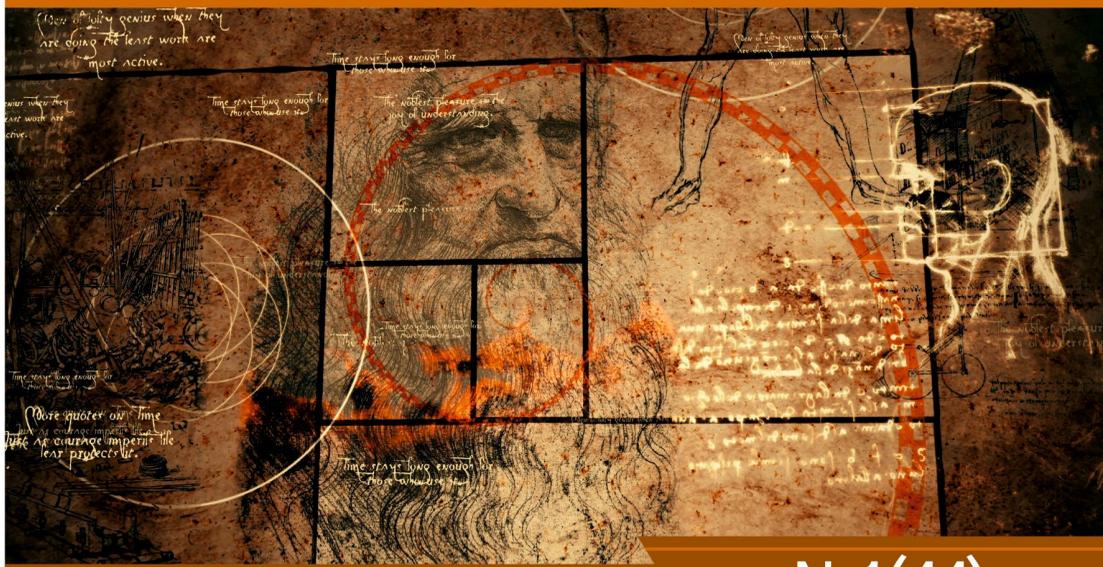




НАУЧНЫЙ
ФОРУМ
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№1(44)

НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МОСКВА, 2021



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 1 (44)
Январь 2021 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2021

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

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.

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLIV междунар. науч.-практ. конф. – № 1 (44). – М.: Изд. «МЦНО», 2021. – 74 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2021

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	4
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	4
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ИСПАНСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ ПЛИТКИ. ЭВОЛЮЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ Горелов Михаил Вячеславович	4
СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ГОЛЛАНДИИ Горелов Михаил Вячеславович Алиева Рена Интизар кызы	18
МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ СТЕКЛА В ЕВРОПЕ XVIII - XIX ВЕКА Горелов Михаил Вячеславович	36
1.2. Хореографическое искусство	49
НАСЛЕДИЕ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО Большакова Наталья Васильевна	49
СКАЗОЧНЫЙ БАЛЕТ Иванова Ирина Андреевна	53
Раздел 2. Культурология	57
2.1. Теория и история культуры	57
МЕМ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА Луженкова Ксения Валерьевна Мириманов Дмитрий Александрович	57
Раздел 3. Языкознание	66
3.1. Русский язык	66
СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Атаманова Наталья Викторовна	66

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ИСПАНСКОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ ПЛИТКИ. ЭВОЛЮЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Горелов Михаил Вячеславович

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

THE ARTISTIC TRADITIONS OF SPANISH CERAMIC TILES. EVOLUTION AND MODERNITY

Michael Gorelov

*Candidate of Art History,
Moscow State Art
and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow*

Аннотация. В приведенной статье прослеживается историческая преемственная связь в области технологического производства испанской керамической художественной плитки для экстерьерной и интерьерной

среды. Отмечаются характерные черты орнамента, сложившиеся в эпоху средневековья и их эволюция вплоть до настоящего времени. В материале подчеркивается факт дифференцированного использования керамических изделий в зданиях культового назначения (аристократическая школа изготовления) и общественного (ремесленная школа изготовления). Даются характеристики различных керамических мануфактур, сложившихся в Испании к концу XV века и их преемников, современных испанских брендов, снискавших себе мировую славу на рынке массовой продукции.

Abstract. This article traces the historical continuity in the field of technological production of Spanish ceramic art tiles for exterior and interior environments. The characteristic features of the ornament that developed in the middle ages and their evolution up to the present time are noted. The article highlights the fact of differentiated use of ceramic products in buildings of religious significance (aristocratic school of manufacture) and public (craft school of manufacture). They are given the characteristics of various ceramic manufactories that developed in Spain by the end of the XV century and their successors, modern Spanish brands that have gained worldwide fame in the mass production market.

Ключевые слова: производство керамической плитки; мануфактура; глазурь, эмаль; облицовочные работы.

Keywords: production of ceramic tiles; manufactory; glaze; enamel; facing work.

Применение керамической плитки для отделки и декора насчитывает многие века. Ещё в древней Месопотамии для облицовки дворцов и храмов использовалась напоминающая мозаику плитка, особую прочность которой придавала нанесённая сверху глазурь. Особых успехов в технологии керамической плитки достигла мавританская Испания в период X-XV веков: во многом опередившая своё время, она научилась применять плитку в таких масштабах, которые были неведомы ранее. Неслучайно именно испанская керамическая плитка остаётся эталоном качества и сегодня. Но главным фактором, обусловившим появление и широкое распространение этой технологии, был человеческий труд и стремление к совершенству многих поколений мастеров, изобретателей, художников.

Испанская керамика вдохновляет художников на создание новых образцов керамического искусства. В этом плане испанская керамическая плитка выступает в качестве живительного источника, из которого черпают свои силы производители керамики. Даже известные маэстро

керамической плитки – Гауди и Эшер – стали мастерами только после долгого и упорного изучения особенностей производства и нанесения рисунка испанской керамической плитки. Сегодня лучшие коллекции испанской керамической плитки – обязательный материал в отделке престижных гостиниц, зданий для представителей органов высшей государственной власти, а также жилых домов и квартир, владельцы которых знают толк в искусстве.

Оглядываясь назад в историю керамики, можно увидеть колоссальное влияние Испании в рождении и эволюции керамической плитки, адаптировавшей и трансформировавшей вклад арабской культуры, начиная с XI века. В средние века Пиренейский полуостров стал местом синтеза различных факторов, таких как богатые романские и вестготские керамические традиции, технологическое оснащение и декоративные навыки египетско-месопотамской культуры, а эстетика Северной Европы и Средиземноморья внесла новые ценности христианского мира [3, с. 44]. Результат оказался непревзойденным, панорамно-художественным, что, несмотря на несоответствие элементов происхождения, достиг удивительной степени эстетической гармонии, подобной других областей культуры, общества или экономики Испании.

Испанцам пришлось по душе керамическая плитка, они использовали этот материал для отделки своих домов, украшения фасадов и внутреннего убранства. Именно благодаря столь сильной любви к отделочному материалу в стране отмечено было активное развитие производства керамики. Но не только фактор любви и повсеместного использования плитки способствовал развитию данной отрасли. Еще одна причина активного распространения керамического производства – добыча красной и белой глины в стране. Испанцы имели под рукой основной материал для изготовления качественной керамики, что заметно снижало себестоимость продукции. Ведь испанские фабрики очень редко использовали сырье иностранного производства [2, с. 20].

Первыми производителями керамической плитки были строители, возводившие дворцы в древней Персии. Конечно, изобретение древнеиранских мастеров не обладало нынешними характеристиками, однако основы технологии производства были заложены именно тогда. Испанские мастера эпохи средневековья усовершенствовали секреты изготовления этой продукции, придав ей прочность и надёжность. Многие интерьеры, отделанные плиткой в средневековой Испании, пережили столетия и сейчас выглядят также ярко и свежо, как и после завершения облицовки. Упомянутое свойство – прочность – являлось главным качеством, к которому стремились мастера того времени.

Среди технологических новинок, которые появились в связи с вторжением в Испанию арабов в VIII веке, стали различные керамические процессы, которые служили для получения продукта со стекловидным слоем, что делало его непроницаемым и, более того, составляло основание и покрытие его хроматизма или украшения. Эти процессы включают прозрачное или светло-зеленое свинцовое глазурирование - украшение на белом ангобе и под прозрачной глазурью, которые изначально делали в XI веке в Месопотамии, Персии и Египте. Эта техника вскоре достигла Пиренейского полуострова и первая производственная мануфактура была основана в Малаге. Архитектурное применение золотых деталей в качестве облицовочного материала во время исламской эры было известно, как фундаментальный полусферический сегмент, который украшал башню главной мечети Севильи (XII век) и другие здания в городе.

Первые образцы глазурированной керамики, использовавшиеся в архитектуре восходят к рубежу X-XI века. Эксперты связывают использованную технику и её широкое применение с персидской архитектурой, полагая, что семьи мигрировавших арабских гончаров в Аль-Андалус (Андалусия), возможно, повлияли на развитие испанской плитки в XIV и XV веках [2, с. 35]. Например, мозаичные узоры вокруг входа в мечеть Абд-ар-Рахмана, созданные в X веке архитектором Аль-Хакимом, демонстрируют все три типа отделки, допустимых в исламских святых местах: стилизованные надписи на классическом арабском языке, геометрические узоры и стилизованные растительные и цветочные узоры. На этом раннем этапе испанско-исламского искусства растительное и цветочное декорирование по-прежнему носило относительно натуралистический характер: позднее оно становится более стилизованным, более геометричным и более повторяющимся, принимая форму математически продуманных узоров, известных, как арабески. К тому времени, когда в XIV веке был построен замок Альгамбры в Гранаде, растительные и геометрические декоративные формы стали почти неразличимыми. В это же время, в архитектурной сфере, на юге страны, в Гранаде были достигнуты необычные уровни изысканности при использовании керамической плитки. Она являлась показателем стандарта придворного образа жизни, аристократичности, образованного общества с прекрасным чувством комфорта [3, с. 51].

Во время арабской эпохи (VIII-XV века), области, окружающие Валенсию, были важным регионом по производству керамики, и разумная бизнес-политика была лучшей поддержкой для сети распространения керамической продукции в различных христианских и мусульманских средиземноморских странах через порт Валенсии, который был самым

значимым средиземноморским портом того времени. Общеизвестно, что из Республики Венеция были получены одобрительные отзывы о продукции из Манисеса – главного керамического центра страны. Испанская плитка из Манисеса и Патерны были использованы в строительстве в Лигурии (Северная Италия), кроме того, плитки отправлялись в Египет, Сирию и даже Турцию. [5, с. 12]. (Рис. 1).



Рисунок 1. Мост Св. Луизы в Генуе (Лигурия). 1470-е гг..

Однако Италия была, пожалуй, самым важным клиентом. В 1445-57 гг. Альфонсо Великодушный приказал, чтобы пол в его дворце, Капель Нуово в Неаполе, был уложен плиткой из Манисеса, украшенный его гербом. Манисес также стал центральным поставщиком облицовочного материала для самого Папы, чьи комнаты были украшены в XV веке [5, с. 17].

Важно заметить, что секреты изготовления этого декоративного материала свято охранялись церковью, священнослужителями и стали достоянием массового производителя лишь в XIX веке. Данное обстоятельство обусловило редкость и невероятную ценность применяемого материала, а также исключительную тщательность работ средневековых гончаров и облицовщиков. В этой связи лицезреть испанскую плитку можно было исключительно на стенах католических храмов [5, с. 19].

