователи, выступает одним из наиболее сильных, а также и устойчивых течений в европейской театральной эстетике. Фантастический мир Китая – таинственный Восток – «оживлял» в некоторой степени воображение европейцев видениями экзотической для них страны.

По мере развития театрального искусства развивались также и театральные костюмы. В пьесах все актеры выступали исключительно в масках, поэтому мимика была исключена из игры. В Китае в эпоху зарождения театра различные амплуа героев в основном отличали цвета костюмов, позже – маски, эта тенденция была заимствована европейским театром и спустя некоторое время в Древней Греции актеров отличали специфические маски. Так, комические маски были скорее карикатурными, а трагические – с большим выступом надо лбом.

Символизм всегда являлся ключевым фактором китайской культуры. И по состоянию на сегодняшний день, данная истина осталась неизменной – все имеет смысл, а большинство художественных сюжетов и образов, применяемых в китайской культуре, в том числе и театральной, заимствовано из природы и окружающего мира. Так, благодаря использованию символов в китайском театральном искусстве передают скрытые значения и используются для выражения добрых пожеланий. Фигурирующие в декорациях мотивы несут в себе позитивный смысл и увеличивают вероятность исполнения заветных желаний. Рассмотрим далее основные из сюжетов-символов, которые нашли свое отражение в европейском театре:

- бамбук – олицетворяет рост жизненных сил, придает человеку физические и духовные силы;
- бабочка – символ изобилия, нежности, семейного уюта и добра, она несет удачу на крыльях, благоволит любви и гармонии в доме;

- бонсай сосна – символ гармонии, мира и баланса между природой, человеком и его душой;
- павлины – говорят о величии, гордости, благородстве и внутренней красоте человека [12, с. 31].

Символизм в одежде также имел место быть: цари изображались в длинных красных плащах, царицы – в белых с красной каймой. На костюмах часто присутствовали разного рода вышивки: деревья, растения, люди или животные, различные узоры.

Актеры трагических постановок использовали в качестве обуви ботинки с высокими голенищами. Сценические ботинки отличались от повседневных очень толстой подошвой, с помощью которой артист становился выше. Использовались подкладки под одежду: у исполнителей трагических ролей – для сохранения правильных пропорций фигуры, а у комических – нарушения их, дабы рассмешить зрителей.

Трагические и комические хоры принципиально также отличались друг от друга. Если в первом случае хор состоял из двенадцати-пятнадцати человек, и демонстрировал людей, переживающих горе, то в случае с хором в комедии – хор состоял из двадцати четырех человек, но изображал не только людей, но и различных диких животных. В комедии Аристофана «Облака» хор изображал облака – подобный символизм был заимствован в китайской культуре.

Музыка – это фундаментальная основа традиционного театра в Китае. Мелодия, пение, а также и танец – это первоисточники многих театральных систем по всему миру. В западных странах взаимосвязь музыки и драматических жанров с течением времени сильно ослабела, при этом в Китае она оставалась весьма прочной так, что классическая музыкальная драма очень популярна и в настоящее время. Стоит заметить, что символизм китайской эстетики повышает уровень смысловой полифонии театра как одного и «голосов общего хора Вселенной» [7, с. 39].

«Книга перемен» – это основной трактат конфуцианства (наиболее ранний из китайских философских текстов, при этом наиболее ранний слой, традиционно датируемый около 700 г. до. н. э.). Китайская Книга перемен, она же «И Цзин» и она же «Чжоу И» представляет собою один из древнейших философских текстов и одним из наиболее ранних памятников китайской цивилизации. Трактат предназначен, в первую очередь, для гадания и является частью конфуцианского канона. В Книгу перемен входят 64 гексаграммы.

Гексаграмма может анализироваться как состоящая из трех пар черт согласно древнекитайской философии о единстве трех элементов: небо – человек – земля. При таком подходе гексаграмму рассматривают как состоящую из трех частей. Первая пара черт (снизу) – символизирует

Землю, вторая пара – Человека, третья – Небо. Так, по теории «Книги Перемен», в мире действуют три космические потенции небо, человек, земля.

Так, в китайской культуре особую значимость имеют три начала: небо (тянь 天), земля (ди 地) и, находящийся между ними, человек (жэнь 人), вместе именуемые «Великой Тριάдой», или «Тремя Началами» (сань цай 三才). Музыка в Китае – это элемент концепции мира натурфилософского характера, она есть своеобразное «следствие гармонического союза Неба и Земли и стремления к слиянию инь и ян» [6, с.44].

Театр представляет собой некую магическую сущность, которая также является и «живой», именно по этой причине в традициях китайского театра олицетворены «Три Начала»: небо, земля и человек. Согласно китайской мифологии, данные три начала являются творящими, от них в последствии и произошла «вся тьма вещей». Театр играет весьма важную роль порождающего начала, именуемого небом. В данном случае именно человек играет роль принимающего начала – земли. Тут даже непосредственно действие, уникальная среда общения, играет роль человека, синтезирующего в одном целом энергии неба, а также и самой земли.

Подобная музыкальная концепция театра частично было внедрена и в Европе, она базировалась на традиционном представлении о двуединстве сакрального, а также и проявленного космоса. «Презумпция» единого бытия определяла модель мира, в котором, в свою очередь, размыты границы жизни и искусства, что формировало уникальные связи в триаде жизнь – театр – человек. В результате человек воспринимал жизнь и театр с позиции равновеликих явлений.

Важно отметить тот факт, что в театре любой страны мира актерам присущи определенные, характерные для них амплуа. Каждое из этих амплуа определяется особенностями выработанных традицией жестов, походки, мимики, грима (сложный грим насчитывает 50-60 типов), костюмов, голосовых средств и ритма, создающих стройную, до деталей разработанную систему игры.

Своеобразие китайской культуры получило свое воплощение в развитии театрального искусства. Формирование китайской драмы, берущее начало в мифологии, обрядовых акциях, прошло ряд этапов, связанных с событиями национальной истории. Система игры заключается в том, что в классическом китайской культуре выдвигаются несколько основных положений, необходимых для искусной игры – это «пасин» и «сычжуан», которые, в свою очередь, были интегрированы в европейский театр и получили название «Восемь психологических категорий» и «Четыре основных эмоции» соответственно [8, с.153].

Эти восемь психологических категорий оформляются в актерской игре четырьмя средствами: видом, взглядом, голосом или жестом и движением. Так, «Восемь психологических категорий» представлены:

- благородством – положительный вид, прямой взгляд, глубокий голос, тяжелые шаги;
- низостью – вкрадчивый вид, косой взгляд, развернутые плечи, быстрая походка;
- безумием – гневный вид, упорный взгляд, внезапный раскатистый смех, неритмичная походка;
- богатством – веселый вид, смеющиеся глаза, щелканье пальцами, степенный голос;
- бедностью – болезненный вид, остановившийся взгляд, втянутые плечи, слезливость;
- глупостью – растерянный вид, опущенные глаза, раскрытый рот, мотающаяся голова;
- болезнью – скорченный вид, слезящиеся глаза, тяжелое дыхание, трясущееся тело;
- опьянением – усталый вид, непонимающий взгляд, ослабевшее тело, волочащиеся ноги.

Что касается четырех эмоций, то это радость, гнев, печаль, испуг.

Играя на сцене, актеры театра не отделяют себя от зрителей. Всецело своей игрой они дают понять, что знают, что на них смотрят. Но актеры не вживаются в образ, они показывают чувства и переживания своих героев максимально эффективными внешними изобразительными средствами, а порой и приемами из области фокусов (например, чтобы изобразить то, что герой пьесы побледнел, актер может закрыть лицо руками, когда он отнимает их, лицо в белом гриме и др.).

Таким образом, современный европейский театр, стремительно эволюционируя, прошел значительный путь развития, освоив культуру Востока и сохранив особенности культуры Запада, что явилось важным фактором его становления. Современный европейский театр, впитав традиции китайской культуры, остался верен и своим собственным традициям. Так, в итоге возник неповторимый синтез западного стиля с китайским, что придало театральным постановкам особый колорит. И именно такое сочетание было воспринято европейским зрителем и расценено им как современное европейское театральное искусство.

Пройдя многовековой путь развития, китайский классический театр выработал свою систему – условность и символичность, синтетический характер и традиционность, эстетичность и этичность. Эти особенности нашли свое отражение и в европейском театре в виде аналогичного символизма в оформлении сцены и костюмов актеров,

амплуа в рамках основных положений, необходимых для искусной игры («пасин» и «сычжуан»), стиля шинуазри, богатом музыкальном оформлении и т. д.

Список литературы:

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. – М.: Проспект, 2013. – 321 с.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра / В.И. Березкин. – Минск: Асвета, 2016. – 199 с.
3. Ван Жоу. Исследование проникновения китайской музыки на Запад / Жоу Ван // Журнал исследования музыки. – Пекин, 2012. – № 2. – С. 36-49.
4. Гайда И.В. Китайский традиционный театр / И.В. Гайда. – М.: Наука, 2016. – 123 с.
5. Гайда И.В. Театр китайского народа / И.В. Гайда. – М.: Знание, 2018. – 32 с.
6. Головачева Л.И. Конфуцианство как основа цивилизации Китая / Л.И. Головачева // Вестник ДВО РАН. Владивосток, 2017. – № 11. – С. 42-48.
7. Куманецкий К.А. История культуры Древней Греции и Рима / К.А. Куманецкий. – М.: Проспект, 2012. – 160 с.
8. Минхань Сун. Актерское мастерство в европейском и китайском театральном искусстве / Сун Минхань // Искусство. – 2016. – № 15. – С. 152-154.
9. Мокульский С.С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра С.С. Мокульский. – М.: Проспект, 2013. – 195 с.
10. Серова С.А. Китайский театр – эстетический образ мира / С.А.Серова. – М.: Инфа-М, 2015. – 168 с.
11. Цай Лянюй. Западная культура музыки / Лянюй Цай. – Пекин: Изд-во народной музыки, 2009. – 479 с.
12. Цзюань Сун. Влияние культуры Китая на театральное искусство в Европе / Сун Цзюань // Культура и искусство. – 2017. – № 5. – С. 27-33.

1.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

МНОГООБРАЗИЕ ИСТОЧНИКОВ НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ ИСТОРИИ ОДЕЖДЫ ПРОШЕДШИХ СТОЛЕТИЙ

Бызгу Татьяна Георгиевна

преподаватель

*Международный Независимый Университет Молдовы,
Республика Молдова, г. Кишинев*

THE VARIETY OF SOURCES NECESSARY FOR RESEARCH IN THE HISTORY OF CLOTHING OF PAST CENTURIES

Tatiana Bizgu

teacher

*Free International University of Moldova,
Republic of Moldova, Chisinau*

Аннотация. Исследование одежды других эпох включает в себя изучение текстиля, из которого она создана, литературные и этнографические источники, записи хроник и историй путешественников. Важными свидетельствами в изучении этой области, являются изображения одежд на памятниках и монументах, элементы одежды и украшения, найденные во время археологических раскопок, а также предметы интерьера, керамика, произведения искусства, иконы и рукописи, коммерческие и таможенные документы, инвентарные описи, завещания и перечни приданого, надгробные камни и многие другие источники, которые предоставляют информацию, необходимую для научных исследований.

Abstract. The study of other eras' clothing includes the study of textiles from which it was created, literary and ethnographic sources, records of chronicles and stories of travelers. Important evidence in the study of this area are images of clothes on monuments, items of clothing and jewelry found during archaeological excavations, as well as interior items, ceramics,

works of art, icons and manuscripts, commercial and customs documents, inventories, wills and lists of dowry, tombstones and many other sources that provide the information needed by scientific research.

Ключевые слова: одежда; эволюция; костюм; искусство.

Keywords: clothing; evolution; costume; art.

Исследование одежды прошедших столетий включает изучение текстиля, из которого она создана, а также многие другие источники, которые помогают отслеживать развитие технологий их создания в течение человеческой истории. Как известно, социальная значимость готового объекта отражает культуру данного временного интервала.

Литературные и этнографические источники дают представление об эволюции искусства одежды в Молдове. Важными свидетельствами в изучении этой области, являются предметы интерьера – мебель, ткани, вышивка, изделия из серебра, керамика, которые помогают нам изучить жизнь общества определенного периода.

Николеску К. в работе «История придворного костюма в румынских странах» свидетельствует нам: „Изучение костюма и предметов, которые украшали интерьеры дворцов и жилищ – мебель, ткани, вышивка, изделия из серебра, керамика – это средство познания общественной жизни и смысла некоторых произведений искусства, как свидетельства, непосредственно связанные с жизнью” [1, с. 26].

Важной задачей в наше время является воссоздание искусства одежды исторической Молдовы, крестьянской одежды начиная с эпохи гето-даков, придворного костюма с XIII- XVIII веков, а также городского костюма XV-XIX веков.

Найденные во время археологических раскопок и хранящиеся ныне в музеях образцы тканей, пуговицы, застежки, встречаются металлические части одежды и украшения, которые помогают воссоздать детали костюма древнего периода. Высоким художественным уровнем отличаются украшения IV-III веков до нашей эры – золотые и серебряные шейные обручи, серьги с подвесками, стеклянные бусы, серебряные и бронзовые браслеты, застежки.