Всё же, описанная ситуация не мешала процессу постепенного совершенствования технологий. По экономическим и идеологическим

причинам отрасль производства данного облицовочного материала была разделена на две категории: "ремесленная школа" и "аристократическая школа". Так называемое "ремесленное" направление родилось в период Реконксты – изгнания христианами мавров из Испании к 1450 году [3, с. 70]. Основателями данной школы стали гончары, оптимизировавшие процесс производства керамической плитки путем многочисленных экспериментов. Качество получаемых при этом вариаций чаще всего было невысоким. "Ремесленная" керамическая плитка не считалась декоративным отделочным материалом – ее чаще всего использовали в отделке сельских церквей, различных городских зданий, колоколен и фонтанов. Ремесленники делились секретами производства со своими учениками, а наиболее успешные из последних создавали первые мануфактуры. Позже эти предприятия разрастались в крупные фабрики, многие из которых активно развиваются и по сей день [4, с. 37]. С течением времени технологии производства становились более совершенными и качество продукции постепенно улучшалось. Именно в цехах ремесленников накапливался опыт, благодаря которому сегодняшняя плитка стала столь массовым, надёжным и функциональным отделочным материалом. Используя именно подобную плитку для массового производства использовал в своих бессмертных творениях великий архитектор Антонио Гауди. (Рис. 2). [1, с. 32].



Рисунок 2. Дом Каса-Батальо. Барселона. 1904 г.

Относительно "аристократической школы", то здесь изготавливалась отделочная керамика в строгом соответствии с древними правилами, доступными ограниченному кругу мастеров, тесно связанных с католической церковью. Под "аристократической" испанской плиткой

понимается арабская керамика, секреты производства которой были записаны в начале VIII-IX веков католическими монахами. Запретной для передачи была информация о технике нанесения рисунка, составе каолиновых глин, используемых в производстве, и даже температуре обжига. Сегодня церковь уже не имеет той власти, что раньше, однако и сейчас существуют компании, хранящие старинные секреты производства плитки в строжайшей тайне.

К 1500 году, с падением производства в Манисесе и Гранаде, другие города переняли традиции производства керамической плитки, особенно Севилья и Толедо. В этих городах были основные производственные центры новой художественной техники: украшение кружевным узором на губчатой поверхности, что в значительной степени способствовало укладке, а также повлияло на появление первых массовых производственных процессов. Успех этой техники был колоссальным, и в течение нескольких лет он захватил испанские, европейские и американские рынки. Позднее особенно необходимой стала более дешевая продукция, которая позволяла бы экспортировать ее, а также облегчала бы процесс укладки. Плитка из Севильи также достигла Великобритании, украсила ватиканские комнаты Папы Леона X (1513-1521) (Рис. 3) и замок Сан-Анджело в Риме, помимо украшения дворцов в Неаполе и Генуе, сохранившихся до наших дней [6, с. 62].



**Рисунок 3. Покои Папы Леона X. Пол - севильская плитка.
Роспись на стенах - Рафаэль Санти**

Испанская школа керамической плитки чрезвычайно инновационна в области технологии. В XXI веке наряду с традиционными орнаментами, придающими неповторимость облику городов, дизайнеры стремятся совершенствовать свое производство в области экологии. Испанская керамика практична, эффектна и оригинальна в дизайне, а также экологична, поскольку на 100 % является натуральным материалом. Ежегодно компании инвестируют в новые технологии, которые предназначены для сохранения окружающей природной среды, ее очистки. Используя диоксид титана в системе H&CTILES, компания Grespania научилась создавать керамику с поверхностью, неуязвимой к загрязнению. Что такое H&CTILES? Это использование технологии Hydrotect в области производства керамической плитки. Ее идея содержится в применении специального средства с диоксидом титана, которое соединяется непосредственно с керамическим материалом и становится его неотъемлемой частью. УФ-лучи, попадая на поверхность такой плитки, вызывают фотокаталитическую реакцию. В результате молекулы любых загрязнений разлагаются на более мелкие частицы, теряя адгезию (сцепление) с поверхностью. После этого, вода не стекает струйками по такой плитке, а распределяется равномерно, смывая всю грязь. Таким образом, система H&CTILES придает плитке важные свойства: бактерицидность, удаление посторонних запахов, самовосстанавливающий эффект на все время эксплуатации. Все это происходит без нарушения эстетики и собственных технических свойств [7, с. 93].

Для мест с повышенной влажностью компания Keraben предлагает плитку, стойкую к любым внешним воздействиям – это экологичный керамогранит Lifeker, способный к самоочищению. На его поверхности происходят химические реакции, провоцирующие распад жиров и разрушение оболочек бактерий, клещей, грибков. Поэтому, Lifeker – незаменимое покрытие для отделки поверхностей в больницах, школах, детских садах и помещений с влажным микроклиматом: бассейнов, террас, оранжерей [7, с. 96].

Современная испанская продукция отличается многообразием дизайнерских решений. Но можно выделить общие характеристики, в которых и проявляется весь ее колорит. Она представлена броскими и яркими оттенками. По этой причине, и плитка выделяется жизнерадостным исполнением. Зачастую можно встретить зеленоватые, синеватые, коричневатые, бежевые и розовые тона. Для испанской керамики характерно использование растительных орнаментов, вензелей, розетт и всевозможных виньеток. Зачастую коллекции дополняются панно и бордюрами, а также другими декоративными вставками. Для части коллекций

характерно использование стеклянных и металлических элементов. Сегодня все чаще используется плитка с фотопечатью [8].

Большинство современных известных испанских брендов отличаются особой спецификой, выпуская не только необычные коллекции, но и нестандартные разновидности плитки. Так, бренд Absolut Ceramika Cobsa продает керамику в стиле кантри и Викторианской эпохи, а также в типичном европейском стиле. Коллекции компании представлены образцами небольшого размера. Бренд Aparici продает более 2000 образов, которые отличаются по дизайнерскому и стилевому исполнению. Интересно, что в процессе производства используются только природные составляющие. Компания APE Ceramica выпускает исключительно элитные образцы, которые составляют десятки стильных коллекций. Их общими достоинствами является особое благородство и традиционный аристократизм. Бренд Aranda известен как в Европе, так и в большинстве стран мира. Компания выпускает обширные коллекции, главным достоинством которых является использование передовых технологий. Бренд Azahar постоянно внедряет инновационные технологии, хотя на рынке керамической плитки известен совсем недавно. Его особенностью являются идеально ровные края, что дает возможность получить ровную поверхность без заполнения промежутков между отдельными элементами. Это существенно облегчает установку с сохранением высокого качества готового покрытия. Бренд Grespania удостоился звания настоящего законодателя мода. Он выделяется оригинальностью и нестандартностью дизайнерского исполнения. А компания Venis специализируется на производстве коллекций, отдельные элементы которых отличаются нестандартными параметрами. Огромное внимание уделяется стилевому решению. Конечно, это не все испанские марки. Не менее популярны изделия Keraben, La Planeta, Venus Ceramical и некоторых других производителей [7, с. 127].



Рисунок 4. Керамическая стенка, разделяющая некоторые кварталы в Барселоне

Керамическая плитка в Испании прошла долгий процесс эволюции. Если в начале своего пути она служила предметом роскоши для облицовки культовых зданий и интерьеров, то со временем её функция расширилась – она стала повсеместно использоваться в экстерьерной среде – в качестве настенных керамических панно, табличек с названиями улиц, кафе, ресторанов, гостиниц. Также плиткой облицовывались мосты и уличные скамьи, предопределяя сказочность и рукотворную теплоту облика испанских городских кварталов. (Рис. 4, 5). Но было бы неправильным считать, что керамическая плитка призвана только сохранять облик прошедших эпох.



Рисунок 5. Керамическое панно из плитки в интерьере кафе в Севилье

Новые технологии позволили древнему материалу по-новому зазвучать в облике современных городов и интерьеров.

Керамические покрытия – настоящая находка для архитекторов и дизайнеров при создании минималистичных пространств, ставших в 2010-е годы очень распространёнными в европейском дизайне интерьеров. По сравнению с натуральными природными материалами они обладают рядом неоспоримых преимуществ. Применение в процессе производства инновационных технологий позволяет добиться максимальной прочности и при необходимости менять характеристики готового изделия в зависимости от задач. Сегодня, помимо привычных облегченных вариантов для декоративной отделки, можно встретить покрытия, предназначенные для внешних облицовочных работ, отделки пешеходных зон и тротуаров, открытых террас и бассейнов, общественных зон с высокой проходимостью и т. д.

Испанские производители керамических покрытий демонстрируют своё видение стилистики минимализма, предлагая широкий ассортимент коллекций, выполненных в этом ключе. Первое, на что стоит обратить внимание – это плитка, имитирующая бетон и цемент, которая сегодня на пике моды и часто играет сольную партию в отделке пола и стен. Такие коллекции есть в линейке практически всех крупных испанских фабрик. Несмотря на кажущуюся однотипность, плитка под бетон очень разнообразна. Цветовая палитра включает в себя широкую гамму оттенков, от серебристых, серых и серо-голубых до слегка бежевых с песочным отливом. Кому-то такое пространство покажется скучным, но испанские компании нашли способ избежать излишней аскетичности и стерильности, предлагая рельефную плитку под бетон, искусственно состаренные интерпретации, неброский сдержанный декор и легкие орнаменты. Строгий "бетон", по их мнению, интересно смотрится в сочетании с графическими орнаментами, уютным узором "пэчворк", имитациями граффити, акварельных рисунков или дерева [7, с. 158-159]. Это своеобразный "холст", который обладает огромным творческим потенциалом и станет превосходным фоном для акцентирующих внимание деталей. (Рис. 6, 7).



Рисунок 6. Интерьер в стиле минимализм. 2010 -е гг.



Рисунок 7. Интерьер в стиле минимализм. 2010 -е гг.

Изысканная простота, столь характерная для минимализма, выходит на первый план, но совсем отказываться от декора, по мнению испанских дизайнеров, всё же не стоит, тем более что декоративные элементы претерпели изменения и выглядят более чем сдержанно. В приоритете неброские нежные орнаменты без явных контрастов, растительные и цветочные мотивы, абстракции и размытые акварельные вставки, часто повторяющие цветовую гамму базового покрытия и усиливающие общий эффект монохромности. Одно из актуальных направлений, которое постепенно получает развитие и завоевывает популярность, – использование в качестве декоративных вставок мозаики и мелкоформатной плитки с эффектом 3D.

Принято считать, что минимализм в интерьере предполагает использование нейтральной цветовой гаммы: в качестве базовых цветов чаще всего выступают белый, бежевый и серый, а также актуальные пастельные оттенки. Стараясь уйти от стереотипов, в последнее десятилетие испанские производители вполне допускают отступления от жестких колористических ограничений и предлагают сыграть на контрасте, выбрав черно-белые сочетания или используя яркие цветовые акценты, ведь минимализм – это стиль с непредсказуемым характером, который может излучать покой и умиротворение или, наоборот, быть строгим и жестким [8].

В эпоху научно-технического прогресса человек стремится окружить себя естественной природной красотой, создавая материалы, имитирующие кожу, дерево, металл, натуральные ткани или природный камень. Испанские производители и в этой сфере достигли потрясающих успехов. Современные керамические покрытия расстилаются на полу персидскими коврами или уютно располагаются деревянными панелями на стенах; при этом они не просто создают иллюзию деревянного покрытия, но и сохраняют его тепло. (Рис. 8).



Рисунок 8. Часть интерьера кухни с отделкой рукава керамической плиткой

В руках испанских мастеров обычная глина может превратиться в кожу высококачественной выделки, которая поможет создать атмосферу роскоши и богатства. Еще одно современное направление – широкоформатные и ректифицированные керамические покрытия. Ректифицированный керамогранит, благодаря тонкой, деликатной обрезке краев, позволяет создать единую, монолитную структуру поверхности, а крупные форматы выгодно подчеркивают благородный шик минималистического интерьера. Этот вид керамических покрытий позволяет воссоздать все великолепие натуральных текстур и по достоинству оценить их тонкую, природную красоту.

Именно в преемственности, в уважении к историческому прошлому древних гончаров-керамистов, в переосмыслении методов проектирования и применении новых технологий изготовления плитки, расширением её функциональности в повседневной общественной практике прослеживается основная черта современных дизайнеров, работающих в этой исторически богатой области художественного производства. Таким образом, традиции, методы и технологии изготовления испанской плитки, передаваясь из поколения к поколению, совершенствуясь и развиваясь, позволили керамической плитке на сегодняшний день, несмотря на ее значительный возраст, оставаться одним из самых востребованных и популярных декоративных материалов. Что же касается "испанской плитки", то это название стало именем нарицательным, и подразумевает под собой продукцию высочайшего качества, оригинального дизайна и уникальных технических характеристик.

Список литературы:

1. Бассегода Нонель Х. Антонио Гауди, перевод с исп. М. Гарсиа Ордоньес / Под ред.: В.Л. Глазычева. – М.: Стройиздат, 1986.
2. Джованна Буббико, Хуан Крус . Керамика. Техники, материалы, изделия., – М.: Ниола-Пресс, 2006.
3. Капतिकов А., Богданова Д. Мавританская архитектура Испании. Мусульманские памятники. Мудехар. – М.: TATLIN, 2019.
4. Крапивин В., Акунова Л. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий. – М., Высшая школа, 1984.
5. Кубе А.Н. Испано-мавританская керамика. – М., Издательство Академии наук СССР, 1940.
6. Сим Н. Архитектура Южной Испании эпохи барокко. Формирование национального стиля. – М.: Прогресс-Традиция, 2018.
7. Chueca Goitia, Fernando: Historia de la arquitectura española, dos volúmenes. Diputación de Ávila, 2001.
8. Гении современной архитектуры // Журнал «Региональная экономика: теория и практика». – Москва. – № 10. – 2017.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА ГОЛЛАНДИИ

Горелов Михаил Вячеславович

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

Алиева Рена Интизар кызы

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

MODERN INDUSTRIAL DESIGN PRINCIPLES IN HOLLAND

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art
and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russia, Moscow

Rena Alieva

Senior Lecturer,
Moscow State Art and Industry
Academy named after S.G. Stroganov,
Russia, Moscow

Аннотация. В приведённом материале определяются основополагающие системные методы проектирования и характерные отличительные черты дизайна Нидерландов последних двух десятилетий. Даются основные принципы и направления, свойственные дизайнерской школе современных мастеров этой страны, их взаимодействие с человеческим фактором, как основным критерием оценки их работы. Подчёркивается, что важная характерная концептуальная черта дизайна страны –

экологичность. Экология и разумное потребление, то на чем основывается мировоззрение её жителей. Приводится перечень современных дизайн-студий, фирм, их представителей и базовых концептуальных проектных разработок. В материале раскрывается сущность голландских выставок дизайна в контексте совершенствования среды человеческого обитания, в первую очередь, в среде современного мегаполиса.

Abstract. In the given material the basic system methods of design and characteristic distinctive features of design of the Netherlands of the last two decades are defined. The basic principles and directions peculiar to the design school of modern masters of this country, their interaction with the human factor as the main criterion for evaluating their work are given. It is emphasized that an important characteristic conceptual feature of the country's design is environmental friendliness. Ecology and sustainable consumption, then what is the basis for the worldview of its inhabitants. A list of modern design studios, firms, their representatives and basic conceptual design developments is provided. The article reveals the essence of Dutch design exhibitions in the context of improving the human environment, primarily in the environment of a modern metropolis.

Ключевые слова: экологический дизайн; малые архитектурные формы; городская среда; проектная концепция; ироничность; функциональность.

Keywords: ecological design; small architectural forms; urban environment; design concept; irony; functionality.

Современный европейский дизайн очень динамичен в своем развитии. Многие страны – Германия, Италия, Франция, Великобритания, Испания, скандинавский регион – предлагают свои индивидуальные программы как в системе образования, так и в сфере массового промышленного производства. Характерные черты дизайна, соответственно, имеют отличия как в методах, так и в технологиях. К примеру, немецкий дизайн, несмотря на свою консервативность и порой нарочитую функциональность, стремится к отточенной эстетике своей продукции. Непревзойденное качество – известный "конек" дизайна Германии. Скандинавский дизайн тоже в известной степени консервативен, как и английский, но эти страны стремятся неуклонно совершенствовать технологию производства своих товаров, порой в ущерб немецкой функциональности, но, тем не менее, их дизайнерские разработки в совокупности с национальными образными характеристиками, с успехом находят своего массового потребителя. Итальянцы в силу своего темперамента часто экспериментируют с цветовыми решениями, создавая яркую палитру красок и форм

в различных областях промышленного дизайна, начиная от светильников для дома и офиса, бытовой электротехники, оргтехники и заканчивая малыми архитектурными формами для городской среды - скамейками, фонарями, арт-объектами в парках и на площадях.

Особняком стоит дизайн Голландии. Как и всё в Голландии, современный дизайн этой страны насквозь пропитан инновациями, лаконичностью и бережным отношением к окружающей среде. Основной особенностью дизайна страны является нестандартный синтез, сочетание ультрасовременных и традиционных элементов.

Голландский дизайн как явление появился на мировой сцене около 100 лет назад, благодаря деятельности Геррита Ритвельда (Gerrit Rietveld), входящего в плеяду звезд мирового дизайна первой половины XX века. Еще лет 40 назад он не мог конкурировать с итальянской и скандинавской дизайнерскими школами, однако с середины 1990-х годов занял свою собственную нишу – открытую, смелую, порой провокационную. Сегодня правительство Нидерландов активно вкладывает средства в развитие молодых дизайнеров, которые учатся не только в технических, но и художественных вузах. Возможно, более творческий подход в обучении позволил им не сдерживать свои фантазии и предлагать поистине смелые и удивительные проекты. Помимо этого, правительство страны не только основной заказчик, но и главный союзник начинающих дизайнеров. Ведь для Голландцев дизайн – это не просто ваза или стул, это способ организации общества. Правительство поддерживает национальные школы дизайна, выдает субсидии, предоставляет мастерские для творчества и финансирует институты, а их в небольшой Голландии около 40. Тандем правительства и дизайнерской среды считает своей задачей создание целостной общественно-научной системы, способной воспитать «человека будущего» [4, с. 35]. Дизайн, технологии и знания – вот на что опираются голландские дизайнеры в процессе создания своих концептуальных, а главное, функциональных предметов быта.

Отсутствие масштабного промышленного и мебельного производства способствовало развитию небольших архитектурных мастерских и творческих дизайн-студий, которые экспериментальными методами и в настоящее время создают уникальные образцы промышленного дизайна, подробно изучают все механизмы и тщательно продумывают детали [2, с. 27]. Голландский промышленный дизайн очень многогранен и интересен. Он включает в себя совершенно разные направления: провокационный, утопический, технологический, традиционный, экологический и другие. Кроме того, существует большое количество проектов, которые очень сложно классифицировать и отнести к какому-то стилю –

они просто существуют. В основе голландского дизайна зачастую лежит удобство, функциональность и гениальная простота.

Важная характерная концептуальная черта дизайна страны – экологичность. Экология и разумное потребление, то на чем зиждется мировоззрение жителей. Голландские дизайнеры предлагают миру способы решения подобных проблем.

Так, например, дизайнер **Тиерд Винховен** использует сухие пальмовые листья для производства нового материала – «пальмовой кожи». Из этого материала получаются прекрасные сумки, обложки для книг и одноразовые тапочки. Дизайнер **Дирк Вандер Кои** разработал безопасный способ утилизации старых холодильников и использует переработанный материал для изготовления оригинальных предметов быта и интерьера из пластика. **Ричард Хуттон** делает кресла и столы из старых книг, сложенных друг на друга. После специальной обработки они твердеют и обретают вторую жизнь. Матрасы, коврики и старую одежду **Тейо Реми** превращает в удобные кресла (Рис. 1), а **Пит Хайн Эйк** создает из промышленных деревянных отходов мебель. По мнению автора, она проста, минималистична и экологически чиста. [1, с. 47-48].



Рисунок 1. Кресла из старых одеял. Авт. Тейо Реми. 1995 г.

Современные дизайнеры стремятся изменить отношение к искусству как к декоративной роскоши, привнести искусство в жизнь каждого человека. «Отличные дизайнерские решения не должны выглядеть скучно. Они могут быть яркими и оригинальными. Для того, чтобы придумать что-то новое, достаточно иначе посмотреть на привычные нам вещи», – считает знаменитый **Марсель Вандерс (род. 1963 г.)** [5, с. 30].

Он смешивает эпохи, создавая ультрасовременные предметы с историческими корнями: ажурные аудиоколонки или связанная крючком настольная лампа. Кружево – один из любимых мотивов М. Вандерса. (Рис. 2). Автор считает, что дизайн должен быть близок не только городскому моднику, но и бабушке. «Я помню, что у меня есть мать и моя вещь должна ей нравиться» [5, с. 31]. Он сочетает в своей работе традиционные мотивы и формы с концептуальным подходом, привнося элементы фантазии в используемые материалы, стремится сделать хрупкое прочным, а непрактичное – практичным.

Концептуальные творения Вандерса находятся в музеях всего мира: в музеях современного искусства в Нью-Йорке и Сан-Франциско, в музее V&A в Лондоне, в Музее декоративного искусства в Копенгагене и т. д. За последние годы Марсель проектировал вещи для таких компаний, как PUMA, SWAROVSKI, B&B ITALIA, BISAZZA, POLIFORM, MOROSO, FLOS, BOFFI, CAPPELLINI, DROOG DESIGN, MOOOI. В 2014 году дизайнером была спроектирована коллекция светильников для старейшей стеклодувной мануфактуры мира Barovier&Toso (они даже занесены в «Книгу рекордов Гиннесса»!). Автор проекта использовал цветное стекло и несколько сфер, а венчал композицию колокольчик, как фирменный знак. Казалось бы, вещь выглядит забавно и только (Рис. 3). Но автор и его коллектив использовали старинные техники, с которыми мануфактура работает уже не одно столетие, тем самым воплотив в этих «игрушечных» светильниках ДНК бренда.



Рисунок 2. Кресло из алюминиевых гнутых трубок и веревок, вымоченных в эпоксидной смоле. Авт. М. Вандерс. 2010-е гг.

В 2017-м Вандерс спроектировал несколько вещей для проекта *Objets Nomades*. Это коллекция Louis Vuitton, посвященная предметам интерьера. Вещи выходят ограниченными сериями. Каждый год она пополняется несколькими новинками, которые бренд традиционно презентует в рамках эффектных инсталляций. Проект был заявлен с креслом-качалкой и модульной подвесной ширмой. Несколько лет назад автор впервые участвовал в проекте со своим шезлонгом. Он состоял из нескольких секций, которые нужно было скрепить друг с другом. В сложенном состоянии модель была похожа на компактный тубус.