Происхождение отдельных типов одежды восходит к традициям античности, к культуре фракийцев, славян, а также других народов, с которыми предки молдаван вступали в тесные связи на протяжении своей истории. В одежде восточно-романских народов сохранились некоторые характерные черты костюма северных фракийцев - даков, гетов. Отдельные элементы костюма сохранились с первых веков нашей эры. Ценным источником для изучения костюма гето-даков

являются изображения одежд на монументе из Адамклисси в Добрудже (рисунок 1) и на барельефах колонны Траяна в Риме, относящихся ко II веку нашей эры и воздвигнутых в честь победы римлян над гетодаками.



Рисунок 1. Барельеф монумента в Адамклисси (Румыния), построенный в 109 году в честь победы римского императора Траяна над даками в 102 году в битве при Адамклисси [3]

Особую роль в художественной ценности городской и придворной одежды отводят итальянским и восточным тканям, большинство из которых уникальны, хранятся в коллекциях музеев и монастырей страны. Использование этих материалов привело к интересным выводам относительно экономических и культурных отношений Молдовы со странами Румынии, Европы и Ближнего Востока в эпоху феодализма. Политические и социальные преобразования, которые произошли в Молдове и соседних странах, также отражены в эволюции костюма.

Произведения искусства являются богатым и ценным источником, необходимым для иллюстрации эволюции одежды в Молдове. Костюмы высшего сословия, находящиеся в музеях и монастырях, начиная с пятнадцатого века и до начала девятнадцатого века, дают возможность визуализации исторических фактов, произошедших в Молдове.

Археологические исследования, проведенные в монастырях исторической Молдовы, способствовали обогащению сокровищницы предметов из металла, бижутерии, предоставляя ценную информацию об искусстве одежды.

Многочисленные художественные памятники, включающие портреты меценатов на стенах церквей, образы из икон и рукописей, пополняют информацию начиная с этапа становления молдавского государства до начала XIX века. Тщательное изучение разных видов искусства, демонстрирующих портреты знати, а также монеты и печати внесло важные детали для расширения области исследовательских работ.

В дополнение ко всем этим видам источников необходимо тщательно изучить информацию, касающуюся внешних характеристик и стоимости предметов одежды, а также их происхождения, которую предоставили ученым коммерческие и таможенные документы, инвентарные описи, завещания и перечни приданого. Этот материал более полно информирует нас о костюмах купцов, городского населения, крестьян, бояр и правителей, которые были использованы для торжеств, в церквях и королевских дворцах, на приемах и похоронах.

В искусстве нашей страны и соседних народов появляется информация о жизни и деятельности городского населения, крестьян и знати средних веков. Элементы костюма, принадлежащие купцам и ремесленникам, иногда встречаются в росписи и иконах с конца 17-го века и последующих веков. В дополнение к вышесказанному, в погребальных камнях, найденных в Молдове, содержится значительный материал, представленный портретами правителей, а также вышивки, изделия из серебра, печати и монеты, датируемые с 16 по 17 века до начала 19 века, они значительно расширяют область исследований, внося важные детали. Некоторые из надгробных камней предоставляют нам информацию о роде деятельности захороненного и орудиях его ремесла.

Эволюция одежды в Молдове и Румынии может быть представлена четырьмя этапами. На первом этапе происходит влияние Востока и Византии, который продлится до пятнадцатого века. Второй этап отмечен западным влиянием, осуществляемым параллельно, саками, поляками, но особенно итальянцами. Третий этап, представляющий фактически возвращение к византийским формам, был обусловлен влиянием греков, проживавших на нашей территории. К концу этого периода, в восемнадцатом веке, костюм попадает под турецкое влияние. После 1774 года, через европейские контакты проникает западная мода, которая постепенно заменяет старый костюм восточного типа [1, с. 11].

Записи хроник и историй иностранных путешественников запечатлели яркую картину прошлого жизни нашей страны, предоставили нам ценную информацию относительно искусства одежды Молдовы.

В исследованиях Стефанеску И. был проведен углубленный анализ серии портретов правителей Молдовы с XII по XV века. Благодаря анализу костюма в портретной живописи была выявлена их историко-документальная ценность. В специальных главах, посвященных одежде и костюму, были сделаны важные уточнения относительно происхождения тканей и вышивки [2].

Путем проведения сравнительного анализа одежды нашей страны с одеждой балканских стран восточного и византийского происхождения учеными воссозданы их внешний вид и функции. Много видов одежды из бархата и шелка хранятся сегодня в коллекциях музеев, а также в сокровищницах монастырей Молдовы и других стран.

Список литературы:

1. Николеску К. История придворного костюма в румынских странах. – Бухарест: Editura stiintifica, 1970. – 308 с.
2. Stefanescu, I. Das Zeugnis der Denkmäler religiöser Kunst in Siebenbürgen, t. II, Buc., 1943. p. 291-307.
3. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.hetel.ro/adevarul-despre-toraeum-traiani/> Дата обращения: 03.11.2019.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ В КИТАЙСКОЙ КАРИКАТУРЕ «МАНЬХУА»

Ли Мэн

соискатель

*Белорусского государственного университета культуры и искусств
Республика Беларусь, г. Минск*

THE PECULIARITY OF ARTISTIC TECHNIQUES IN THE CHINESE CARICATURE OF MANHUA

Li Meng

*aspirant of Belarusian State University of Culture and Arts,
Republic of Belarus, Minsk*

Аннотация. В статье рассматривается китайская карикатура «маньхуа», в которой эффект высмеивания или восхваления достигается посредством использования различных художественных приемов.

Abstract. The article discusses the Chinese caricature of «Manhua», in which the effect of ridicule or praise is achieved through the use of various artistic techniques.

Ключевые слова: изобразительное искусство; карикатура; «маньхуа», сатирический и комический эффект, художественные приемы (метафора, гиперболы и др.).

Keywords: Visual arts, caricature, «Manhua», satirical and comic effect, art techniques (metaphor, hyperbole etc.).

Китайская карикатура («маньхуа») берет свои истоки в Древнем Китае, однако, несмотря на то, что само слово «маньхуа» существовало в Китае с самых давних времен, его значение не имело никакого отношения к сегодняшнему значению «карикатура», а было лишь названием водоплавающей птицы. Постепенно с течением времени данное слово превратилось в ироничное, шутовское название для такого жанра изобразительного искусства, как карикатура. Иероглиф «漫» (мань), входящий в состав слова «карикатура», используется в том же значении в словах «заметки» (маньтань), «записки» (маньби) и т. д., поэтому можно сказать, что это запись или миниатюрная картинка с тонким, остроумным содержанием. Так, например, Фэн Цзыкай дает такое определение: «Карикатура – тип рисунка, выполненного в простой технике, основное значение которого заключается в содержании» [3, с. 168].

В словаре современного китайского языка сегодня можно найти такое определение «маньхуа»: «Маньхуа – это рисунки, в которых посредством приема гиперболы в простой форме изображаются жизненные явления или актуальные события. Обычно применяются способы трансформации, сравнения, символического изображения для создания юмористической и шутовской картинке, с целью достижения эффекта высмеивания или восхваления» [4, с. 183]. Схожее определение карикатуры как жанра изобразительного искусства можно встретить и в русскоязычных источниках, например, в терминологическом словаре «Аполлон»: «Карикатура – изображение, в котором сатирический и комический эффекты намеренно создаются преувеличением и заострением характерных черт, неожиданными сопоставлениями, уподоблениями, метафорами, соединением реального и фантастического» [1, с. 242].

Китайский исследователь Дэн То уверен, что в древности в Китае уже существовали карикатуры, обладающие своими традициями и особенностями. Дэн То сделал следующий вывод: «Карикатуры появились

не только в период новой истории, и они не были заимствованы из западных стран – в Древнем Китае также существовали комические изображения «маньхуа», а также собственные традиции в их создании, которые сильно отличались от западных карикатур» [2, с. 227].

Китайские художники черпают материал из политических событий или жизненных явлений и посредством таких художественных приемов как гипербола, метафора, аллегория и др. выражают их в юмористических, шуточных, порой достаточно едких картинках с целью высмеивания, осуждения или прославления каких-либо людей или явлений.

Критикуя, обнажая ту или иную сторону действительности, высмеивая или прославляя кого-либо, художник использует самые различные художественные приемы, среди которых можно выделить следующие:

Реалистичность изображения. Карикатурист выбирает значимое явление из ежедневных новостей и правдиво его описывает, позволяя зрителю разглядеть большое в малом. Например, карикатура Фэн Цзыкай «Отец и сын» (рис. 1) изображает молодого человека с тростью в руке, гордо идущего вперед большими шагами. Сзади за ним идет старик в крестьянской одежде, несущий в руках тюк и чемодан. То, что молодой человек не несет багаж и идет лишь с тростью, а седой старик, напротив, тащит вещи на себе всю дорогу, уже кажется странной ситуацией. Не говоря уж о том, что это отец и сын! Эта ситуация является символом человеческого стыда и позора. Отличие такого подхода от обычной живописи заключается в том, что обязательно выбирается материал «со смыслом».



Рисунок 1. Карикатура Фэн Цзыкай «Отец и сын»

В данной карикатуре применен и такой художественный прием как *Последний штрих*. Использование яркого заголовка при изображении заслуживающего внимания явления, которое позволяет уточнить основную идею и придать живость картинке. Если убрать заголовок, то останется лишь обыкновенная, ничем не примечательная картинка. Но с добавлением заглавия «Отец и сын», смотрящий человек внезапно осознает, что происходит на самом деле, и за этим тут же следует множество других мыслей.

Метафора. Карикатурист хочет раскритиковать или изобразить какую-либо абстрактную проблему из жизни общества, однако ее трудно выразить в рисунке. Тогда карикатурист выражает свое мнение о проблеме иносказательно, изображая другой конкретный, осязаемый предмет. Это и называется метафорическим художественным приемом. Рассмотрим его на примере карикатуры Фэн Цзыкай «Образование» (рис.2): на ней изображен человек, который лепит из глины человечков. Эти глиняные человечки являются метафорой, изображающей образование, так как в тот период оно было шаблонным и стереотипным. Личность молодых людей презиралась, использовались деспотичные методы обучения. Поэтому и выпускники были одинаковыми, не имели индивидуальности. Очень много глины проходит через один и тот же трафарет, и в итоге получаются абсолютно одинаковые глиняные человечки. Люди, которых производит такое образование, такие же, как эта кучка глиняных человечков. Осталось только добавить на картинку надпись «Образование» – и сатирический эффект достигнут.



Рисунок 2. Карикатура Фэн Цзыкай «Образование»

Чтобы отреагировать на какую-нибудь несправедливость в человеческом обществе, необходимо придумать подходящую метафору и изобразить ее посредством рисунка, критикуя и изобличая таким образом эту несправедливость. Например, карикатура Фэн Цзыкай «Лифт продвижения по учебе» (рис. 3) изображает лифт, примыкающий к трехэтажному зданию. Ученик с книгами в руках едет в лифте. Однако этот лифт работает не за счет электричества, а за счет денег. Если у тебя есть деньги, то ты сможешь на нем подняться. Нижний этаж этого здания называется «Начальная школа», средний – «Средняя школа», а верхний – «Университет». На данный момент ученик при помощи денег смог подняться уже в среднюю школу. Раньше в обществе существовала такая несправедливость и данная карикатура посредством метафоры ее обличает. На поверхности все кажется забавным и смешным, однако внутри скрыта критика и осуждение.

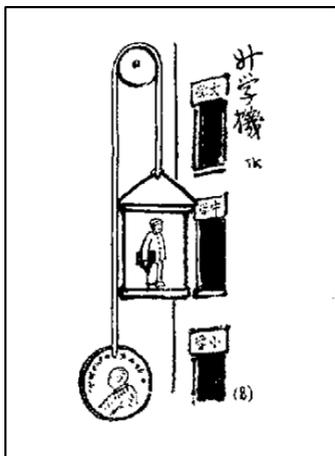


Рисунок 3. Карикатура Фэн Цзыкай «Лифт продвижения по учебе»

Например, упомянутая уже карикатура «Лифт продвижения по учебе» демонстрирует еще один художественный прием, используемый в китайской карикатуре – *Воображаемое представление*. Допустить существование редкого явления или явления, которого нет в мире, и изобразить его логику в виде карикатуры – это и называется приемом воображаемого представления. Этот художественный прием позволяет сделать нематериальные материальными. Большинство социальных проблем нематериальны, поэтому для их критики и оценки карикатуристы, как правило, используют прием воображаемого представления. Карикатурист увидел проблему коррупции в образовании

и ухватил суть этой проблемы, создав несуществующий в природе механизм, удивительный и абсурдный, но при этом очень мощно передающий смысл.