Рисунок 3. Perseus & Lust Collection, спроектированная М. Вандерсом для Barovier & Toso. 2014 г.

Концепция, которую исповедует М. Вандерс, по его образному выражению, такова: "Дизайнер действительно сродни волшебнику, не только я, любой дизайнер. Ведь эта профессия предполагает, что ты формируешь жилую среду, а значит, каноны, по которым существует человеческое сообщество. Ты задаешь правила. Ты демиург, творец, всё зависит от тебя. Я считаю, что дизайнерам нужно взяться за себя, осознать свое место в меняющемся мире и начать самим менять его. Используя новые технологии, разрабатывая новые материалы, придумывая, как решать бытовые проблемы, от самых простых до формата макро. Мир не ждет!" [5, с. 41].

Спроектировав множество дизайнерских продуктов для фабрик по всему миру, в 2001 году Марсель вместе с другим гениальным голландцем, предпринимателем Каспером Виссерсом, учредил свою

фабрику. Ее называли Моооi, что переводится как «красиивый». Для Моооi нет никаких запретов – здесь мебель подвергают термической обработке, чтобы придать ей законченный вид, создают торшеры сверхбольших размеров, переворачивают диваны набок и продают их как кресла [1, с. 83].

Если Вандерс создает видимость ручной работы при серийном производстве, то дизайн-дуэт Studio Job прославился тем, что старается выпускать продукты в единственном экземпляре. Некогда семейная пара, а теперь просто соратники по бизнесу голландцы Джоб Смитс и Нинке Тинагель не имеют никаких внутренних запретов и не боятся откровенно иронизировать. Одна из музейных ретроспектив их творчества носит название «Сумасшедший дом», что само по себе вызывающе, хотя и точно описывает происходящее в экспозиции. Практически все разработки Studio Job оседают в частных коллекциях, однако со временем в биографии Нинке и Джоба появились подвижки в сторону масс. Их творческое содружество с брендом Seletti сделало дизайн студии доступным и для небогатых поклонников творчества дуэта [1, с. 92].

Если говоря о дизайне вообще, в привычном для нас понимании, мы имеем ввиду массовое промышленное производство, то судя по "мануфактурным", штучным единицам товаров голландских проектировщиков, создается впечатление, что они в какой-то момент увлеклись концепциями создания предметов для индивидуального потребителя. Возможно, голландский дизайн продолжал бы идти по пути все большей авангардности и концептуальности, однако суровая реальность не заставила себя ждать, разразился кризис, заставивший дизайнеров повернуть голову в сторону большей практичности и эстетичности. В последние 10 лет голландский дизайн, сохранив свой своеобразный юмор и приверженность к концептуальности, выработал новые принципы, которые позволили ему серьезно заявить о себе на мировой сцене.

Основопологающие принципы современного голландского дизайна сводятся к следующему:

- *рациональность*. Простые, легкие, удобные в использовании объекты и новаторское использования материалов, например, магнит, для крепления консольного столика к стене.

- *максимальное повторное использование*. Максимальное повторное использование материалов, технологий и идей.

- *новая эстетика*. В предметах голландского дизайна стало меньше эпатажа и больше красоты, некоторые объекты создаются исключительно для любования, а не для использования.

- *возвращение к природе*. Этот принцип понимается буквально, так структура древесного листа становится прообразом строения предметов обстановки.

- *совершенство в несовершенстве*. Голландцы преклоняются перед всем эксклюзивным и поэтому трещинки на керамической чашке, выдающие ее рукотворность, а не китайскую штамповку, только приветствуются.

Еще одним принципом можно было бы назвать практический метод – *DIY, сделай сам*. Дизайнеры предлагают вам самостоятельно распечатать части стула на 3D принтере и собрать его вручную или же выпускают только набор креплений, позволяющих собрать знаменитую модель стула от Миса ванн дер Роэ (Mies van der Rohe) и ручек от обычной швабры [2, с. 71-72].

Эксперт в области дизайна, журналист Ерун Юнте отметил, что в Голландии чрезвычайно высок интерес ко всем объектам, сделанным своими руками. По его словам, среди настоящих поклонников дизайна желание иметь вещи, изготовленные вручную, считается особенно престижным, такие вещи ценят и не жалеют на них средств. Даже если рукотворные предметы имеют мелкие огрехи и недостатки, они индивидуальны и именно этим особенно привлекательны [3, с. 14]. Этому способствует и специфика голландского дизайна, где предметы создаются дизайнерами вручную, с помощью 3D принтеров и т. п. технологий мелкими тиражами в собственных студиях. Таким образом, в предметах голландского дизайна соединяется ремесленное мастерство, индивидуальность и новаторский современный дизайн.

Например, студия Droog (в переводе на русский – "сухой"), созданная в 1993 году голландцами Ренни Ремакерс и Хэйсом Баккером, своей идеей сделала мысль о том, что материальные ценности в мире не бесконечны, наступит момент их острого дефицита, который просто заставит людей творчески подходить к конструированию окружающих их бытовых предметов, используя для этого все подручные материалы. "Роскошь – это сегодня не мрамор и позолота", – говорит Ренни Ремакерс. – "Ценность новых роскошных предметов – в нестандартных, на части рвущих рутину художественных решениях, примененных при их создании" [6, с. 29].

Из творческого объединения DROOG вышли такие известные дизайнеры, как Хелла Йонгериус и Марсель Вандерс, Тейо Реми и Ричард Хаттен, Эд Анник, Юрген Бей и Йорис Лаарман, определившие новые приёмы проектирования продукции путём исследования и смешивания материалов во взаимодействии с пользователями [1, с. 25]. Голландская студия дизайна создаёт уникальные и интересные объекты, причём

каждый удивительнее другого, но лучшее в них – ироничность и функциональность, качества, никого не оставляющие равнодушным. Компания сотрудничает с молодыми дизайнерами, производит собственную продукцию и активно работает в области развития теории дизайна и профессионального образования.

Хэйс Баккер, сооснователь студии, известен своими экспериментами с новыми материалами и неизменно концептуальным дизайном. Мастер сотрудничал с такими компаниями как Polaroid, Artifort, NEMA, Van Kempen & Begeer, а в последнее время с французской студией ENO. В течение 40 лет Баккер читает лекции в различных учебных заведениях. После того, как занял должность преподавателя в Академии Дизайна в Эйнховене, она стала одной из лучших школ дизайна мирового уровня. Баккер создал коллекцию *Srip* на принципах рационального проектирования. Прямоугольный дубовый (или ясеневый) лакированный стол идеально подходит для столовых. Особенно эффектно он смотрится в сопровождении стульев из этой же линии [7].

Ренни Ремакерс – соучредитель и креативный директор компании DROOG. Иницирует проекты, курирует выставки, читает лекции по всему миру. В качестве куратора организует интерактивные дизайн-фестивали, устанавливает новые связи, изучает опыт проектирования разных стран, открывает неожиданные перспективы в междисциплинарном взаимодействии. Как результат – открытие в историческом центре Амстердама Hotel Droog, места, где люди могут поесть, сделать покупки, подискутировать, отдохнуть и даже переночевать. Таким образом – налицо решенный социологический аспект дизайн-проектирования, выраженный в активном взаимодействии человека и городской среды в контексте отдельно взятого микрорайона. Ренни написала книгу о компании, которая называется «Здесь, там, где угодно», в которой размышляет о влиянии дизайна на повседневную жизнь людей. Недавно она основала OikosHUB, Международную сеть увлечённых людей из всех слоёв общества в целях стимулирования изнутри социальных инноваций [7].

Дизайнеры 90-х устали от какофонии цветного пластика и китч-мотивов изделий прошлого десятилетия и начали движение к сдержанной, минималистской эстетике. Как выразилась Ренни Ремакерс «дизайн стал гораздо разумнее». DROOG был совершенно иным. Работы отличались простотой минимализма, тщательным подбором материалов, остроумием и эмоциональным воздействием на пользователя. Лампа 85 Руди Грауманса – великолепный пример альтернативного мышления в дизайне (Рис. 4). Ему удалось превратить обычный объект – стандартные лампочки – в эффектную люстру [1, с. 51].



Рисунок 4. Люстра - лампа 85. Авт. Руди Грауманс

Стопка стандартных плафонов Марсель Вандерс стала светильником с настраиваемыми оттенками, а стул, похожий на потрёпанный узел и старый комод с ящиками Тейо Реми – своеобразный комментарий на многие вещи, присущие современному дизайну с его чрезмерными притязаниями. Баккер и Ремакерс выработали гибкую концепцию для DROOG, которая предоставляла дизайнерам возможность проявлять творческую инициативу, экспериментировать с новыми продуктами, не повторяя и не придерживаясь какой-то исходной формулы, устанавливать связи с новыми партнёрами-производителями. Единственной константой является – чёткость и убедительность линий, а также полезность продукта. В ноябре 2013 года состоялась первая выставка продукции студии DROOG в Москве “New luxuries”. Ренни Ремакерс, директор и распорядитель для этого мероприятия, отобрала 50 современных объектов. Выставка включала классические произведения студии DROOG – комод Тейо Реми, Люстру 85 Руди Грауманса, и последние разработки – «Семейство ваз». Эта коллекция воспроизводила образ традиционных изделий китайских ремесленников XVII–XVIII веков с помощью технологии цифровой 3D печати.

Благодаря деятельности студии DROOG более молодое поколение голландских дизайнеров расширяет область своих экспериментов, их инновационные проекты становятся объектом международного внимания. Многообещающий дизайнер Йорис Лаарман (род. 1979 г.), начавший свою карьеру в студии, в 2018 г. представил изделия, возрождающие

эстетику барокко и рококо. Ему принадлежит дизайн радиатора, составленный из элементов в виде узора (Рис. 5). Линии изделия вписываются в контур стены. Объект был принят и высоко оценен в компании DROOG, хотя из-за сложности конструкции так и не был запущен в серийное производство. Дизайнер утверждает, что функция и эстетика в полной мере взаимодействуют в объекте: тепло рассеивается более эффективно, пространство преобразуется под воздействием дизайна и хорошего вкуса [7].



Рисунок 5. Ажурный радиатор для квартиры. Авт. Йорис Лаарман

Сегодня DROOG – торгово-производственный бренд с офисами и магазинами в Амстердаме, но продукция компании продаётся по всему миру, объекты создаются в сотрудничестве с дизайнерами, клиентами и партнёрами. Вниманию потребителей предлагаются аксессуары, предметы осветительного дизайна, мебель. Дизайнеры компании свою миссию усматривают в обогащении опыта повседневной жизни каждого человека.

Ярким отражением дизайна, его концептуальных идей, технологических достижений на протяжении 170 лет являются международные выставки-конкурсы, призванные заострять внимание потенциального покупателя на представленных образцах продукции. С 2007 года в Эйндховене, в конце октября ежегодно проходят подобные дизайнерские форумы. Этот город совсем недавно стал столицей голландского дизайна. В маленьких Нидерландах 13 школ дизайна, но главной кузницей кадров является Академия дизайна в Эйндховене, которой в 2017 году

исполнилось 70 лет. Знаменита Голландская неделя дизайна (DDW), которую ежегодно посещают около 200 000 человек, а участвуют до 2000 авторов.