Гипербола. Чтобы усилить эффект от произведения, карикатурист часто преувеличивает характеристики основного сюжета. Это позволяет достичь смешного, забавного эффекта и заставить читателя засмеяться и поверить. Это и есть прием гиперболы. Он является одним из важнейших приемов, используемых в художественном творчестве. Можно выделить два вида гиперболы в карикатуре: преувеличение содержания и преувеличение формы. Преувеличение содержания – это высказывание всех точек зрения чересчур сильно, ярко, чтобы преувеличение стало смешным. В качестве примера рассмотрим карикатуру Фэн Цыкай «Очень высокие прически в городе» (рис. 4). Из-за того, что в столице вошли в моду «высокие прически», везде начали соревноваться друг с другом и подражать этой моде; из-за того, что в столице стали носить «широкие брови», люди повсеместно в подражание этой моде начали рисовать себе брови, закрывающие половину лба! Когда стали популярными «большие рукава», все соревновались и, боясь отстать друг от друга, использовали целый отрез шелка на рукав. Здесь прием гиперболы остро высмеял такие пагубные общественные нравы, как слепое следование моде и подражание низов верхам. Преувеличение формы – это преувеличенное изображение внешних черт.



**Рисунок. 4 Карикатура Фэн Цыкай
«Очень высокие прически в городе»**

Китайская карикатура «маньхуа» в основном отличается общедоступными, незамысловатыми чертами, которые в большей степени отвечают вкусам простых китайцев и, соответственно, являются

простыми для принятия и понимания. Такая визуальная внешняя простота изображаемых явлений не исключает наличия художественных приемов, своеобразие которых способствует раскрытию внутреннего содержания на более глубоком уровне.

Список литературы:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Дэн То. Собрание сочинений Дэн То / То Дэн. – Пекин : Пекинское издательство, 1986. – 475 с.
3. Фэн Цыкай. Описание карикатуры – избранные карикатурные произведения Фэн Цыкай / Цыкай Фэн. – Хунань : Изд-во «Литература и искусство», 2001. – 168 с.
4. Лю Чусань, Цин Щенцу. Словарь современного китайского языка / Чусань Лю, Щенцу Цин. – Пекин : Коммерческое изд-во, 2002. – 1800 с.

РОЛЬ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ КИТАЙЦЕВ В СОХРАНЕНИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДРЕВНИХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

У Пэнфэй

аспирант

*Белорусский государственный университет культуры и искусств
Республика Беларусь, г. Минск*

THE ROLE OF CHINESE RELIGIOUS LIFE IN THE PRESERVATION OF NATIONAL ANCIENT CULTURAL TRADITIONS

Wu Pengfei

Belarusian State University

Culture and Arts

Belarus, Minsk

Аннотация. Традиции и обычаи являются конкретными проявлениями национальной культуры. Религия – это культурное явление, и оно оказывает большое влияние на формирование и развитие фольклора и традиций. Церемония является носителем, который связывает религиозную культуру и традиции с культурой и показывает через ритуальные действия. Сохранение традиционной культуры и обычаев также неотделимо от роли религиозных ритуалов.

Abstract. Tradition and custom are concrete manifestations of national culture. Religion is a cultural phenomenon, and it has a great influence on the formation and development of folklore and traditions. The ceremony is the bearer, which connects religious culture and traditions with culture and shows through ritual activities. Preservation of traditional culture and customs is also inseparable from the role of religious rituals.

Ключевые слова: Чань-буддизм; культура; традиция; обычай; ритуал.

Keywords: Ch'an Buddhism; culture; tradition; custom; ritual.

Традиции – это конкретные проявления национальной культуры. Большое влияние на становление и развитие национальных традиций оказывает религия. Религиозные церемонии того или иного народа впитывают его национальные традиции и, таким образом, по словам Гэ Югана, свидетельствуют о национальной культуре [2, с. 13].

В I веке н.э. в Китай был привнесен Буддизм и буддистские ритуалы [В I веке н. э. Китай охватывал территорию только центральной части современного Китая (районы) и включал в себя прибрежный район (Чжонюань)], которые внесли новый контент в традиционную китайскую культуру [1, с. 107]. Особенностью Буддизма является то, что распространяясь в какой-либо стране, он впитывает в себя национальные особенности религиозной культуры этой страны, и модифицируется. Так, в Китае Буддизм приобрел черты политеистической религии и стал Чань-буддизмом [1, с. 37]. В процессе аккультурации к китайской традиционной культуре Буддизм приобрел и характерные китайские этнические особенности, которые проявились в области языка священных текстов, гимнографии, обряда и его художественного оформления. Чань-буддизм является одним из направлений махаянской школы Буддизмаю.

Чань-буддийская культура наполнила новым содержанием традиционную китайскую культуру и обычаи, что способствовало стандартизации ее форм и их упорядочению, что объясняет популярность Чань-буддизма в Китае [4, с. 16-17]. Таким обрядом, процесс

развития в Китае чань-буддийской культуры является также процессом совершенствования традиционной китайской культуры и обычаев. Одновременно чань-буддийское ритуальное искусство было тоже значительно развито, за счёт большого количества фольклорных форм, которые были в него интегрированы [4, с. 22]. Гэ Югуан отметил, что чань-буддийская культура является с одной стороны, особым символом для китайцев, а с другой – обычным явлением традиционной китайской культуры [2, с. 219].

В религиозной и традиционной фольклорной китайской культуре большое значение имеют ритуалы [5, с. 51]. Чань-буддийские обряды делятся на ежедневные и праздничные. Среди них День рождения Фо (佛诞日), День Просветления Фо (佛道日) и поминальный праздник Юйланпэнь Цзе (盂兰盆节). Церемонии этих праздников, по мнению Юан Цинфан, более всего отражают традиционные китайские народные обычаи [1, с. 41].

Основой чань-буддистского праздника «День рождения Фо» была прекрасная индийская легенда о рождении будущего Будды, которая усвоена в Китае, о чём пишет.

Юйнуа. Гуо. Текст легенды рассказывает, что мать Будды, видела сон, будто огромный белый слон с шестью бивнями, державший в хоботе лотос, спустился с небес и, войдя в ее покои, три раза обошел ее ложе. Придворные гадалки растолковали ее сон и предсказали, что вскоре суждено родиться необычному ребенку. Родился принц Сиддхартху, который прошагал по семь шагов на север, юг, запад и восток, и из каждого его следа распускались прекрасные лотосы. Принц указал одной рукой на небо, другой на землю и произнес: «И на небе, и на земле, единственный я миром почитаемый» (天上地下, 唯我独尊), и в это самое время девять драконов окатили его с ног до головы благоуханным дождем [3, с. 27]. День рождения Фо (佛诞日) отмечается весной – в апреле или мае¹ [1, с. 377].

В День рождения Фо праздничные церемонии следующие: на украшенную повозку ставят статую божества и провозят ее по всему городу. Во всех чань-буддийских храмах, в павильонах Фо², либо прямо на открытом воздухе жгут свечи и благовония, читают молитвы и проводят праздничные торжества. Основной сакральной церемонией является поливание статуи Фо ароматной водой сяншуй (香水) из черпака

¹ Даты древних религиозных праздников в Китае связаны с лунным календарем и имеют изменяемое значение. Неизменным является только месяц празднования.

² Павильон – тип часовни

с длинной ручкой [1, с. 189], что соответствует легенде. Чань-буддисты-миряне совершают этот обряд и у себя дома. Воду, использованную в церемонии, раздают верующим, которые ее пьют или поливают ею голову.

Церемониальные статуи Фо обычно небольшого размера, делаются из позолоченной меди. Фо изображается стоящим на лотосовом троне, одной рукой указывающим на небо, другой – на землю.

В День рождения Фо в храме проводится церемония, во время которой китайцы молятся о рождении детей. В традиционной китайской культуре всегда трепетно относились к рождению детей, особенно мальчиков. Одна из церемоний праздника называется «Чжэн Фу Фахуи» (增福法会), в процессе её исполнения читают Священный текст «Цзэнфу Цзэншоу Цин» (增福增寿经). Многие люди придут в храм в День рождения Фо. После посещения буддийской церемонии они придут к статуе Гуанинь Пусы и тайно украдут бумажную фигурку ребенка, лежащую на столе, чтобы жена могла забеременеть и родить здорового ребенка. Эти бумажные фигурки ребенка были поставлены на стол монахами заранее [5, с. 192].

Праздник «День Просвещения Фо» соотносится с древней традицией жертвоприношения. Называется праздник «Лаба Цзе» (腊八节). Название «Лаба Цзе» указывает на время празднования, по лунному календарю: «8-й день 12-го месяца». Считается, что в этот день Шакьямуни стал Буддой [5, с. 88].

Традиция отмечать праздник Лаба гораздо древнее истории Чань-буддизма и восходит к династии Чжоу (XI век до н.э.). В древности во время церемонии Лаба люди приносили в жертву животных, убивая их и посвящали этот ритуал «лацзи» (腊祭) [5, с. 89]. Древний ритуал был отменён, а некоторые его черты вошли в народную традицию. Например, в День Просвещения Фо в народе принято есть лабачжоу «腊八粥 или кашу лаба», или, как ее еще называют, „кашу Фо”, «фочжоу (佛粥)». Считается, что того, кто поел этой каши ждет счастье и удача. Кашу готовят из нескольких злаков и добавляют миндаль, арахис, финики, редьку, фасоль, бобы, каштаны, семечки, семена лотоса и т. д.

Древняя традиция поминовения усопших имеет в Чань-буддизме несколько вариантов. Один из них – праздник поминовения Юйланпэнь Цзе (盂兰盆节). Этот же праздник называется День Радости Будды или Фохуаньсижи (佛欢喜日) [1, с. 222-223]. В народе этот праздник называют «праздник демонов» (鬼节 Гуйцзе) [5, с. 167-190]. Это один из трех так называемых «праздников мертвых». Поклонение душам

умерших происходило в течение всего 7-го месяца, достигая кульминации 15-го числа. Это один из тех периодов в году, когда, по народному поверью, врата подземного мира открыты и души умерших могут выйти в мир людей.

Кроме того, Земной правитель почитался как повелитель подземного судилища. По чань-буддийским представлениям, владыкой загробного мира является Дицзан (地藏) [2, с. 61]. Простой народ обращался с молитвами о заступничестве и спасении душ умерших предков к обоим божествам, их изображениям совершали подношения и вскрывали благоволия.

Заметим, что культовое значение многих религиозных образов в китайской культуре дополняется народной интерпретацией в традиционном духе. В этом случае религиозный образ модифицируются и становятся персонажем легенд, мифов и сказаний. Примером служит миф об индийском монахе Муляне³. Архат⁴ Мулянь является самым почитаемым в Чань-буддизме святым, потому что он был первым учеником самого Будды, первым, кто достиг просветления.

Личность монаха Муляня до сих пор привлекает внимание и будит воображение китайцев. Но в настоящее время образ архата Муляня является не столько святым объектом поклонения, сколько героем популярных китайских народных легенд, возникших и существующих только в Китае. Одна из них рассказывает о спасении матери Муляня из преисподней. В этой легенде используются некоторые факты биографии китайского буддиста Фу Лобу (傅罗布), жившего в VI веке н. э. Легенда рассказывает о почтительной любви сына к матери, который желая спасти ее душу от адových мук (после смерти), много молился, совершал добрые дела, читал священные книги. Все это Муньянь делал по совету своего учителя Будды Шакьямуни после того, как духом спустился в ад и увидел, что его мать терзают «голодные духи»⁵. В процессе собственного «просветления» (совершенствования), Муньянь спас свою мать от адových мук.

³Индийское имя святого (на санскрите) – Маудальяна, или Махамудальяна (Великий Маудальяна). В китайской культуре он именуется как Муцзяньлянь (目犍莲), а написание его имени на китайском языке – Дамуцзяньлянь (大目犍莲).

Народная традиция именует его Мулянь (目莲).

⁴Архат – в буддизме – высшая степень просветления.

⁵Голодные духи – населяют ад, согласно чань-буддистскому учению.

Хотя эта история – только легенда, но она согласуется с традиционной китайской культурой, основой которой является учение Конфуция. Одна из основных категорий конфуцианства – сяо (孝) – сыновья почтительность, как нельзя лучше проявилась в сказании о Муляне. Понятие „сяо” (сыновей почтительности) было созвучно традиционным этическим установкам китайцев, и поэтому легенда об индийском архате полюбилась людям и получила такое широкое распространение.

Торжества, посвященные поминовению усопших Юйланыпэн, начинают проводиться в период царствования императора Лян У-ди (梁武帝, 464–549 гг. н.э.). В этот день монахи и монахини в храмах читали молитвы, раздавали постную пищу прихожанам [2, с. 31]. Считалось, что, делая подаяния в этот день, можно избавить своих родителей в этой и последующих семи жизнях от бед и невзгод. Конечно же, в этот день чествовали души умерших предков. Все представители семьи кланялись предкам, благодарили за урожай этого года и молились о богатом урожае в будущем. В этот день рассказывали младшим членам семьи сохранившиеся истории из жизни предков, семейные традиции. Во дворах жгли ритуальные бумажные деньги Небесного банка, чтобы, по поверию умершие души ни в чем себе не отказывали в загробном мире. Сегодня часто жгут еще бумажные модели одежды, машин, домов, телевизоров, холодильников, чтобы обеспечить предков всем необходимым. Все это складывается в бумажный мешок, на котором делают надпись «с почтением подношу» и указывают имя адресата и отправителя, чтобы на том свете «не возникло недоразумений» [4, с. 293-307].

Вывод. Интеграция буддизма сыграла определенную роль в развитии и наследовании традиционных китайских традиций и обычаев. Праздничные церемонии Чань-буддизма более тесно связаны с традиционной (фольклорной) китайской культурой.

Список литературы:

1. Чжэнь Бин. Новый словарь буддизма / Бин. Чжэнь. – Пекин: Китай и мир издательства, 2003. – 679 с.
2. Гэ Югуан. Чань-буддизм и китайская культура / Югуан Гэ. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1986. – 225 с.
3. Гуо Юйнуа. Ритуалы и развитие общества / Юйнуа Гуо. – Пекин: Социальные науки прессы, 2000. – 383 с.
4. Хэ Сяолянь. Религия и культура / Сяолянь Хэ. – Шанхай, 2000. – 357 с.
5. Тиань Цин. Религиозная музыка: буддизм, христианство / Цин Тиань. – Пекин: Народное издательство, 2005. – 479 с.

ОТРАЖЕНИЕ УЧЕНИЯ ДАОСИЗМА В КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Ян Мэнчэнь

аспирант (соискатель),

*Белорусский государственный университет культуры и искусств,
Республика Беларусь, Минск*

REFLECTION OF TEACHING TAOISM IN CHINESE ART CULTURE

Yang Mengchen

graduate student (applicant),

*University of Culture and Arts,
Belarus, Minsk*

Аннотация. В традиционной культуре трактат «Дао дэ цзин» оказал глубокое и далеко идущее влияние на философию, науку, политику и религию Китая, отражая отношение к жизни, нравственные ценности и мировоззрение трудящихся Древнего Китая. Конфуцианство, даосизм и легизм Китая – все подверглись воздействию «Дао дэ цзина», и до сегодняшнего дня этот трактат и даосская культура оказывают огромное влияние на наше общество, жизнь и культурную сферу.

Abstract. In traditional culture, the Tao de Jing treatise has had a deep and far-reaching impact on China's philosophy, science, politics, and religion, reflecting the attitude to life, moral values, and the worldview of the working people of ancient China. Confucianism, Taoism and the legism of China have all been affected by the Tao de Ching, and to this day, this treatise and Taoist culture have a huge impact on our society, life and cultural sphere.

Ключевые слова: учения; Китай; даосизм; художественная культура.
Keywords: teachings; China; Taoism; art culture.

В учении даосизма «Дао дэ цзин», которое является выдающимся памятником китайской мысли, повествуется о категориях «Дао» и «Дэ».

Категория «Дао» относится не только к значению космоса и природы, но и к значению закона, а также к методам индивидуальной практики. Категория «Дэ» принадлежит к области нравственности и методам наилучшего способа жизни, которым должны обладать люди.

Можно сказать, что эта работа охватывает многие аспекты философии, этические взгляды, политические и военные представления древних китайских мудрецов. Поэтому потомки считают этот трактат драгоценным руководством для управления страной, упорядочения семейных отношений, самосовершенствования и обучения.

Даосизм выступает за тишину и бездействие в жизнедеятельности человека, который должен соответствовать природе и интегрироваться с ней. Для этого лучше всего практиковать учение даосизма в горах, где живет мало людей и нет суеты, где проще не думать о земном, чтобы встретиться с бессмертными. Поэтому в горах Китая много даосских храмов [3, с. 87-89].

Идеальные верования даосской культуры оказали глубокое влияние на художественную культуру Китая.

Например, в литературе, начиная с шести династий до династий Мин и Цин (1368-1924 гг.), присутствуют романы о необыкновенных явлениях, призраках, такие как «Заметки о бессмертных» (автор: Гань Бао, 286-336 гг.), «Донг Минг Цзи» (автор: Го Сиань, 25-57 гг.), «Записки под подушкой» (автор: Шен Джиджи, 750-800 гг.), «Записки времен Тайпинов» (автор: Ли Фан, 925-996 гг.), «Путешествие на Восток» (автор: У Юаньтай), «Путешествие на Запад» (У Чэнэнь, 1506-1582 гг.), «Путешествие на Юг» (автор: Ю Сяндоу, 1561-1637 гг.), «Путешествие на Север» (автор: Ю Сяндоу, 1561-1637 гг.), «Речные заводы» (Ши Найань, 1296-1370 гг.), «Причисление к лику святых» (Сюй Чжунлинь, 1560-1630 гг.) и «Рассказы о людях необычайных» (Пу Сунлин, 1640-1715 гг.) [1, с. 89-91].

Под влиянием даосской теории создано множество произведений выдающихся поэтов, среди которых наиболее ярким является Ли Бай – поэт династии Тан (618-907 гг.).

Ли Бай познакомился с даосизмом в возрасте пятнадцати лет и до конца жизни следовал даосской практике.

Ярким примером влияния учения даосизма на поэзию Ли Бая является стихотворение «О доме, где Юань Дань-цю жил отшельником в горах» [2, с. 37]. Юань Дань-цю был представителем династии Тан, известным даосским священником-аскетом [4, с. 101].

В поэтических строках: «В восточных горах мой приятель выстроил дом. Как любил он красоту между скалами! С весны он лежал в лесу пустом. И даже днем не вставал. И ручейка он слышал звон, и песенки ветерка.

Ни друзей и ни ссор не ведал он никогда. И жить бы ему века в красненькой Авроре» [2, с. 37] Ли Бай выражает даосское учение о единении человека с природой, благодаря чему он становится свободным.

Многие известные поэты, такие как Ли Хе (李贺) [5] и Ли Шаньинь (李商隐) [6]¹, также находились под сильным влиянием даосского учения.

Еще одним примером влияния даосизма на китайскую художественную культуру являются произведения древнего китайского искусства (среди них древние иллюстрации даосских книг и настенная живопись в даосском Дворце), которые были созданы под влиянием даосского учения.

Например, представители знаменитой «Школы Линбао» создали даосские ритуалы Жай Цзяо и репертуар песен и танцев для них, что является примером сочетания даосского учения и искусства.

Даосская архитектура тоже стала воплощением даосских идей.

Планировка даосских храмов воплощает теорию пяти линий Инь и Ян. Зал даосского Дворца «Высшей чистоты» потрясает изысканным дизайном и красотой, а конфигурация даосского храма симметрична и гармонична и является высокой эстетической ценностью.

Даосская культура оказала глубокое влияние на древний фольклор Китая, и это влияние проявляется до настоящего времени в народных обычаях, таких как поклонение и жертвоприношение богам Неба, Земли и божествам домашнего очага.

В китайской культуре большое значение имеют различные праздники, которые важны для каждого китайца. Некоторые из них отражают даосское учение.

Глубокими корнями в даосскую культуру уходит традиционный Весенний фестиваль, который начинается праздничными и развлекательными мероприятиями, а заканчивается трапезой, жертвоприношениями и рисованием «новогодних парных надписей на воротах» – это называется наклейки богов.

Наклейки богов-хранителей входа: в старые времена в последний день года, то есть в канун Нового года, люди непременно отрывают от дверей старые наклейки богов-хранителей входа и заменяют их на новые.

Основное назначение этих хранителей входа – избежать злых влияний нечистой силы, отвратить бедствия и привлечь благополучие. Вера в богов-хранителей входа берет начало из доциньской эпохи. Позднее даосизм включил этих богов в свое собственное родословное древо святых и причислил к светским божествам.

¹ Ли Хе (790-816 гг.) и Ли Шаньинь (813-858) – китайские поэты конца эпохи династии Тан.

Боги-хранители входа делятся на военных и гражданских богов; первых обычно клеили на парадный вход: с восточной стороны сверху клеили изображение Цинь Цюна, с западной стороны снизу – изображение Юйчи Гуна.

Изображения гражданских же богов клеили на входах в центральную комнату и флигель в виде картинок для привлечения богатства и обладания сокровищами, а также с пожеланиями счастья в день свадьбы.

Одним из любимых праздников в Китае, содержание которого основано на даосском учении, является фестиваль Цин Мин, или дни (весной и осенью) памяти Цзе Цзы Туй (介子推) из династии Цзинь. Цзе Цзы Туй является знаковой личностью даосизма. В этот праздничный день сжигают маленькие бумажные модели одежды.

В некоторых частях Китая ежегодно восьмого января по лунному календарю проходит праздник в честь Восьми бессмертных, посвященный памяти восьми богов в даосской мифологии.

В традиционной китайской культуре существует понятие «даосских запретов», полностью отражающих даосскую теорию для живущих в гармонии с природой.

Эти запреты являются глубоким культурным наследием китайской нации и направлены на то, чтобы соответствовать природе произвольно, не заставляя себя.

Строгие запретные стандарты, сформулированные в учении даосизма, касаются состояний движения и покоя, режима питания и жизни.

Эти запреты имеют актуальность для современной жизни Китая. И хотя эти запреты не имеют полного научного объяснения, они оказывают влияние на китайскую идентичность и чувство принадлежности к даосской культуре [1, с. 235-256].

Таким образом, даосское учение оказывает глубокое влияние на художественную культуру Китая, которая формировалась в конкретном историческом контексте и продолжает свое развитие.

Список литературы:

1. Жан Ш. 15 лекций по даосской культуре / Ш. Жан. – Пекин: Пресс-служба Пекинского университета, 2012. – 340 с.
2. Сто избранных стихотворений / Ли Бай; пер. с кит. и сост. Ли Цзо. – Минск: Маст. Літ., 2012. – 135 с.: ил.
3. Сяо Йи. Знать Дао / Йи Сяо. – Гуанси: Нормальная университетская пресса Гуанси, 2018. – 190 с.
4. Ху Ф. Китайский даосский словарь / Ф. Ху. – Пекин: Пекинская академия общественных наук пресса, 1995. – 2359 с.

1.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Андреева Полина Вадимовна

студент,

Тульский государственный университет,

РФ, г. Тула

THE USE OF SEMIOTIC TOOLS IN GRAPHIC DESIGN

Polina Andreeva

student, Tula state University,

Russia, Tula

Аннотация. Выявление роли знаков в дизайне. Исследование примеров логотипов. Понимание сути знаков. Осознание значения символов.

Abstract. Identification of the role of signs in design. Researching of examples of logos. Understanding the sense of signs. Awareness of the meaning of symbols.

Ключевые слова: дизайн; семиотика; знак; графика; логотип.

Keywords: design; semiotics; sign; graphics; logotype.

Человеческое общество состоит из большого количества сфер жизни, занимающихся совершенно различными областями знания, будь то культура, наука, образование, медицина и др. Но существование ни одной из этих вещей невозможно без их материального выражения, которое используется для несения информации в массы. Одним из способов его создания является дизайн.

Дизайн – это один из видов человеческой деятельности, направленный на преобразование окружающей среды, всё большее приспособление и оптимизацию жизни. В процессе достижения поставленных данным направлением искусства целей принимают активное

участие самые разнообразные графические средства. В их числе – семиотические, или знаковые, системы [2]. В продолжение статьи хотелось бы рассмотреть несколько принципов создания логотипов и некоторые конкретные примеры знаков. Еще в первом веке до нашей эры древнеримским архитектором Витрувием были сформулированы три фундаментальных правила «Полезность. Прочность. Красота» [1]. Каждое из них служит неотъемлемой частью не только архитектуры, но и любого другого вида практического искусства. Дизайн так же основывается на этих положениях.

Таблица 1.

Семиотические единицы

| Изображения | Символы | Знаки-индексы |
|---|--|---|
| внешне схожи с объектом идентификации, легко воспринимаются, не требуют адаптации | существуют благодаря своеобразному соглашению между людьми об абстрактных понятиях | служат указанием на какое-либо событие, их визуальное отображение является следствием значения самого знака |

Если разделить приведенное выше изречение на три части, то можно понять составляющие настоящего искусства.

Так, польза – очевидное назначение в данном случае дизайна, так как именно с помощью него преобразуется материальная сфера, улучшается для всё более удобного использования в повседневной жизни. Даже если говорить о знаковых системах, то без них существование графического оформления большинства объектов среды стало бы невозможным. Хотя даже если бы оно и существовало, то из него наверняка пропали бы те краткость, меткость, точность и простота, придаваемые ему знаками и логотипами. Прочность также является неотъемлемой частью дизайна, причем как физическая (например, в разработке упаковки для какого-либо изделия или элемента декора), так и зрительная (например, устоявшаяся статичность или гармоничная динамика). Красота же – один из факторов, играющих наиболее значительную роль в восприятии обывателем дизайна пространства и его составляющих. Несмотря на очень высокую субъективность данного понятия, существуют определенные каноны, выверенные десятилетиями и которых следует придерживаться.

Вернемся к первому пункту из этого списка. Одним из аспектов пользы знаковых систем является ее доступность и ясность для большинства культур, возрастов, языков и других категорий общественного разделения.

Большая часть символов принята и известна по всему миру. Их используют вне зависимости от языка, нации, культуры. Как сказано в книге Д.Эйри «Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера» «символы пересекают границы» [3, с. 28]. И ведь это действительно так. Чтобы продавать товары по всему миру, ваш бренд должен заговорить на многих языках. К счастью, легко узнаваемые символы не нуждаются в переводе. Понятные в условиях любой культуры и языка, символы позволяют компаниям пересечь языковой барьер, конкурировать в мировых масштабах и поддерживать единство бренда при самых разнообразных способах их применения.