Судьбу Эйнховена как мировой столицы современного искусства и дизайна решила местная компания Philips, основавшая в нем свою первую штаб-квартиру. Высокие технологии и взлет экономики, пришедшие вместе с крупнейшим производством световых решений, медицинского оборудования и потребительской техники, обернулись прочным каркасом для города и его архитектурного облика. Дело в том, что после Второй мировой войны здесь почти не сохранилось традиционной голландской архитектуры. Буквально на развалинах жители годами строили новый Эйнховен, который был совершенно не интересен туристам, жаждущим ганзейских набережных и убористой брусчатки. Зато город привлекает фанатов искусства, дизайнеров и поклонников передовых технологий. С 1947 года в Эйнховене существует Академия дизайна, куящая лучшие кадры страны, а сам город теперь называют не иначе как голландской колыбелью дизайна. Здесь уже почти 20 лет проводится Голландская неделя дизайна, с каждым сезоном набирающая все больше и больше визитеров.

Dutch Design Week, которая ежегодно проходит осенью в Эйнховене – площадка, где тестируют молодые бренды и показывают общий вектор развития индустрии. Начиная с 2012 года фестиваль выбирает тему, которая становится отправной точкой для выставок, презентаций и встреч в рамках недели дизайна.

«Если не мы, то кто?» («If not us, then who?») – таков был слоган Голландской недели дизайна 2018 года, в которой много ответственности было дано профессионалам в области дизайна и их влиянию на окружающую среду и человеческое общество. В 2019 году лозунг превратился в срочный призыв: «Если не СЕЙЧАС, то КОГДА?» («If not NOW, then WHEN?»). Сосредоточившись на экспериментах, Dutch Design Week отличается от других дизайнерских мероприятий по всему миру, намеренно не имея традиционной коммерческой ярмарки и готовых решений, но зато предоставляя пространство для исследований и изучения процессов, материалов, технологий и приложений с ориентированным на будущее мышлением.

На DDW-18 исчерпывающе раскрыли тему, что делать с кофейным жмыхом: в качестве основы для выращивания вешенок, как сырье для обуви, мебели или чашек, ваз и обложек тетрадей. На стендах было представлено около десяти компаний, которые работают в этом направлении. Coffee Based – компания из BlueCity в Роттердаме, разрабатывает целую линейку продуктов из кофейной гущи. Они работают в

сотрудничестве с компанией Маас (торговые автоматы по продаже напитков и кофе), чтобы бесперебойно получать сырье. Проведенная работа вылилась в готовую продукцию. Прямо сейчас это: обложки блокнотов, вазы, кашпо для растений и мебельные панели, а также уже разрабатываются светильники, подносы и посуда (чашки, тарелки и многое другое). Немецкий дизайнер Джулиан Лехнер (Kaffee Form) разработал материал из кофейной гущи и возобновляемых природных материалов, так называемых биополимеров. Ассортимент состоит из чашек разных размеров и стаканов с крышкой для напитков с собой (Рис. 6). Стоит отметить, что продукция прочная, легкая и безопасная для посудомоечной машины.



Рисунок 6. Продукция из кофейной гущи. Авт. Дж. Лехнер. 2018 г.

"Теплица будущего" от Марьяна ван Обеля нацелена на решение проблемы нехватки продовольствия. Теплица была разработана в сотрудничестве с музеем New Institute museum в Роттердаме, архитектором Эммой Элстон, исследователем Ясмин Остендорф, производителем стекла Phycsee и Университетом Амстердама. Голландский дизайнер Марьян ван Обель разработал гидропонную теплицу на крыше с автономным питанием, которая генерирует солнечную энергию для оптимизации хороших условий роста, чтобы решить проблему нехватки продовольствия. Прозрачная структура клиновидной формы, называемая Power Plant, использует солнечные стеклянные панели как для поддержания климата в помещении, так и для питания интегрированной гидропонной системы и специально окрашенных светодиодов. Энергия, получаемая от солнечных элементов, используется для питания и поддержания внутреннего климата в теплице, включая гидропонную систему, которая качает воду, насыщенную питательными веществами и содержит смесь азота, фосфора и калия. Это снижает потребление воды на 90% по сравнению с традиционным земледелием. По оценкам экспертов, к 2050 году в городах будет жить еще 2,5 миллиарда человек. Поэтому Ван Обель предполагает, что теплицы расположенные в основном на крышах жилых домов или ресторанов, будут просто необходимы в будущем [1, с. 82].

На DDW-19 дизайнер Эмпар Хуанес представила коллекцию украшений из камня. Это браслеты, кольца, кулоны, серьги и все из различных камней. Агат, базальт и многое другое в ее работах обработаны и визуально кажутся достаточно эластичными (Рис. 7).



Рисунок 7. Агатовый браслет. Авт. Эмпар Хуанес. 2019 г.

Как отмечает сама Эмпар, что ей больше всего нравится в резьбе по камню, так это способность превращать такой прочный и тяжелый материал в нежные и легкие украшения [1, с. 83].

Один из важных проектов Dutch Design Week – Graduation Show от выпускников этой самой академии. Студенческие проекты не

стремятся соригинальничать во что бы то ни стало. Вместо этого они действительно погружаются в тему, продумывают мысль до конца и показывают, что из этого вышло. Интересный и слегка чуждый для нас принцип: неприменимый к жизни результат – тоже результат! Все дело в том, что из таких исследований складывается базис для будущих социальных трендов, на них тренируется эмпатия и пластичность мышления. Так что в любом случае все не зря. Одна из таких программ посвящена преобразению темных пешеходных переходов в приятные и уютные галереи-аркады с помощью лотков с кофе и мороженым. Помимо четкой этической позиции с особым вниманием к экологии, дизайнеры Нидерландов также активно задействуют стиль "хай-тек" [2, с. 39]. Всемирное внимание уже привлекли новые технологии 3D-печати дизайнеров Йориса Лаармана и Дирка Вандер Кооий. Вандер Кооий превратил китайского промышленного робота в 3D-принтер. С его помощью он напечатал лампы, вазы и даже кресло Endless Chair из струн, полученных из пластиковых частей старого холодильника (Рис. 8).



Рисунок 8. Стул Pulse. Авт. Дирк Вандер Кооий. 2017 г.

Используя эту технологию, дизайнер стал самостоятельно производить различную мебель и предметы быта. Таким образом у него сложился свой собственный авторский стиль и, что немаловажно, легко узнаваемый. Он не гонится за промышленными масштабами производства и продает свои предметы в галереях, как и большинство голландских дизайнеров. Кроме всемирно известных выставочных площадок в Милане, Франкфурте и Пекине, Дирк представил свои работы в Городском музее

Амстердама и Музее Vitra в Берлине, а его стул попал в постоянную экспозицию нью-йоркского Музея современного искусства [1, с. 49].

Пандемия Covid-19 обострила актуальность основных социальных проблем, о которых мы давно знаем, таких как изменение климата, неравенство и бедность. Это вынудило нас очень быстро найти способы по-новому относиться друг к другу, к миру вокруг нас, нашим сотрудникам, здоровью, данным и правительству. Наша сфера действия сузилась и стала более личной, а связь с другими – еще более удаленной, чем когда-либо прежде. Поиски нового равновесия начались: баланса, в котором важные ценности, такие как близость и привязанность, не должны быть утрачены. Развивая оптимизм и креативность, дизайнеры предлагают новые концепции, которые вдохновляют, вызывают удивление и побуждают к действию. Они показывают нам, как мы можем общаться друг с другом в этой новой реальности. Кроме того, DDW организует обширную онлайн-программу с виртуальными выставками дизайнеров по всему миру, трансляциями в прямом эфире, видеоконтентом, дискуссиями.

На DDW-2020, завершившейся 1 ноября 2020 г., была представлена городская малая архитектурная форма – мебель Transformer, предназначенная для определения дистанции и комфорта сидения человека в городской среде (парки, автобусные остановки и т.п.) (Рис. 9).

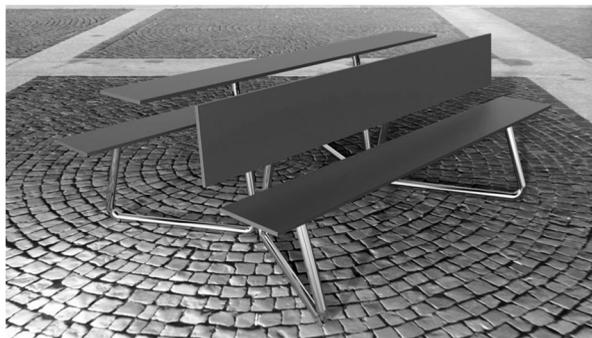


Рисунок 9. Трансформируемая мебель. 2020 г.

Дизайн-концепция в следующем: из-за технологических достижений в нашей повседневной жизни социальные связи и навыки людей снижаются. В общественных местах есть возможность улучшить социальное взаимодействие между незнакомцами в повседневной жизни с помощью дизайна. В скандинавской культуре люди следуют неписаным социальным правилам, избегая вторжения в личное пространство

незнакомца без приглашения, сидя напротив или рядом с ними. Выбирая между различными вариантами использования мебели, данный дизайн заставляет пользователей остановиться и подумать о том, где сесть считается вежливым. Это делает использование мебели Transformer ледоколом для общения незнакомцев. Во время COVID-19 данные функции также приносят пользу, чтобы люди могли сохранять безопасную дистанцию. Первая из пары – это модульная скамья с возможностью поднять спинку, чтобы использовать ее как стол. Два из них можно расположить вместе, образуя «стол для пикника». Последний представляет собой транзитное убежище с раздвижными сиденьями, что позволяет пользователям выбирать, насколько близко они сидят рядом с другими [8].

Расширяя одно из старейших существующих изобретений (веревку), студия AIS создала простой, но универсальный объект дизайна – мобильное сиденье для отдыха человека в городской среде (Рис. 10).



Рисунок 10. Трансформируемое переносное сиденье. 2020 г.

Называется оно "ВЕРЕВКА 6М". Это отдельная автономная версия 60-метровой дорожной веревки, социального произведения искусства, которое создает взаимодействия и визуальный контакт между людьми, где бы они ни находились. Вербку можно использовать как привлекательный элемент сиденья на приеме или презентации на выставке. Вербка гибкая и может использоваться как в помещении, так и на улице, она транспортабельна. Для её производства была разработана специальная установка для плетения [8].

Таким образом, в сложное время пандемии коронавируса, голландские дизайнеры пытаются найти оптимальные решения для взаимодействия людей с помощью своих нестандартных решений. Студенты и молодые дизайнеры используют свои проекты для решения глобальных проблем будущего. Их по-настоящему волнует социальный дизайн,

который идет на пользу окружающей среде, здоровью и коммуникациям. Главное – что они делают вклад в общество и качество жизни.

Список литературы:

1. Галерея Bulthaup. Лица Голландского дизайнера. – Галерея Дизайна, Санкт-Петербург, 2019.
2. Эйссен К., Стёр Р. Эскизы: методы рисования для промышленных дизайнеров. – Амстердам (BIS Publishers), 2007.
3. Юнте Ерун. Голландский дизайн и архитектура после кризиса. – Галерея Дизайна, Санкт-Петербург, 2017.
4. Bernardine Walrecht, Homemade Holland: How Craft and Design Mix. 2002.
5. Marcel Wanders: Pinned Up 25 Years of Design. 2013.
6. Renny Ramakers, Less + More: Droog Design in Context, 2009.
7. Droog Design . Available at: www.kunstbus.nl (дата обращения 19.12.2020).
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: holland.com/global/press/article...week-2020.htm (дата обращения 19.12.2020).

МЕТОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ИЗДЕЛИЙ ИЗ СТЕКЛА В ЕВРОПЕ XVIII - XIX ВЕКА

Горелов Михаил Вячеславович

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

METHODS OF ARTWORKING OF GLASS PRODUCTS IN EUROPE XVIII - XIX CENTURIES

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art
and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russia, Moscow

Аннотация. В данном материале рассматриваются основные методы и способы обработки стекольной продукции ряда западноевропейских заводов в период XVIII - XIX веков – огранка, прессовка и гравировка. Отмечается, что обозначенные методы стали возможными благодаря научно-техническому прогрессу, произошедшему в Европе в то время. Прослеживается эволюция конструкции орнаментальных композиций – от предельно простых, выполненных в георгианскую эпоху, к сложным, выполненным в эпоху викторианскую и ранний модерн. Представляется характеристика орнаментального творчества мастеров по производству стекла, взаимосвязь их проектируемых образцов с технологией непосредственного нанесения рисунка на поверхность изделий. В статье приведены некоторые отличительные особенности ряда основных предприятий-мануфактур по обработке художественных изделий из стекла.

Abstract. This article discusses the main methods and methods of processing glass products of a number of Western European factories in the period of the XVIII-XIX centuries-cutting, pressing and engraving. It is noted that these methods were made possible by the scientific and technological progress that took place in Europe at that time. The author traces the evolution of the design of ornamental compositions—from extremely simple, made in

the Georgian era, to complex, made in the Victorian and early modern era. The article presents the characteristics of the ornamental art of masters in the production of glass, the relationship of their designed samples with the technology of direct drawing on the surface of products. The article presents some distinctive features of a number of major enterprises-manufactories for the processing of artistic glass products.

Ключевые слова: художественная обработка стекла; мануфактура; художественная промышленность; обработка хрусталя.

Keywords: art glass processing; manufactory; art industry; crystal processing.

История проектирования изделий из стекла уходит в глубокую древность. Известно, что в Египте и Месопотамии его умели делать уже 6000 лет назад. Вероятно, стекло начали изготавливать все же позже, чем первые керамические изделия, так как для его производства требовались более высокие температуры, чем для обжига глины. Способов обработки стекла, методов, к настоящему времени накопилось немало. Этому способствовал как эмпирический путь, проделанный мастерами, так и экономический, также и научный. В данном материале мы рассмотрим всего три метода воздействия человека на этот хрупкий материал в рамках научно-технического прогресса и определим – как эти методы способствовали трансформации проектируемых форм из стекла – от простых к сложным, эволюции рисунка орнамента и расширению спектра выпускаемой массовой продукции благодаря новаторству предлагаемых технологий. Разумеется, говорить о массовости изготовления изделий из стекла, как и любого иного товара массового спроса, возможно лишь при условии промышленного рывка, который произошел в Европе на рубеже XVII - XVIII веков. До этого периода человечество накапливало опыт, ограничиваясь ремесленным полукустарным производством.

Первый метод – огранка изделий из стекла.

Вплоть до второй половины XVIII века граненое стекло составляло лишь малую долю стекла, производившегося во всем мире, несмотря на то, что эту технику обработки материала с успехом применяли еще в Древнем Риме, а позднее, в XVII веке, в Богемии. Но граненые изделия, как правило, не имели привычного нам правильного геометрического рисунка по всей поверхности стеклянной массы. Причиной этому служит тот факт, что в Европе в то время в искусстве господствовал стиль рококо с обилием плавных, переплетающихся линий и узорами в архитектуре, как законодательнице моды любого периода. Причудливые, манерно изогнутые, асимметричные линии изображали завитки, раковины,

гирлянды и цветы – все то, что можно было изобразить с помощью кривой линии. У этого стиля были свои поклонники, особенно при французском дворе, как ориентире всех культурно знаковых изменений в Европе. Но, в начале XVIII века, в Англии, в силу сложившихся экономических обстоятельств, развитием машинного, текстильного производства, разработкой инновационных технологий в сфере производственных процессов самого широкого назначения, происходит промышленная революция и именно эта страна становится своеобразным вектором художественно-промышленного направления в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

С восшествием в 1714 году на английский престол короля Георга I, художественный стиль с присущими ему чертами, более чем на век, примерно до середины 1830-х гг., стал определять композиционные особенности формы проектируемого объекта, характер его рисунка, орнамента, цвета [2, с. 46]. Этот стиль представлял собой соединение нескольких в высшей степени не похожих друг на друга иностранных стилей, слияние которых дало высшее достижение английскому дизайну. Этот стиль, в свою очередь, был экспортирован и повлиял на стиль в английских колониях в Северной Америке.

Подобно тому, как в России Петр I своим указом постановил выходцам из дворянских семей обучаться различным профессиям в европейских университетах, так и в Англии каждый джентльмен из благородной семьи должен был предпринять заграничную командировку, чтобы ознакомиться с мировыми культурными ценностями. Обязательной остановкой была Италия. Путешественник впитывал идеи континентальной Европы и просто обязан был их продемонстрировать по возвращении домой. К примеру, герцог Берлингтон, который был архитектором, совершил такое путешествие и попал под влияние работ итальянца Андреа Палладио. Вернувшись в Англию, герцог многое сделал для популяризации классицизма в архитектуре [3, с. 27]. Столкновение двух столь разных стилей могло привести к кошмарному компромиссу, но результат превзошел все ожидания, потому что из каждого стиля взяли лучшее. Прямые линии, симметрия и строгость Палладио сдерживали буйство линий рококо, а французская изысканность и свобода линий сделали более одухотворенным сдержанный классический стиль. На формирование стиля повлияли также китайские заимствования готики. Подобный синтез художественных образов, воплощенный в ритмике, масштабе и метре, как ключевых композиционных характеристиках, отчетливо проявился в проектировании стеклянной посуды XVIII - XIX веков. Каждая эпоха обращается к прошлому, и георгианский стиль не стал исключением.

Самым подходящим материалом для гранения и полировки оказалось английское свинцовое стекло, более тяжёлое и лучше поддающееся обработке, чем его аналоги на континенте. Английское и ирландское гранёное стекло XVIII века лидировало на рынке. Во Франции широко копировали ирландские образцы, а норвежские и американские фирмы переманивали к себе мастеров с Британских островов, чтобы наладить у себя подобное производство. Кроме того, во Франции, Германии, Голландии и Богемии организовывались производства, работавшие независимо от британского импорта и производившие вполне конкурентоспособное гранёное стекло [4, с. 33-35].

Англичане ввели в обиход алмазное гранение – резкий узор, основанный на ромбовидной форме, – и к концу XVIII века производили целые сервизы гранёного стекла, которые экспортировались в Америку, Испанию, Португалию. В рассматриваемый период в интерьере английских домов были чрезвычайно популярны стеклянные чаши для фруктов, с полосой алмазного гранения, в которой основным орнаментальным элементом служили ромбы. Орнамент наносился либо в верхней части формы посуды, в середине или же заполнялся полностью, с вертикальным рифлением. (Рис. 1). В нижней части иногда крепились скобы для маленьких чаш такого же рисунка. (Рис. 2). Голубовато-серый оттенок и упрощённая форма отличают их от викторианских аналогов, которым свойственны коричневатый оттенок и декорированный ободок. Алмазное гранение, предложенное английскими и ирландскими мастерами, обрело популярность на долгие десятилетия.



Рисунок 1. Чаша из гранёного стекла георгианской эпохи. 1800-е гг.



Рисунок 2. Чаша из гранёного стекла георгианской эпохи. 1830-е гг.

В южной Ирландии, в городе Уотерфорде (Waterford), с XVIII века осуществлялось производство изделий из граненого стекла. Сама фабрика была построена в 1783 году. В 1851 году она была закрыта, но в середине прошлого века производство было восстановлено [7, с. 95]. А сегодня эта фабрика является одним из основных объектов индустриального туризма в Европе. Знаменита она производством хрустали. Производство изделий из хрустали ручное – от нагревания стеклянного материала в печи, формирования изделий путем вращения стеклодувной трубки и выдувания воздуха до окончательной обработки различных форм. (Рис. 3).



Рисунок 3. Чаша из гранёного стекла георгианской эпохи. 1810-е гг.

К концу XVIII века англичане и ирландцы монополизировали производство люстр и канделябров резного стекла, но в середине XIX века конкуренцию им составила французская фирма "Баккарат" [7.С.117]. Завод по производству стекла был основан еще в 1764 году в

Лотарингии, а спустя полвека после основания предприятия, промышленник Эмме-Габриэль Д'Артиг приобрел мануфактуру и ввел в работу первую печь для изготовления тяжелого высокопреломляющегося стекла – хрустала. Имея поддержку монарха, завод стабильно наращивает производство и выходит за территорию страны. Начиная с 1830 года, он с завидной регулярностью поставляет в Константинополь люстры, канделябры, светильники, сервизы и кальяны. Компания Баккарат более двух сотен лет устанавливает высочайшие стандарты, развивая сильные стороны декоративного искусства. Стекольные мастера в своем стремлении создавать прекрасное превращали в произведения высокого искусства предметы заурядные, сугубо утилитарные: стаканы, вазы, графины, фужеры. В 1839 году мануфактура впервые выставила изделия из цветного хрустала. С тех времен красочная палитра сияет мягким акваарином и розовым, аметистовым и янтарным цветами, магическим цветом «оникс» – черный хрусталь. Его составляющие находятся под строгим секретом. Резные фужеры отличались высокой ножкой с декоративным оформлением, богато украшенные эмалью и позолотой. (Рис. 4). [6, с. 53].



Рисунок 4. Фужеры фирмы Баккарат. 1910-е гг.

В 1832 году хрустальные заводы Vaccarat, Saint-Louis и Choisy-Le-Rou сливаются в торговое сообщество Launay, Hautin & Cie, которое начинает издавать иллюстрированный каталог продукции. В 1841 году разрабатывается первая коллекция "Харкорт" (Harcourt), существующая и сегодня. За многолетнюю историю стили фабрики менялись в соответствии с духом времени, модными тенденциями, совершенствованием технологий. Но отличительная особенность изделий "Харкорт" – архитектурный стиль с характерным оформлением обрезанных плоских краев, узнаваем и в наши дни. Классическая форма имеет необходимую Харкорт конфигурацию – правильный многоугольник с шестью сторонами – и

изысканные скошенные сокращения. Коллекция "Харкорт" состоит из графинов, кувшинов, штофов, стаканов и фужеров. Стилль не изменился и сегодня. С 1855 по 1978 год бренд Vassarat трижды завоевывал золото на всемирных выставках [6, с. 64].

В 1900 году компания "Баккарат" занималась выполнением заказов, поступавших от Российской Империи, в частности от Дома Романовых. К царскому двору поставлялась хрустальная посуда, вазы, подсвечники и канделябры.

К началу XIX века искусство резьбы по стеклу распространилось и в США, где в одном только Питтсбурге имелось несколько заводов. Они процветали, а экспорт ирландской продукции снизился, в результате чего заводы в Уотерфорде пришли в упадок. Положение ухудшилось после 1825 г., во-первых, в связи с отменой налоговых льгот для Ирландии и введением Британией акцизного сбора [2, с. 81]. Во-вторых, развитие новых технологий для изготовления массовой продукции, а соответственно, увеличения прибыли для бизнеса, диктовало перепрофилирование предприятий по выпуску стекольной продукции и расширение спектра деятельности художников и технологов. Мастера-технологи по производству стекольной продукции предложили новый метод его обработки – прессование.