Так, например, международное агентство по брендам и дизайну Vunch использовало семиконечную звезду, выполненную по мотивам Вифлеемской звезды, как знак нового двухэтажного клуба «Звезда Бетнал-Грин», который открылся в сердце Бетнал-Грин в Лондоне в 2008 году. Знаку звезды, обыгрывающему название клуба и имя его владельца Роба Стара, приходится трудиться повсюду — от открыток до пивных бокалов. Он хотел, чтобы паб стал путеводной звездой в Бетнал-Грин и привлекал людей отовсюду. Звезда Вифлеема, семиконечная и с длинным хвостом, благодаря своему значению, воплотила идею движения вперед».



Рисунок 1. Звезда Бетнал-Грин Автор: Vunch Год: 2008

Еще одним примером может послужить логотип Кардиологической больницы Нью-Мексико. «Испробовав десятки предварительных набросков, дизайнер М. Макнаб решила объединить ладонь с очертаниями сердца» [3, с. 70] и «Зиа» - знак, который используется в качестве эмблемы штата уже более ста лет. Зиа — это также «племя аборигенов, обитающее в Зиа Пуэбло, индейской резервации Нью-Мексико» [3, с. 69].



**Рисунок 2. Кардиологическая больница Нью-Мексико.
Автор: Мэгги Макнаб. Год: 1998**

Внимание дизайнера при создании логотипа «не только убедило Зиа Пуэбло дать разрешение на использование священного символа, они также благословили землю, предназначенную для постройки больницы, и танцевали на церемонии закладки здания» [3, с. 70]. Так, в знаке больницы появилась и забота, и национальный дух Мексики, и прямое отношение к кардиологии.

Хотелось бы обратиться к собственноручно разработанным знакам.

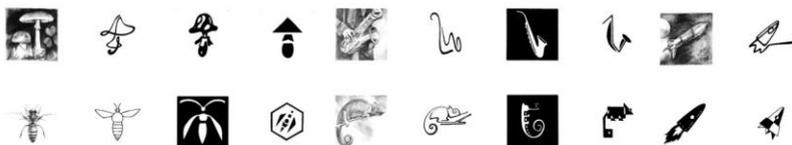


Рисунок 3. Авторские примеры знаков

Данные символы были созданы на основе объектов, взятых из различных сфер жизни, будь то биология, техника, музыкальные инструменты. Главными предметами, ставшими прототипами всех представленных логотипов, стали гриб, пчела, саксофон, хамелеон и ракета. За счет многообразия графических средств, таких как линия, силуэт, геометрические фигуры, удалось вычленивать из объектов их основные свойства, показать их в наиболее яркой форме.

Даже несмотря на периодический контраст принадлежностей всех этих объектов и методов их изображения (бионическая пластика и геометрия, антропогенная природа предмета и изящный контур), достигается их гармоничное сосуществование.

В качестве следующего примера ниже будет рассмотрен логотип предполагаемой фирмы-производителя женской парфюмерии.



Рисунок 4. Логотип производителя женской парфюмерии

В представленном знаке соединены несколько значений. Внутренний контурный элемент по форме напоминает кольцо, указывая на женскую принадлежность компании. Так же символ напоминает по силуэту каплю, что выражает специализацию фирмы в парфюме.

Таким образом, семиотические единицы, или попросту символы, – очень полезный инструмент, который в руках опытного дизайнера превращается в средство управления человеческим восприятием. Если при создании логотипа были учтены основные правила композиции и других аспектов его оформления, то он, несмотря на свой небольшой масштаб, может стать настоящим произведением искусства и служить дизайну как одно из средств оптимизации среды.

Список литературы:

1. Польза, прочность, красота [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://konceptija.lv/par-mums/raksti/lietderiba_izturiba-skaistums/ (Дата обращения: 09.11.2019).
2. Семиотика в дизайне [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mindrepublic.ru/articles/logotip-kotoryj-rabotaet-sekrety-graficheskogo-dizajna-reklamu> (Дата обращения: 09.11.2019).
3. Эйри Д. Логотип и фирменный стиль. Руководство дизайнера. – СПб.: Питер, 2011. – 208 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

СТРОГАНОВСКИЙ ДВОРЕЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ИХ РОЛЬ В РЕСТАВРАЦИИ ЗДАНИЯ.

ЧАСТЬ 4. РЕКОНСТРУКЦИЯ НЕСОХРАНИВШИХСЯ ИНТЕРЬЕРОВ

Несветайло Татьяна Николаевна

ст. науч. сотр.

Государственный Русский музей,

РФ, г. Санкт-Петербург

Несветайло Иван Васильевич

доцент

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,

РФ, г. Санкт-Петербург

STROGANOFF PALACE IN THE ARTWORKS AND THEIR ROLE IN THE RESTORATION OF THE BUILDING. PART 4. RECONSTRUCTION OF UNSAVED INTERIORS

Tatiana Nesvetailo

Senior Research Fellow, State Russian museum,

Russia, St. Petersburg

Ivan Nesvetailo

Associate Professor, Department of Computer Graphics and Design

St. Petersburg State Institute of Cinema and Television,

Russia, St. Petersburg

Аннотация. В статье рассматриваются акварели-реконструкции интерьеров Строгановского дворца, выполненные художником И.В. Несветайло при консультативной поддержке ведущего научного сотрудника Государственного Русского музея С.О. Кузнецова по заказу Председателя Фонда Государственного Эрмитажа П. Родзянко.

Abstract. The article discusses watercolors-reconstructions of the Stroganov palace's interiors, made by the artist I.V. Nesvetailo with the advisory support of the leading researcher S.O. Kuznetsov by order of the President of the State Hermitage Fund P. Rodzianko.

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

Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

Среди интерьеров Строгановского дворца есть такие, по которым не сохранилось практически никакой иконографии, кроме обозначения на исторических планах дворца или упоминания в литературных источниках. К таким интерьерам относятся, например, Физический кабинет и Парадная спальня. Кроме того, даже в тех случаях, когда имелась в распоряжении фотография, требовалась работа художника, чтобы восстановить образ отсутствующих деталей, как это было в случае с Библиотекой и Большой гостиной.

Первым интерьером, в художественной реконструкции которого возникла необходимость при разработке проекта реставрации, оказалась Большая гостиная. Этот интерьер замыкает парадную анфиладу западного корпуса. Первоначально он был создан А. Ворониным в 1804-1805 гг. и входил в число парадных апартаментов графа П.А. Строганова и его жены графини С.В. Строгановой. В период работы над составлением проекта реставрации и реконструкцией художественной отделки была общепринята точка зрения, согласно которой вид, который запечатлен на фотографии Дж. Бианки из альбома графа П.С. Строганова 1865 г. (ГЭ), интерьер получил в 1840-е гг., когда П.С. Садовников оформил зал в стиле позднего классицизма для светлейшей княгини Е.П. Салтыковой, урожденной графини Строгановой [2]. Работа над реконструкцией, консультант С.О. Кузнецов и художник И.В. Несветайло исходили из предположения, что в этом интерьере находился портрет светлейшей княгини Е.П. Салтыковой работы Карла Брюллова [3]. Действительно, есть фотографии, подтверждающие тот факт, что портрет находился во дворце. Кроме того, обильно украшенная резьбой рама

портрета с мотивами виноградной лозы корреспондировала с резьбой вокруг зеркал, находящихся в гостиной. Поэтому художник, создавая образ гостиной на основе черно-белых фотографий, считал логичным соотнести колорит портрета и цветовую гамму шелка на стенах, мебели и портьерах.



Рисунок 1. Дж. Бианки. Дворец Строгановых на Невском проспекте. Физический кабинет. 1860-е гг. Государственный Эрмитаж (в правой части фотографии виден портрет К. Брюллова)



Рисунок 2. Вид интерьера со стороны северо-западного угла (видна отделка второй половины XIX века). 1919 г. А. Кубеш (?) Архив петербургского отделения Института археологии Российской академии наук

Сейчас исследователем утверждается иная точка зрения по поводу реконструкции интерьера в середине XIX века. С.О. Кузнецов полагает, что Большая гостиная была обновлена и приобрела вид, показанный на фотографии Бианки в конце 1850-х – начале 1860-х гг. архитектором М.А. Макаровым (предположительно), и что связано это было с новой молодой парой: графом Александром Сергеевичем (младшим) и его женой Татьяной Дмитриевной. Архитектор преобразил гостиную, сохранив часть предыдущей отделки: люстру, камин, двери, фриз, а также декорировал стены, мебель, драпировки окон и дверей белым шелком с букетами в золоченых обрамлениях из багета [4].



Рисунок 3. Вид интерьера со стороны северо-западного угла. Фотография Дж. Бианки из альбома графа П.С. Строганова. Государственный Эрмитаж. 1865



Рисунок 4. И.В. Несветайло. Реконструкция интерьера Большой гостиной Строгановского дворца. Бумага, акварель. 2002

Таким образом, акварель, выполненная художником, является сейчас не только попыткой воссоздания вида интерьера в определенный исторический период, но и отражением изменения научной мысли при изучении очень сложной и запутанной истории бытования дворца.

Другой важной работой по воссозданию облика утраченной отделки интерьеров является акварель-реконструкция Физического кабинета. Физический кабинет завершает восточную анфиладу дворца и систему кабинетов графа А.С. Строганова. Раньше на этом месте была Буфетная, функционально связанная со Столовой. Около 1796 года одновременно с созданием соседней Библиотеки здесь устраивается Физический кабинет. Согласно чертежам А.Н. Воронихина, а также фиксационным чертежам дворца, в нем размещалась печь для алхимических опытов – атанор.

На момент создания акварели зал был совершенно лишен какой-либо отделки. Единственное, что говорило о его былом предназначении – бюст Зевса на невероятно тяжелом постаменте, что воспрепятствовало его перемещению, а также фрагменты декора, представляющие собой барельефы с псевдоегипетскими иероглифами, обнаруженные при обследовании разобранных перекрытий.

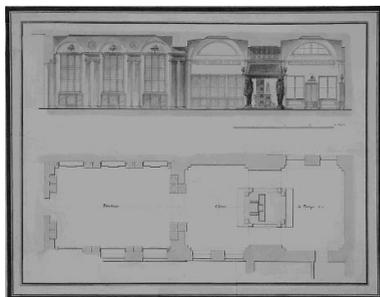


Рисунок 5. А.Н. Воронихин. Проект переделки Столовой и Буфетной под Библиотеку и Физический кабинет. Разрез по оси север-юг. 1796 г. Музей архитектуры им. А.В. Шушева



Рисунок 6. Барельеф с псевдоегипетскими иероглифами, обнаруженный в междуэтажном перекрытии Физического кабинета и в стволах колонн с лотосовидными капителями. 2000-е гг.



Рисунок 7. Капитель колонны с установленными барельефами в процессе реставрации

Перед художником стояла очень сложная задача. Необходимо было воссоздать образ интерьера исключительно по чертежам и литературным описаниям.

Консультант предположил, что найденные барельефы являются фрагментом декора атанора. Аналогичный мотив мог быть использован и на фризах стен. Позже, во время реставрационных работ в Библиотеке, внутри полых колонн с лотосовидными капителями, были обнаружены такие же барельефы. После сопоставления с египетским орденом стало понятно их предназначение – они декорировали абак. Однако, это не отменяет ценности проведенной работы и не исключает возможности использования подобного декора также и в Физическом кабинете.



**Рисунок 8. И.В. Несветайло.
Реконструкция Физического
кабинета. Бумага, акварель. 2006**



**Рисунок 9. И.В. Несветайло.
Реконструкция Большого
зала. Бумага, акварель. 2008**

Выполнение акварели с изображением Большого зала потребовалась для того, чтобы представить, как выглядел этот интерьер по замыслу архитектора, его создавшего. Цветовая композиция плафона Дж. Валериани, выполненная одновременно с залом, без сомнения, требует иного цвета стен, чем тот, какой они имеют сейчас. В какой момент он стал зеленым? Видимо, одновременно с изменением цвета фасадов в советский период. В начале XX века Александр Бенуа, которому удалось побывать в Строгановском дворце, описывает цвет стен как salmon, т. е. цвета красной рыбы [1]. Но если в изменении цвета фасадов исследователям удалось отстоять свою точку зрения, то в случае с цветом стен зала этого не случилось, и он остался искаженным. Поэтому создание акварели в некоторой степени восстанавливает историческую правду.

В результате работы над проектом было создано 16 акварелей. Это стало возможным благодаря финансовой поддержке одного из потомков рода Строгановых, президента Фонда Государственного Эрмитажа Пола Родзянко. Все произведения сейчас находятся в его частном собрании в Вашингтоне.