Заводы в США быстро откликнулись на это новшество и стали специализироваться на посуде, изготовленной методом прессования стекла. Этот метод, апробированный в 1820-х годах в том же Питтсбурге, как центре по производству художественных изделий из стекла, получил распространение в Англии, а десятилетие спустя и в других странах Европы. В чём было отличие метода прессовки от огранки хрусталя? Определённое количество расплавленного стекла заливали в заранее изготовленную форму (шаблон) и придавливали к стенкам формы с помощью болванки, создавая узор, заранее выточенный в шаблоне. Остывшие половинки изделия вынимали из формы, сплавливали вместе, а линию стыка зашлифовывали. Иногда линию стыка можно различить, но часто прессованное стекло выглядит как резное, для него использовались аналогичные узоры, хотя края при этом получались не такими чёткими, как у резного стекла. Разумеется, по сравнению со стеклодувным производством, несущим в себе опасность разрывов форм под давлением и высокой температурой, а потом и самим процессом огранки, требовавшим от художника неимоверного мастерства, подобный метод был более прагматичным и дешёвым. Соответственно, предполагаемый рынок представлялось возможным заполнить более дешёвым и качественным товаром. Хрусталь то себе могли позволить только состоятельные граждане! Популярный вид американского прессованного стекла –

кружевное стекло со сложным, многогранным рисунком. Естественно, что художник, осознавая наличие такого упрощенного метода производства, мог свободно проектировать более сложные узорчатые орнаменты, которые невозможно было изобразить в процессе огранки того времени. Это стало возможным только в XX веке, в связи с изобретением алмазной резки. Сначала вручную, а в наши дни этим процессом управляет компьютер.

Развитие технологии массового производства стекла такого типа означало, возможность быстрого насыщения рынка по вполне умеренным ценам. Теперь декоративное стекло стало доступным более широкому кругу людей. Вначале этим способом делали только простые вещи – вроде дверных ручек, – но вскоре так начали изготавливать блюда, стаканы, чаши и другие предметы. (Рис. 5). [3, с. 70].



Рисунок 5. Американская шкатулка. 1840-е гг.

В Европе к 1830-м гг. прессованное стекло начали выпускать на заводах "Валь-Сент-Ламбер", "Баккарат", "Сент-Луи", за ними последовали заводы в Скандинавии, Англии, Чехии [5, с. 117].

Например, фирма "Баккарат" первой во Франции в 1840-е годы приступила к выпуску прессованного стекла. Фирма и в наши дни применяет эту технологию. Представленный на Рис. 6 экземпляр подсвечника выполнен в стиле псевдоготтики. На цоколе, в основании, есть линия стыка, но в остальном изделие очень похоже на резное стекло. И производители с течением времени только оттачивали мастерство своего труда, оставляя потенциального покупателя в недоумении, когда он брал товар – прессованное это стекло или гранёное? Помочь разобраться в этом вопросе мог только специалист.

Знаменитые стекольные заводы на северо-востоке Англии, в том числе "Гринер", "Соуэрби", "Дэвидсон", специализировались на выпуске тысяч небольших декоративных изделий из прессованного стекла, экспортировавшегося по всей Европе. Рисунок для большинства товаров проектировал известный художник модерна, ведущий деятель "Движения искусств и ремёсел" Уолтер Крейн (1845 - 1915). Это движение послужило стимулом формирования нового искусства периода модерна и отчасти предвосхищало идеи будущего промышленного дизайна [5, с. 134].



Рисунок 6. Подсвечники "Баккарат". 1850-е гг.

Метод третий – гравировка.

В XIX веке большую популярность приобрел метод гравировки по стеклу, постепенно оттеснив на второй план метод огранки. До этого гравировка по стеклу встречалась как поверхностное украшение. Изобретение толстостенного стекла дало работу гравировщику. Если в XVIII веке появляются первые станки для нанесения механической гравировки, то к середине XIX века получает распространение техника гильоширования (особого способа нанесения рисунка из волнистых, переплетающихся линий) [7, с. 152].

Классические рисунки, украшавшие стаканы, фужеры, бокалы отличались той сложностью и тонкостью выполнения, какие допускало мастерство гравёра того времени, но материал был совершенно новый. Фигуры и узоры остались прежними, но появилась возможность добиться невиданного прежде качества.

Англия первой освоила эту технику отделки стекла, которую чуть позднее освоили также во Франции и в Богемии. Многие искусные

мастера из Богемии переселились в Англию и продолжили там работу. Несомненно, это повлияло на качество изделий, производившихся в Британии. Работая в Лондоне на розничных торговцев, эти мастера гравировали продукцию ведущих фирм-производителей стекла (к примеру, "Томас Уэбб" из Сторбриджа). Селились они и в Эдинбурге, но, пользуясь большим спросом, как и художники по фарфору, каждые несколько лет переезжали с места на место [7, с. 159].

Гравирование по стеклу – тонкое искусство, требующее твердой руки и точного глаза. В XIX веке изделие удерживалось в машине с ножным приводом, оснащённым колёсиками разного размера – от булавочной головки до примерно 10 см. Размер медного колёсика определял сложность готового узора или рисунка. Существовали и такие способы гравирования, как пунктирование (алмазной иглой выбивался орнамент из точек) и травление кислотой, которое выглядит подобно гравировке колёсиком, но даёт более ровную отделку [6, с. 97].

Голландские мастера при нанесении рисунка на поверхность использовали алмазную иглу. Но, к сожалению, изящная форма изделия далеко не всегда гармонично сочеталась с рисунком, который наносился на её поверхность. Поэтому данное техническое "ноу-хау" не прижилось в художественной среде, оно еще ожидало повышения квалификации мастеров, что придёт только в XX веке.

На Рис. 7 представлен пример кувшина, выполненного в викторианском стиле третьей четверти XIX века.



Рисунок 7. Английский кувшин для лимонада. 1880-е гг.

Отличительной особенностью гравировки является то факт, что орнамент закрывает всю поверхность сосуда, не ограничиваясь отдельными плоскостями. Характерно также сочетание романтической формы с абстрактным орнаментальным рисунком, проработанным во всех деталях. Сочетание стекла и серебра в те годы было довольно частым явлением, подчёркивающим профессиональный тандем работы мастеров по стеклу и по металлу.

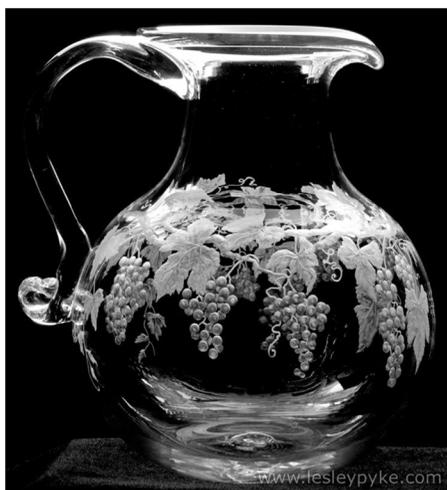
Еще один способ гравировки стекла был запатентован в 1860-е гг. в английском Сторбридже фирмой "Томас Уэбб и сыновья". На Рис. 8 представлена чаша, имитирующая изделие из горного хрусталя. Способ следующий: стекло гравировается, а затем подвергается шлифовке. Авторы этого способа – Фредерик Ни и Уильям Фритчер были ведущими художниками-технологами производства компании [4, с. 86]. Здесь следует отметить одну важную деталь, свойственную художественному производству стекла (это касалось и керамики, и ковроткачества, и производству мебели и иных отраслей художественной промышленности) – художник-изготовитель рисунков и орнаментов для проектируемых форм работал в творческом содружестве с технологом-инженером по производству, а подчас эти две профессии совмещались в одном лице, что делало процесс производства стекольной продукции не просто качественным, а изделие красивым, но и приводило к техническим открытиям в области совершенства техники нанесения изображения на поверхность формы.



**Рисунок 8. Гравированная стеклянная чаша
фирмы "Томас Уэбб и сыновья". 1890-е гг.**

Например, **Egermann** – завод, получивший наименование по фамилии владельца, резчика хрусталя и художника из Богемии. Он проектировал орнаменты, впоследствии сделал ряд важных изобретений –

роспись мраморного стекла, открыл технологию нанесения желтого узора на готовые изделия (стаканы, графины), применил для получения красного цвета не золото, а медь. Завод работает до сих пор, продукция изготавливается в традиционных цветах – черный, голубой. С росписью и гравировкой [1, с. 73]. Совершенствование машинного производства, изобретение новых станков позволило мастерам-стеклоделам в конце XIX века производить множество декоративных предметов из этого хрупкого и пластичного материала. Узор орнамента часто повторял узоры на фарфоре и фаянсе и содержал такие излюбленные изображения того времени, как, к примеру, колибри и японский журавль, папоротники и кувшинки, виноградные лозы (Рис. 9).



***Рисунок 9. Гравированный стеклянный кувшин
с тематикой флоры. 1890-е гг.***

Совершенство технологии заключалось в следующем: поверхность изделия покрывалась воском, затем иголкой по трафарету наносился рисунок из листьев и ягод. Кислотой по трафарету протравливались глубокие линии контуров и детали. Для создания эффекта льдистого стекла с основного узора снимали воск и снова выполняли травление кислотой. До 1870 г. эффект льдистого стекла создавали при помощи кисточки из тонких проволочек. Когда в Британии появились новые станки, способные имитировать этот эффект, от кистей отказались, а во Франции до начала XX века работали "по старинке". Если в рисунке кувшина предполагался четкий орнамент совместно с эффектом

"оцарапанного" стекла, который обычно располагался по верхней горловине изделия или ближе к днищу, то создавался он вручную, а орнамент протравливался кислотой, как и основной рисунок из листьев и ягод [4, с. 109].

Проанализировав технологии обработки стекла и методы нанесения рисунка на поверхность изделий, можно сделать заключение, что с развитием научно-технического прогресса, совершенствованием машинных технологий, можно отчётливо проследить эволюцию рисунка от простого орнамента в XVIII веке до сложных выразительных композиций рубежа XIX-XX веков. Не смотря на тот факт, что мастера-технологи и художники стремились выработать критерии массового производства своей продукции, все же им удалось сохранить свой индивидуальный стиль, узнаваемый и ценимый в наше время. В 1890-е гг., в связи с формированием различных дизайнерско-конструкторских бюро, с определением функций зарождавшейся новой профессии – дизайнера, появилась возможность применить накопленный столетиями технологический и художественный опыт в расширении ассортимента выпускаемой продукции, снижении её себестоимости, а соответственно, доступности для массового потребителя.

Список литературы:

1. Беловинский Л.В. Бемское стекло // Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа. XVIII – начало XIX в. / под ред. Н. Ерминой. – М.: Эксмо, 2007.
2. Бреховских С.М. Стекло за рубежом. Производство и применение. М., 1960.
3. Власов В.Г. "Искусства и ремёсла" // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. – СПб.: Азбука-Классика. – Т. IV, 2006.
4. Долгих Е. Старинное английское стекло // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования : журнал. – Январь-февраль (№ 1–2 (44)).
5. Ллуэллин Миллер. Прессованное стекло. Энциклопедия этикета. Все о правилах хорошего тона. – М.: Центрполиграф, 2005.
6. Kammerlohr «Epochen der Kunst», Bd.4 Oldenbourg Schlbuchverlag GmbH, München / Wien 1997.
7. Willmott H. A History of English Glassmaking AD 40-1800. – Tempus Publishing Limited, 2005.