Список литературы:

1. Бенуа А. Строгановский дворец и Строгановская галерея в С.-Петербурге // Художественные сокровища России. – 1901. – № 9. – С.166.
2. Кузнецов С.О. Дворцы и дома Строгановых. Три века истории. – М.-СПб.: Центрполиграф, МИМ-Дельта, 2008.
3. Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. Вст. статья С. Кузнецова. – СПб., 2003. – С.161.
4. Строгановский дворец: послойная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эксмо, 2017. – С.568.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЖУРНАЛИСТИКА

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СПОРТИВНОГО ЖУРНАЛИСТА ТЕЛЕКАНАЛА «МАТЧ ТВ» В ПРЯМОМ ЭФИРЕ ВО ВРЕМЯ ФУТБОЛЬНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ

Филимонов Антон Владимирович

студент,

Амурский государственный университет,

РФ, г. Благовещенск

Для выявления основных особенностей работы журналистского штаба «Матч ТВ» во время прямого эфира нами были рассмотрены основные журналистские амплуа и специфика их деятельности во время прямой трансляции по игровому виду спорта – футболу.

Согласно социологическим опросам, футбол – самый популярный вид спорта в России. В него играет более полутора миллионов человек (и это только по официальной статистике). Количество футбольных фанатов и вовсе не поддается исчислению. И все это несмотря на то, что успехи российской сборной нельзя назвать блистательными. Это престижу футбола не мешает, и подрастающее поколение с радостью записывается в секции [3]. Высокий интерес общества к данной сфере спорта делает футбол одним из самых сложных мероприятий с точки зрения организации прямой трансляции. Популярность футбола также влечёт за собой увеличение количества зрителей, обладающих выдающимися знаниями в этом виде спорта. Подобная тенденция создаёт проблемы для всей бригады спортивных журналистов.

Стоит отметить, что, являясь игрой со строгими правилами, футбол, предполагает некоторые традиции телевизионного футбольного репортажа [1, С. 26]. Как отмечает исследователь Н.А. Савина, «факторами коммуникативной ситуации объясняется неоднородность вербального текста телевизионного футбольного репортажа (ТФР), которая также определяется разнообразием содержания ТФР» [2, С. 102].

Для подробного анализа работы журналистского штаба «Матч ТВ» во время футбольных трансляций нами был взят матч отборочного турнира Чемпионата Европы-2020 между сборными России и Казахстана, состоявшийся 9 сентября 2019 года. Прямая трансляция матча велась на канале «Матч Премьер». Онлайн-трансляция доступна на сайте matchtv.ru [4].

Футбольный репортаж начинается в студии за 40 минут до начала матча. В студии – ведущий Александр Аксёнов, эксперты: Роман Широков – бывший капитан Российской сборной (полузащитник 2007-2016 гг.), Андрей Карпович – бывший капитан сборной Казахстана (полузащитник 2000-2014 гг.). Александр Аксёнов приветствует зрителей, представляет канал, предстоящую игру и экспертов в студии, обозначив встречу как футбольно-художественное повествование «Два капитана». Ведущий и его гости делятся ожиданиями предстоящей игры, анализируют положение сборных накануне матча, прогнозируют итоги. Зрителям на экране демонстрируется турнирная таблица, фрагменты предыдущих игр.

Далее следует прямое включение со стадиона, на котором команды готовятся к матчу. Корреспондент «Матч ТВ» Дмитрий Занин берёт интервью у очередного эксперта, также бывшего капитана сборной России Андрея Аршавина (нападающий 2002-2012 гг.). Дмитрий Занин характеризует предстоящий матч как «показательное выступление сборной России: смотрите, как мы умеем играть с Казахстаном... Это будет не такая сложная игра... Это не та битва, которая нас ждет в Лужниках с Шотландией или Газпром-арене с Бельгией... Её можно назвать усложнённая тренировка». Андрей Аршавин также поддерживает эту точку зрения. Корреспондент и эксперт обсуждают ожидания от игры, составы команд, прогноз итогов матча. В это время игроки и тренеры команд подъезжают на стадион. Также зрителям демонстрируется схема-расстановка игроков команд.

Обсуждение вновь переносится в студию: ведущий и эксперты продолжают беседу.

Прямое включение со стадиона: Дмитрий Занин берёт интервью у эксперта Андрея Тихонова (полузащитник 1996-2000 гг.) о прогнозируемом результате игры. Телезрителям демонстрируется разминка игроков на поле, включаются фрагменты предыдущих матчей, зрители на трибунах, готовящиеся к просмотру матча.

Обсуждение в студии продолжается. Включается фрагмент пресс-конференции, проведенной накануне матча: главный тренер сборной России Станислав Черчесов и вратарь сборной России Маринато Гилерме отвечают на вопросы журналистов.

Включается подготовленный корреспондентом Егором Антипиным сюжет о Станиславе Черчесове: освещается работа тренера по подготовке российской сборной. В студии продолжается обсуждение.

Александр Аксёнов: «Ну что же, мы отправляемся в Калининград, передаем слово нашим комментаторам! В перерыве и после матча мы снова встретимся и обсудим все самое интересное».

На экране – анимационная заставка и эмблема Отборочного турнира Чемпионата Европы 2020. Футбольный репортаж начинается с общего плана стадиона. В виде текстового комментария дается информация о месте проведения соревнования: город Калининград, стадион с одноименным названием «Калининград», вместимость стадиона – 35000 чел., количество болельщиков – 31818 чел. Комментаторы Денис Казанский и Константин Генич приветствуют зрителей со стадиона. Комментаторы находятся рядом с событием – в комментаторской кабине.

Матч на стадионе открывает зрелищное выступление сводного духового оркестра, а также 20 барабанщиц и 40 гимнасток из олимпийского резерва.

Важность матча обозначается в самом начале: «Сегодня ключевой отборочный матч для сборной России!». Представляются составы команд (в виде наглядной графики с указанием названия и эмблемы команды, номеров и фамилий игроков, их расстановка на поле, имя и фамилия главного тренера), судейская бригада, самопредставление комментаторов. Далее дуэт комментаторов анализирует положение команд в турнирной таблице, а также их ближайших преследователей.

Д. Казанский и К. Генич являются комментаторами матча, которые на равных комментирует происходящее на поле. Хотя Константин Генич – бывший футболист, может рассматриваться и как эксперт. Они поочередно разбирают игровые эпизоды, давая свою оценку, рассказывают об игроках и командных событиях, заполняя тем самым время в эфире при отсутствии важных игровых моментов.

Если для комментатора явление пресуппозиции – условный критерий, который зависит в первую очередь от специализации канала, а также от аудитории, то для эксперта использование пресуппозиционных конструкций считается крайней необходимостью. Специфика деятельности аналитика заключается в расшифровке игровых эпизодов, пояснении тактики команды, а всё это невозможно без необходимых базовых данных. Именно поэтому комментаторы в своих комментариях полагаются на широкую апперцепционную базу зрителей. Чтобы понять суждения комментаторов, нужно знать, что такое «нападающий второго плана», «на острие», «выдвинут первым номером» и т. д. Здесь уже встречаются слэнговые выражения, понятные хорошо подготовленному зрителю.

Использование терминологии и профессионализмов говорит о том, что телеканал рассчитывает на эрудированную аудиторию с широкой апперцепционной базой и, как минимум, базовыми знаниями о футболе. Этим объясняется выбор спортивных журналистов всех амплуа в пользу специализированной лексики.

Эксперт во время футбольного репортажа использует профессиональный сленг чаще остальных действующих лиц в репортаже. К этому обязывает его функция – аналитическая.

Поведение эксперта во время трансляции футбольного матча можно обозначить как работу журналиста над аудиторией. Более того, эксперт пользуется авторитетом не только у аудитории, но и у всего журналистского штаба.

Комментатор в свою очередь ограничивается неглубокими размышлениями об игре, изредка использует специализированную лексику, пытаясь быть ближе к аудитории с помощью вопросов к эксперту.

Подобное поведение характерно для журналиста, который позиционирует себя рядом с аудиторией: комментатор не учит чему-то зрителя, а просто информирует и иногда оперирует статистическими данными.

Большинство фактов комментируют с помощью графического монтажа: режиссёры трансляции пускают в кадр текстовую графику.

Основная сложность включения графической составляющей в репортаж заключается во взаимодействии всех спортивных журналистов: информация может быть общей, не требующей специального видеоряда, но может быть и специально подобранной под «картинку», подготовленной заранее или же импровизационной.

Взаимодействие комментатора и эксперта можно обозначить, как двусторонний диалог. Наблюдается он намного чаще, нежели включения сайдлайнера.

Работа сайдлайнера, который находится внутри события (у кромки поля) и имеет возможность комментировать отдельные игровые эпизоды (при необходимости) и делиться собственными соображениями насчёт тактических построений и функций отдельных игроков, во время данного футбольного матча не использовалась. Чаще всего, их используют на матчах Российской Премьер-Лиги, когда возникает необходимость срочно рассказать о чем-то важном, происходящем на поле, но не доступном глазу комментаторов и телезрителей. В таком случае сайдлайнер работает в режиме экстренных новостей. Чаще всего это происходит во время подготовки замен, разминки игроков или подсказке тренера. В данном матче сайдлайнер включается в работу перед матчем, в перерыве и по окончании игры.

После окончания первого тайма сменилось место действия: теперь в студии «Матч ТВ» комментатор-ведущий Александр Аксёнов и два эксперта – Роман Широков и Андрей Карпович – подробно разбирают наиболее яркие игровые эпизоды, причины отсутствия голов. Они разбирают игру после основного действия. Именно поэтому мы определим данный вид работы как вертикальный (над ситуацией).

Основой работы в перерыве служат видеоповторы и экспертные оценки. Роль экспертов и комментатора-ведущего здесь ничем не отличается от работы комментаторов во время матча. Отмечаем лишь тот факт, что журналисты в студии находятся в кадре и разбирают эпизоды по повторам, что облегчает задачу и даёт возможность составить более подробный анализ. Также анализируется экспертами статистика результативности игроков.

Александр Аксёнов: «Для того чтобы погрузиться в атмосферу не только футбольную, но и антуражную, мы сейчас переносимся в Калининград». Дмитрий Занин вновь в прямом эфире со стадиона рассказывает о реакции трибун, болельщиков и тренера сборной России. Корреспондент (сайдлайнер) в кадре высказывает своё мнение об игре, описывает реакцию болельщиков на трибунах, снимает стенд-ап на фоне трибун, демонстрируя настроение болельщиков.

Эксперты в студии дают прогноз на второй тайм игры. Перерыв завершается. Ведущий вновь переносит внимание зрителей в Калининград. Начинается второй тайм. Комментаторы продолжают вести репортаж в прямом эфире со стадиона.

Пока игроки разминаются перед вторым таймом, Денис Казанский говорит: «Мы возвращаемся в один из самых красивых городов нашей страны – Калининград. Если вам не удалось еще здесь побывать, то используйте любую малейшую возможность, и вы получите невероятное удовольствие...Здесь красиво, но это не касается футбола... В Калининграде есть все, кроме забитых мячей... И мы продолжаем вести прямой репортаж. Второй тайм начался». Комментаторы дают оценку первому тайму, описывают результативность игроков по количеству владения мячом, ударов по воротам, по угловым ударам, расстановку игроков на поле (графика не используется, так как была показана в первом тайме и на перерыве и прокомментирована экспертами), подробно комментируют игровые моменты.

На 89 минуте матча (за минуту до конца игры) игрок сборной России Марио Фернандес забивает гол в ворота команды Казахстана. Комментаторы в целом остались недовольны игрой российской команды. Это выражается в сказанной К.Геничем фразе: «Игра забывается, результат остается». Зрителям показывают крупные планы

радующегося тренера сборной России Станислава Черчесова и расстроенного тренера сборной Казахстана Михала Билека.

Подводит итог игры Д. Казанский: «У нас 15 очков в этой группе. Мы одержали важнейшую победу. Это было тяжело, это было очень непросто. Но самое главное – результат. Матч – тяжелейший для тренера Черчесова... Денис Казанский и Константин Генич вместе с вами смотрели за очередной победой нашей сборной и расколдовали Калининград».

Разбор матча с экспертами вновь продолжается в студии.

А. Аксёнов: «Россия – Казахстан 1:0. Победили и выдохнули...»

Александр Аксёнов вновь представляет экспертов в студии: Роман Широков – в прошлом капитан сборной России, Андрей Карпович – в прошлом капитан сборной Казахстана, Евгений Ловчев – лучший игрок 1972 года, бывший капитан сборной СССР (прибывший в студию уже после окончания матча).

Несмотря на победу сборной России, все эксперты характеризуют игру «как вялую и бездарную. А для Казахстана игра, наоборот, достойная. Оборонялись до конца. Россия могла играть лучше».

Обсуждение и анализ ведется с показом интересных моментов матча.

Ведущий и гости в студии анализируют статистику преимуществ в игре, обсуждают игроков и эпизоды матча. Можно отметить, что ведущий останавливает экспертов в попытках применения сложной терминологии, чтобы зритель максимально точно понимал, о чём идет речь («тесный квадрат», «вырезал мяч» и др.).

Дмитрий Занин в прямом эфире на стадионе берёт флэш-интервью у полузащитника Магомед Оздоева, защитника сборной России Андрея Семёнова, нападающего Артёма Дзюбы, у главного тренера сборной России Станислава Черчесова. Игроки и тренер оценивают Казахстан как достойного соперника и высказывают благодарность болельщикам. Включения чередуются с обсуждениями в студии. Во время ответа игрока, оператор фиксирует кадр исключительно на игроке, что создаёт у зрителя ощущение личной, приватной беседы.

В завершении прямого эфира в студии проводится сравнение просмотренного матча с матчем Бельгия – Шотландия 3:0, так как Бельгия – главный соперник России в группе. Анализируются эпизоды с забитыми голами. Как вывод – наша сборная выглядит слабее, ей есть к чему стремиться и развиваться. В заключении – обзор турнирной таблицы.

Проанализировав футбольную трансляцию телеканала «Матч ТВ», мы приходим к следующим выводам:

1. Несмотря на формальное разграничение обязанностей между сайдлайнером, комментатором и экспертом, спортивный журналист любого из указанных амплуа должен уметь комментировать игру и анализировать отдельные эпизоды.

2. Наиболее распространённый вид присутствия журналиста в прямом эфире – прямая связь. В первую очередь это обусловлено тем, что каждый из журналистов работает со своей точки.

3. Положение комментатора во время прямой трансляции футбольного матча – рядом с ситуацией. Эксперты работают как над ситуацией (Р. Широков, А. Карпович, Е. Ловчев), так и рядом с ней (А. Аршавин, А. Тихонов). Наиболее приближенным к ситуации и действующим лицам является сайдлайнер (Д. Занин).

4. Во время футбольного репортажа эксперт относится к аудитории как к объекту манипуляции (над аудиторией), комментатор повествует для аудитории (рядом с аудиторией), а сайдлайнер находится рядом с людьми, которые делают игру (внутри аудитории). Журналист у кромки поля часто включается в эфир, позволяет себе субъективную экспертную оценку, а порой и комментирует происходящее.

5. Работа комментатора, эксперта и сайдлайнера зависит от особенностей работы операторской бригады во главе с режиссёром трансляции. В некоторых случаях камеры подстраиваются под слова говорящего и транслируют необходимую для комментария картинку.

Список литературы:

1. Васильева Т.В. Курс радиотелевизионной журналистики: учебное пособие / Т.В. Васильева, В.Г. Осинский, Г.Н. Петров. – СПб.: Специальная литература, 2004. – 288 с.
2. Савина Н.А. Содержательный компонент «Игра» в телевизионном футбольном репортаже / Н.А. Савина // Вестник НовГУ. – 2014. – № 83-1. – С. 102-105.
3. Футбол [Электронный ресурс] // RUSSIA.COM: офиц. сайт. – Режим доступа: <http://russia.com/ru/activity/футбол>. – 17.09.2019.
4. Чемпионат Европы 2020. Отборочный турнир. Россия – Казахстан. [Электронный ресурс] // Матч ТВ: офиц. сайт. – Режим доступа: https://matchtv.ru/football/euro/matchtvvideo_NI1073123_translation_Championat_Jevropy_2020_Otborochnyj_turnir_Rossija___Kazahstan. – 17.09.2019.

3.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР)

ПОЭТИКА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА (LE CHERCHEUR D'OR) «ЗЛАТОИСКАТЕЛЬ»

Акромов Улугбек Шаробиддинович

докторант

Университета мировых языков,

Республика Узбекистан, г. Ташкент

Аннотация. В данной статье описывается жизнь и творчество одного из крупнейших представителей современной французской литературы Жан-Мари Гюстава Леклезю и подвергнут подробному анализу его роман «Златоискатель». Такие шедевры европейских писателей как этот роман, дают нам возможность не только ознакомиться с философией данного периода и той среды, но и вместе с тем, ещё понаблюдать за образом жизни и мышлением людей, а также их стремлением к истине.

Ключевые слова: творчество Леклезю; мастерство; описание города; богатый и бедный; новое направление; личность; общество; человек и природа.

Основную часть творчества Ж.М.Г. Леклезю составляют автобиографические романы и публицистика. Леклезю долгое время не хотел, чтобы биографический материал занимал ведущее место в его творчестве. Около 10% своей книги «Ailleurs» (На чужбине) он посвятил своей биографии. Однако позже его охватила «щедрость» и он значительно увеличил этот объем. В своем интервью 1993 года писатель заявил, что прекратил «контролировать объем автобиографического материала в своих произведениях» [1, с. 12].

Три произведения Леклезю: романы «Златоискатель» (Le Chercheur d'or) и «Карантин» (La quarantaine), а также дневник «Путешествие в Родригес» (Voyage à Rodrigues) посвящены жизни его деда Леона на острове Маврикий и его приключениям в Индийском океане. И если роман «Африканец» (L'Africain) рассказывает об его отце, а роман «Танец голода» (Ritournelle de la faim) отражает почти всю жизнь его матери.

«Единственная автобиографическая работа» Леклезю («seul récit autobiographique que j'ai jamais eu envie d'écrire») [6, с. 142]. «Путешествие в Родригес» сыграла ключевую роль в генезисе и сравнительном анализе «Златоискателя». Действительно, если взглянуть на точные биографические и конкретные даты, указанные Леклезю в этом путевом дневнике, становится ясно, что ни одно из событий не связано с личностью самого писателя. Все они касаются предков писателя и дают читателю возможность шаг за шагом следить за генеалогией Леклезю. События, навеянные приключениями деда автора, и связанные с Златоискателем, происходят на островах Маврикий и Родригес. Покинувшие свой дом в Букане по причине кризиса и из-за циклона Алексис Летан и его семья находят убежище в Форест-Сайд. После смерти господина Летана у Алексис остается лишь одна цель: найти сокровище, спрятанное пиратами на острове Родригес, и тем самым осуществить мечту своего отца. Он отправляется в далекое путешествие, но все его усилия оказываются напрасными. Очарованный Умой (потомком восставших рабов на Маврикии), Алексис затем покидает её и отправляется на Первую мировую войну. Попав к англичанам в плен, в течении долгих четырех лет он находится у них в городке Анс на острове Родригес, после чего вновь возвращается на Маврикий и возобновляет свои поиски. Его тяжело больная мать умирает, а сестренка присоединяется к верующим в Лоретте. Ума, словно видение, лишь на мгновение возникает среди рубчиков сахарного тростника и снова исчезает. Алексис остается один, а позднее, духовно обогатившись, он вновь выходит на море и отправляется в очередное путешествие.

Роман обладает единой организационной структурой и симметричен от начала и до самого конца. По традиции связанный с одним лишь главным героем, роман является хронологическим с точки зрения структуры и основывается на одной истории [2, с. 8].

Для Леклезю путь в будущее означает возвращение к своим корням. Идея бросить взгляд назад в прошлое во имя светлого будущего появилась у писателя в 1981 году. Путешествие Леклезю на Маврикий и Родригес переключается с отъездом его великого предка Франсуа Алексиса Леклезю из Франции (Voyage à Rodrigues, p. 54). Этот житель Бретани, который не захотел постричься и в период революции, и во время битвы при Вальми был за это приговорен к изгнанию. Он отправился из порта Лориен на корабле "Le Courier des Indes" (Voyage à Rodrigues, p.122) или "L'Espérance" (Voyage à Rodrigues, p. 54) и отплыл на остров Маврикий 27-го Флореаля до Фрутидора. Примерно в 1850 году дед автора, сын Франсуа Леклезю, "Сэр Евгений", изобрел оазиса Эврика в Златоискателе. Это местечко позже было названо

его потомками раем на земле. В «Путешествии на Родригес» автор указывает, что члены его семьи жили здесь счастливо и безбедно. Семья не присоединилась к другим белым на острове, по этой причине родители Леклезлио были братьями и сестрами. Иначе говоря, писатель – ребенок двоюродного брата и сестры. Все легенды и истории семьи уходят корнями в этот уникальный райский дом.

«Я родом из весьма богатой семьи крупных землевладельцев Маврикия» – рассказывает Ж.М.Г. Леклезлио в интервью своему биографу Жерару де Кортанз. «Некоторые из моих предков обанкротились по различным причинам, и два поколения назад они были вынуждены переехать с острова. Мой отец оказался в Нигерии, а дядя в Тринидаде и Тобаго, а ещё один дядя – на острове Реюньон. Мой дедушка по матери занимался врачеванием в Париже» [4, с. 46].

После того, как 9 октября 2008 года было объявлено о том, что Леклезлио удостоен Нобелевской премии по литературе, в тот же вечер французский телеканал France-5 пригласил писателя на свою программу «La Grande Librairie» (Большая книжная лавка). Ведущий – Франсуа Бушель спросил его: – Похоже, что ваши взгляды на писательскую профессию претерпели серьёзные изменения. Несколько лет назад вы говорили: «Когда я только начинал свою творческую жизнь, я буквально горел желанием писать рассказы. А теперь, работая над романом “Карантин”, понял, что теперь я изменился, став другим, и цели мои иные. На самом деле, я пишу именно для того, чтобы понять, кто же я такой, на самом деле». Ну и как, Вам удалось познать себя? [4, с. 46].

На что Леклезлио ответил: «Нет, иначе я бы просто перестал творить».

Творчеством Ж.М.Г.Леклезлио управляет не только особый эмоционально обогащённый ритм, отразивший творческие ментальные модели, как хромотип, архетип, символ, но и вместе с ним такие понятия, как судьба, счастье, дорога, страдания и другие, вобравшие в себя различные культурные, философские, религиозные, а также мифологические контексты.

Леклезлио посвятил роман “Златоискатель” своему деду Леону Леклезлио. Историю романа рассказывает первый человек – Алексис.

Роман состоит из семи глав – семи частей, каждая из которых связана с тем или иным периодом, который оставил определенный след жизни главного героя. Таким образом, первая глава произведения “Долина Букан” (Enfoncement de Voucan) рассказывает о счастливом детстве Алексис и его сестры Лоры, вторая глава в “Форест Сайд” (Forest Side) “Лесная сторона”, где семья находится в кризисе. Алексис рассказывает о своей жизни в колледже и ее жизни, смерти своего отца.

Третья часть романа, озаглавленная «На Родригес, 1910» (Verse Rodrigues, 1910), описывает путешествие Алексис в поисках золота неизвестного пирата – капера. В главе четвертой, озаглавленной “Родригес, пристанище англичан” (Rodrigues, Anse aux Anglais) рассказывается о приключениях Алексис в поисках сокровища. В главе, которая называется «Ипр, зима 1915, Сом, осень 1916 года» (Ypres, hiver 1915-Somme, automne 1916), описываются приключения Алексис во время Первой мировой войны, а в главах «Зима в Родригесе, 1918-1919» (Vers Rodrigues, été 1918) -1919) и «Мананава, 1922» (Mananawa, 1922), говорится о возвращении Алексис с войны и его жизнь в Родригесе и Мананава.

В своей работе Леклезю создает замечательные, запоминающиеся образы своих героев. Отец Алексис, Леон – владелец земли в долине реки Букан. Его предки прожили здесь. Помимо управления собственными фермами, они также пытались найти золото неизвестного грабителя, захороненного на острове Родригес.

Леон Летан – прогрессивный человек своего времени. У него было около десятка планов. Он строил такие трудноосуществимые планы, как создание судостроительного завода на месте вливания Черной реки в море и наладить перевозку пассажиров на дирижабле между Маскаренскими островами и Южной Африкой. Однако самым главным из них было строительство гидроэлектростанции в Эгрете, на месте, где соединяются два течения Черной реки. Летом, когда Алексис исполнилось восемь лет, план был накануне своего исполнения, а также была построена Эгретская плотина. Вся семья, обремененная долгами, была полна светлых ожиданий, новых счастливых дней, с нетерпением считала дни, оставшиеся до запуска электростанции, и индустрия островов при этом стала бы процветать. Леон с нетерпением ждет этих дней:

– У моего отца терпение уже на исходе, а электрический ток это последнее наше чаяние, он как новое счастье [6, с. 45].

Высокий, обаятельный мужчина с тонким носом всегда был одет в серо-черный костюм, темные волосы расчесаны назад, всегда аккуратно побрит, и сигарету, не сходящую с его рук, он всегда держал между большим и указательным пальцами, а глаза горели ярким огнём [6, с. 44].

Леон малословен, однако когда он речь заходит о звездах, он оживает, глаза его загораются, и он может долго и интересно рассказывать чудные рассказы о вселенной, морях, о Боге. Внезапно его мечты терпят крах: мощное наводнение, охватившее остров, разрушило все в долине Букан, в том числе и генератор, перевезённый Леоном из Англии с огромным трудом и за счет больших затрат. Его даже не успели

установить. Чтобы привести генератор, он продал все земли и даже заложил свой дом [5, с. 95]. Это была страшная трагедия для Леона. На его лице ни кровинки, спина сгорбилась от тяжелого горя [5, с. 91]. После этого он перестал выходить из своей комнаты, лишь читал, писал и курил, уставившись в окно [6, с. 61].

В романах Леклезю очень много похожих сцен. А схожих предложений просто не счесть. Мы привели некоторые статистические данные из двух романов писателя - «Пустыни» и «Златоискателя». Например, одна и та же фраза «Le soleil est haut dans le ciel» использована в «Пустыне» 28 раз и 54 раза в «Златоискателе». В обоих романах есть похожие эпизоды и фразы в сценах, в которых рассказывается о любви и счастливых мгновениях молодых.

Главным героем романа является конечно же Алексис, Алексис Летан. В отличие от Бальзака, Леклезю почти не уделяет внимания изображению портретов своих героев. Портрет Алексиса не составляет исключение из этого правила.

Список литературы:

1. Barbier Diane. Jean-Marie Gustave Le Clézio. Le Chercheur d'or // Connaissance d'une oeuvre. – Paris, Bréal, 2005. – P. 12.
2. Dictionnaire J.-M.G. Le Clézio Édité en ligne sous copyright de l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio © Copyright 2014 - l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio. – P. 8.
3. Dutton, Jacqueline. Le Chercheur d'or et d'ailleurs. L'Utopie de J.-M.G. Le Clézio. Paris: L'Harmattan, 2003.
4. J.M.G.Le Clézio. / Lire, novembre 2008. – P.46.
5. Le Clézio. Désert. – Paris : Gallimard, 1980. – P. 158.
6. Le Clézio. Le Chercheur d'or. – Paris, Gallimard, Folio, 1985. – P. 69.

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБРАЗНОСТИ В НЕМЕЦКО- И РУССКОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТАХ АВТОСПОРТИВНОГО ДИСКУРСА

Лукашева Екатерина Сергеевна

студент,

*Оренбургский государственный университет,
РФ, г. Оренбург*

Солодилова Ирина Анатольевна

д-р филол. наук,

*Оренбургский государственный университет,
РФ, г. Оренбург*

USING OF FIGURATIVE LANGUAGE IN GERMAN AND RUSSIAN TEXTS OF MOTORSPORT DISCOURSE

Ekaterina Lukasheva

student,

*Orenburg State University,
Russian Federation, Orenburg*

Irina Solodilova

academic adviser, doctor of philology,

*Orenburg State University,
Russian Federation, Orenburg*

Аннотация. В статье рассматривается использование образности как средства реализации различных дискурсивных стратегий в текстах немецко- и русскоязычного дискурсов. Исследование проведено на материале российских и немецких журналов, посвященных тематике автоспорта.

Abstract. The article is about using of figurative language in German and Russian texts as a means of realizing different discourse strategies. The research is conducted on materials of Russian and German magazines devoted to the subject of motorsport.

Ключевые слова: автоспортивный дискурс, медиадискурс, дискурсивные стратегии.

Keywords: motorsport discourse, media discourse, discourse strategies.

Автоспортивный дискурс является гетерогенным образованием, объединяющим в себе черты различных типов дискурса и различных функциональных стилей. Относясь к дискурсу СМИ и реализуясь в журнальной форме, автоспортивный дискурс по своему содержанию и тематической направленности проявляет в то же время и характеристики научно-технического стиля, а в прагматическом отношении – рекламного дискурса. Это формально-структурное, содержательно-тематическое и прагматическое своеобразие предопределило совокупность дискурсивных стратегий, реализующихся в текстах автоспортивных журналов с помощью определенного набора языковых средств. Одной из наиболее значимых стратегий текстообразования для исследуемого типа дискурса является стратегия наглядности и яркости представления информации. Анализ текстов русских и немецкоязычных журналов позволил выявить следующее.

Главным средством реализации стратегии наглядности и яркости представления информации является использование образности (в широком смысле) и принципа интертекстуальности, позволяющего добиться емкости и лаконичности изложения. Среди языковых средств создания образности авторы исследуемых нами текстов традиционно пользуются такими языковыми средствами, как метафора, аллюзия, идиоматические выражения. В большинстве своем они имеют узуальные (закрепленные в языке) значения, что обеспечивает их быстрое понимание, как требование газетно-публицистического стиля вообще, формируемого двумя противоборствующими тенденциями или стилевыми чертами – ориентацией на стандарт (стандартизованный характер речи) и экспрессию (экспрессивную форму выражения).

Использование образов связано, прежде всего, с их способностью актуализировать в сознании воспринимающего не целостное представление об объекте речи, а только те признаки, через которые говорящий выражает свое отношение к изображаемому, вызывая у читателя целенаправленное восприятие фактов, если говорить о газетно-публицистическом стиле.

Подчеркивая знаковую природу образа, И.В. Арнольд указывает на отличительные признаки образного знака. В отличие от знака, который объективен, имеет тройственную природу (слово, понятие, предмет) и произволен (асимметричный дуализм), образ характеризуется

1. субъективностью и идеальностью;

2. двойственной природой;

3. изоморфностью, сходством с изображаемым предметом, но не тождественностью ему;

4. ограниченным, огрубленным характер, который на уровне человеческого восприятия есть сознательный процесс [2].

Средствами реализации образности являются, как известно, тропы – языковые единицы, употребленные не в прямом, а в переносном значении. Особенностью проанализированных нами журналов является использование в качестве средств создания образа не только наиболее распространенных в языке образных средств – метафоры и метонимии, но также аллюзий, основанных на известных литературных образах.

В качестве примера приведем статью Михаэля Хёллера в журнале «MOTORSPORT-MAGAZIN.COM» (№ 55) «Der Zaublerlehrling», название которой отсылает (безусловно, только осведомленного) читателя к одноименной балладе Иоганна Вольфганга фон Гёте («Ученик Чародея»).

«Und nun komm, du alter Besen,
Nimm die schlechten Lumpenhüllen!
Bist schon lange Knecht gewesen:
Nun erfülle meinen Willen!» [6].

Именно с вышеприведенных строк журналист начинает своё повествование о ситуации, в которой были задействованы пилот Хорхе Лоренсо и его транспортное средство в чемпионате мира по шоссейно-кольцевым мотогонкам MotoGP.

Алюзия является, как известно, и средством интертекстуальности. М.М. Бахтин в своей работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» отмечает, что подобное явление встречается там, где два высказывания, отдаленные друг от друга во времени и пространстве, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть какая-нибудь смысловая конвергенция [3]. Теоретик постструктурализма

Ю. Кристева, автор данного термина, понимает под интертекстуальностью общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [4]. Ж. Женетт называет интертекстуальностью межтекстовые отношения, создаваемые через отношения соприсутствия. Интертекстуальность через цитаты, аллюзии, пародии, плагиат и др. [5].

Отсылки к образам отечественной литературы встречаются и в статьях российских журналистов. Рассуждению о нескольких поколениях гонщиков Формулы-1 журналист Сергей Иванов даёт заголовок «Отцы и дети», отсылая читателя к одноименному роману И.С. Тургенева.

Аллюзия основывается и на кинематографических образах. Заголовок «Mein Name ist Sutil – Adrian Sutil» является аллюзией фразы «Mein Name ist Bond – James Bond» из серии фильмов о вымышленном агенте М16 Джеймсе Бонде [7].

Использование аллюзий в автоспортивном дискурсе служит реализации двух целей: 1) аконичности передачи авторского замысла через содержательно емкий (в силу известности) литературный / кинематографический образ, 2) привлечению внимания читателя.

Зоометафоры также достаточно часто встречаются в текстах автоспортивных журналов, прежде всего в заголовках, но только если сам герой повествования позволяет подобные сравнения. Пилот Формулы-1 Даниэль Риккьярдо в статье «Wie ein Honigdachs in seinem Revier» журнала «Sport Bild-Sonderheft Formel 1» объясняет, почему на его гоночном шлеме изображен медоед, и почему он сравнивает себя с этим животным: «Es ist das furchtloseste Tier in der Fauna. Auf einigen Fotos sieht es niedlich, süß und entspannt aus. Aber wenn jemand in sein Territorium eindringt, dreht es durch und greift alles an. Aber eigentlich ist der Dachs ein guter Kerl. Wie ich ...» [7].

К средствам реализации образного представления информации мы относим и фразеологизмы, в том числе модифицированные, достаточно часто встречающиеся в заголовках статей. Так, автор статьи «Marussia F1 Team», посвященной команде Формулы 1, расширил компонентный состав фразеологизма «Licht am Ende des Tunnels» прилагательным и заменил один из его компонентов. В результате преобразований фразеологизм приобрел форму: «Ein kleines Licht am Ende des Feldes» [37]. Модифицированные фразеологизмы служат, прежде всего, привлечению внимания, так как их модифицированная форма обеспечивает эффект обманутого ожидания. Вызывая, как правило, улыбку, они заставляют читателя обратиться к самой статье для разгадки совершенной модификации.

Помимо модифицированных фразеологизмов в немецкой автоспортивной прессе можно найти и фразеологизмы в чистом виде. В статье «Niedergang des Königreichs» Тобиаса Эбнера и Михаэля Хёллера в подзаголовке используется фразеологизм «in die Hose gehen»: «Das Ende der LMP-1 Klasse scheint nah. Nissans Engagement 2015 ging komplett in die Hose, Audi ist weg und nun zieht auch noch Porsche den Stecker. Motorsport-Magazin.com analysiert die Lage» [6]. Онлайн-словарь Open Thesaurus даёт следующее толкование значения данного фразеологизма: «umgangssprachlich, salopp: nicht das gewünschte Ergebnis bringen, schlecht ausgehen». Учитывая фамильярно-разговорную стилистическую окраску этого идеоматического выражения, его можно было бы перевести на русский язык, как «облажаться». Несмотря на стирание образности вследствие частотности употребления, данный фразеологизм сохраняет в силу сниженного стилистического регистра свою экспрессивность и способность выражать за счет еще неокончательной демотивации и сохранения образа оценочное отношение.

В девятнадцатом выпуске российского журнала «Авторевю» за 2014 год, мы можем встретить заголовок «По наклонной». Куда катится чемпионат России по ралли-рейдам?». Данное название статьи является модифицированным фразеологизмом, преобразованным из выражения «катиться (пойти) по наклонной плоскости», обозначающего моральное и нравственное падение, постепенное ухудшение. Андрей Клещёв, автор статьи, осуждает в ней растущие затраты команд на оборудование, сложную логистику, отсутствие интриги в чемпионате.

Журналисты вышеназванного издания активно видоизменяют не только привычные русскому читателю фразеологизмы, но и поговорки, и пословицы. В двадцатом выпуске журнала за 2014-ый год значится: «Стены не помогли. Себастьян Ожье мог досрочно стать двукратным чемпионом мира на ралли в его родной Франции. Но родные стены не помогли: в кои-то веки отказал непобедимый Volkswagen Polo R WRC!» [1]. В данном тексте имеется в виду русская поговорка «Дома и стены помогают».

Использование поговорок характерно и для немецкоязычной автоспортивной прессы. Являясь свернутыми текстами, пословицы и поговорки способны очень емко и лаконично передать авторский замысел, реализуя при этом и прагматическую функцию привлечения внимания. Так, в статье о деятельности пилота Аугусто Фарфуса во время зимней паузы в чемпионате DTM (Deutsche Tourenwagen Masters) журналист использует поговорку «Hansdampf in allen Gassen» [6]. Онлайн-словарь Open Thesaurus.de подчёркивает разговорный характер данного выражения и даёт следующее толкование: «Umtriebiger, sehr aktiver Mensch» Русским аналогом данного выражения является поговорка

«Наш пострел везде поспел», которая, как и немецкая, описывает шустрого человека, умеющего находить выгоду в разнообразных ситуациях.

Таким образом, сравнительный анализ текстов автоспортивных журналов позволяет констатировать в качестве одной из их стилиевых черт **образность** (в широком понимании слова), служащую реализации такой стратегии автоспортивного дискурса, как **яркость и лаконичность** представления информации. Языковыми средствами реализации образности являются узуальные метафоры, идиомы, в том числе модифицированные и аллюзии. Это обусловлено их способностью, сохраняя яркость и небанальность изложения, оставаться понятными и быстро декодируемыми, что соответствует главной характеристике газетно-публицистического стиля – сочетанию стандартизованного характера изложения и яркости представления. Именно поэтому и метафоры, используемые в текстах автоспортивных журналов, являются большей частью узуальными. Выявленная особенность в равной степени характерна для обоих типов исследуемых дискурсов, как русского, так и немецкого. Следует также подчеркнуть, что образные средства, призванные выделить конкретные признаки того или иного явления, чаще всего встречаются в заголовках и подзаголовках статей, что обеспечивает привлечение читательского интереса к статье и способствует формированию оценочного отношения к предмету речи.

Список литературы:

- 1 Авторевю: газета / Учредитель Михаил Подорожанский. – 1995, февраль Издательство ООО «Авторевю». 2014, №19 (550), №20 (551), №21 (552); 2015, №1 (556), №10 (565); 2016 №6 (584), №10 (588), №8 (586).
- 2 Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. – М. 2004. – 384 с.
- 3 Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подг. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – с. 300-307.
- 4 Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Сер. 9 Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.
- 5 Genette G. Palimpsestes. La litterature au second degre. – P., 1982.
- 6 Motorsport-magazin.com. adrivo GmbH 2017, nr. 55, nr. 56; 2018, nr. 59.
- 7 Sport Bild Sonderheft Formel 1 2014. Axel-Springer SE.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 9 (30)
Ноябрь 2019 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 25.11.19. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 7,25. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: 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