1.2. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

НАСЛЕДИЕ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО

Большакова Наталья Васильевна

магистрант

Санкт-Петербургский Гуманитарный

Университет Профсоюзов,

РФ, г. Санкт-Петербург

LEGACY OF VACLAV NIJINSKY

Natalia Bolshakova

Undergraduate,

Saint-Petersburg University

of the humanities and social sciences,

Russia, Saint-Petersburg

Аннотация. Хореограф-новатор Вацлав Нижинский и его балет «Весна священная» повлияли на становление и развитие не только российского, но и европейского современного танца. Актуальность этого балета неоспорима. К нему продолжают обращаться хореографы-наследники великого мастера.

Abstract. The innovative choreographer Vaclav Nijinsky and his ballet “The rite of spring” influenced the formation and development of not only Russian, but also European contemporary dance. The relevance of this ballet is undeniable. To him to contact the choreographers are the heirs of the great masters.

Ключевые слова: Вацлав Нижинский; Морис Бежар; Весна священная; балет; хореографическое искусство; современный танец; наследие; эксперимент.

Keyword: Vaclav Nijinsky; Maurice Bejard; The rite of spring; ballet; choreographic art; contemporary dance; legacy; experiment.

Вацлав Нижинский – хореограф-революционер, стоявший у истоков зарождения и становления современного танца – оставил после себя значительное наследие. Его «Весна священная» на музыку Игоря Стравинского, поставленная в 1913 году, не теряет своей актуальности и в наше время, продолжая привлекать к себе внимание современных хореографов, которые желают испытать свои творческие силы и сказать свое слово в мире современного танца.

Системе классического танца, стремящейся идеализировать человеческое тело, Нижинский противопоставил свободное от строгих канонов движение, которое стало основой для эксперимента и поиска новых форм высказывания на языке хореографического искусства. «Раскладывая движение и возвращая его к простому жесту, Нижинский вводит в танец экспрессию. Все углы и сломы его хореографии мешают чувству улечься... тело стягивается вокруг души... Есть нечто чрезвычайно глубокое и сгущенное в этом закованном танце». [1, с. 544]. Вместо балетной выворотности Нижинский использовал завернутые позиции ног, стремление вверх, вытянутость и легкость заменил заземлением, работой с весом собственного тела. Симметричную, логично выстроенную композицию балетного спектакля Нижинский разрушил, внося хаотичность в свои произведения, которая в свою очередь добавила динамики происходящему на сценической площадке действию. В балетном спектакле всегда есть конфликт двух диаметрально противоположных начал: добро борется со злом, свет с тьмою, жизнь со смертью. Победа всегда остается на светлой стороне. Нижинский в своих балетах поднимал другие темы. Его интересовала внутренняя жизнь создаваемых им образов. Сюжет мало волновал Нижинского: он говорил прежде всего языком чувств и ощущений. Нижинский не делил исполнителей на солистов и кордебалет, для него важна была коллективная работа, массовость. Пантомима классических балетов ему не подходила, он искал условный жест, способный через метафору передать то, о чем он хочет сказать. Новым в его концепции движения было и отношение музыки и танца. Хореографический текст в балетах Нижинского зачастую шел вразрез с музыкальным материалом, спорил с ним, давая еще большую свободу для пластических экспериментов.

Первым после скандальной премьеры «Весны священной» Вацлава Нижинского и ее возобновленной версии, поставленной для труппы Дягилева Леонидом Мясиним, к партитуре Стравинского в 1959 году обратился Морис Бежар. Его немного пугала сложность музыкального материала, заставляя сомневаться. Принять окончательное решение Бежару помогла китайская «Книга перемен», к гаданию по которой он обращался, когда стоял перед сложным выбором и получил ответ:

«Блистательный успех благодаря священной жертве весны», – сомнений больше не было [2, с. 46].

В музыке Стравинского Бежар ощутил силу и мощь возрождающейся к жизни природы. В своей «Весне священной» он говорит о мужчине и женщине, о зарождающейся между ними любви. Бежар среди сорока своих исполнителей выделяет пару – Избранных – являющихся символом, знаком своего времени, где взаимоотношения между мужчиной и женщиной становятся раскрепощенными, свободными, чувственными. Избранные Бежара смело смотрят в будущее. Они живут во имя любви. У Нижинского наоборот: Избранница умирает во имя будущей жизни.

Также как балет Нижинского «Весна священная» Бежара бессюжетна, но в отличие от него в ней нет фольклорного начала, определенного места и времени действия. Композиционно балет Бежара построен на симметричных строго выверенных рисунках перемещения танцовщиков по сценическому пространству.

Бежар придерживался того же экспериментального пути художественных поисков в области хореографического искусства, что и Нижинский. Для Бежара, как и для Нижинского, танец был средством познания мира, средством общения и выражения себя. «Весна священная» Нижинского – зеркало своей эпохи. В ней отражается весь страх, ужас, боль, предчувствие надвигающейся катастрофы – Первой мировой войны. Нижинский предугадывает, предостерегает, предупреждает. «Весна священная» Бежара также стала символом своего времени. Сексуальная революция, раскрепостившая мужчин и женщин, снявшая запреты и ограничения с нравственных устоев, отразилась в пластическом языке и образно-тематическом ряде «Весны священной» Бежара.

Концепция хореографического мышления Бежара заключается в синтезе различных танцевальных стилей, культур, эпох, что, безусловно, влияло на процесс развития современного танца, обогащая и наполняя его пластический язык.

Как и «Весна священная» Нижинского, балет Бежара произвел сенсацию в балетном театре, разрушая привычные устои, предлагая новое видение, понимание хореографического искусства. Бежар, как и Нижинский, тонко чувствовал время, в которое жил, понимал его, отражал в своих постановках. Балеты Бежара и Нижинского – знаковая система, несущая в себе глубокое понимание жизни и становящаяся отправной точкой происходящих в искусстве танца изменений.

Пластические эксперименты Вацлава Нижинского стали началом поиска в области хореографического искусства танцовщиков и постановщиков во всем мире. Творческие искания раннего периода Марты Грэм

идут по пути Нижинского: заземленный шаг на всей стопе, завернутость поз, использование прямых линий и углов в хореографическом тексте и т.д.

В основу хореографического языка своей «Весны священной» Пина Бауш положила основополагающий принцип техники Марты Грэм – contraction – сжатие, которое идет внизу живота, где аккумулируется вся женская энергия. Неприятие этой энергии, подавление женской природы, агрессия со стороны мужчин – суть конфликта «Весны священной» Бауш. Ее Избранница – случайная, бессмысленная жертва. Ритуал Бауш лишен той сакральности, мистичности, что были у Нижинского.

Влияние новаторских поисков Вацлава Нижинского на хореографов будущего велико. Двухмерность, фронтальность, прямолинейность и угловатость, напряженность неподвижного тела, присущие пластике Нижинского, можно проследить в хореографической лексике его последователей, к примеру, Джорджа Баланчина. Джон Ноймайер, Матс Эк, Анжелен Прельжокаж, Саша Вальц и др. обращались к наследию Вацлава Нижинского, испытывая свои творческие силы постановкой «Весны священной», которая на сегодняшний день имеет более двухсот интерпретаций, дающих представление о том, как развивался современный танец.

Чтобы достичь эффекта вхождения в состояние транса, присущего любому ритуальному действию, Нижинский использовал принцип лексического повтора. Современный танец сегодня часто использует этот принцип: хореографический текст выстраивается из ряда повторяющихся танцевальных комбинаций. Нижинский искал новую энергию движения, как внешнего, так и внутреннего. Ему было важно, что чувствует его танцовщик во время исполнения движения и что чувствует зритель, смотрящий на происходящее действие. Работа с энергией танцовщика, с энергией движения, с энергией спектакля в целом сейчас являются важной составляющей современного танца, определяющей вектор его дальнейшего развития.

Стоя у истоков становления современного танца и предопределяя пути его развития, Вацлав Нижинский оставил после себя богатое наследие, которое до сих пор не теряет своей актуальности и продолжает оставаться значимым материалом для хореографов-наследников.

Список литературы:

1. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009.
2. Пастори Ж.-П. Морис Бежар. Вселенная хореографа. – М.: Паулсен, 2018.

СКАЗОЧНЫЙ БАЛЕТ

Иванова Ирина Андреевна

магистрант

Санкт-Петербургского

гуманитарного университета Профсоюзов,

РФ, г. Санкт-Петербург

П.И. Чайковский как-то отметил, что «балет – самое невинное, самое нравственное из всех искусств. Если это не так, то отчего же всегда водят в него детей?»¹ [5, с.224]. Как искусно замечает Чайковский, балет нравится детям за привлекательность классической сказки, а не за тяжеловесные темы, которые она передает в результате обширного анализа. Дети могут наслаждаться воплощением своих любимых сказок, в то время как взрослые убегают в балет, чтобы насладиться великолепием. Цель сказки – перенести зрителя в неземной мир, где свет и грация превыше всего, а балетное оформление вызывает благоговейный трепет у зрителей.

Синтез сказки и балета создает для зрителя переживание, которое сочетается в себе детское чудо с возможностью избежать испытаний внешнего мира. Различные ученые сходились во мнении, что сказка олицетворяет свет и радость, которые ищут покровители. Сказка является квинтэссенцией литературной формы классического балета, потому что ее риторика построена на стремлении к красоте и романтике, как и эстетика классического балета. Сказка дает зрителю шанс вырваться в прекрасный мир, который поддерживается дизайном классической балетной эстетики.

«Спящая красавица», основанная на вечной сказке, – один из самых любимых и увлекательных балетов в мире, в котором представлена невероятная музыка Чайковского, великолепные костюмы, роскошный декор и изысканные вариации почти для каждого персонажа. Сам балет датируется премьерой в январе 1890 года в Императорском Мариинском театре в Санкт-Петербурге. Первоначально хореография была поставлена Мариусом Петипа. Этот балет знаменит тем, что при его создании возникло творческое сотрудничество между великим русским композитором Чайковским и русским хореографом Петипа² [4].

¹ Цит. по: *Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным*. М.: Независимая газета. – 2001. – 224 с.

² Цит. по: *Письмо П. И. Чайковскому // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи*. Л.: Искусство, 1971.

Этот любимый «балет из сборника рассказов» адаптирован из сказки Шарля Перро «Спящая красавица» и рассказывает историю прекрасной принцессы Авроры, проклятой при рождении злой Феей (Карабос). Защищенная Феей Сирени, вместо того, чтобы заболеть и умереть, как планировал Карабос, принцесса Аврора засыпает 100 лет на свой 16-й день рождения только для того, чтобы быть разбуженной поцелуем принца Дезире.

Персонаж принцессы Авроры – воплощение красоты, доброты, музыкальности, жизненной силы и чистоты. Эти достоинства выражаются в хореографии, которая кажется легкой и непринужденной, хотя это одна из наиболее технически сложных частей, которая служит идеальной демонстрацией для примы-балерины. Вариации балета послужили источником вдохновения для детских постановок³ [2, с. 43].

Театральность «Спящей красавицы», безусловно, увековечила ее популярность, повествование и хореография балета иллюстрируют высокий уровень физической подготовки балетных артистов. Спящая красавица остается в репертуарах великих балетных трупп мира из-за проблем и возможностей, которые она представляет для танцоров и зрителей. Хореография предлагает полный учебный план академических и характерных танцевальных стилей. Это означает, что количество вариаций и соло в «Спящей красавице» отражает ранжирование самих танцоров, что стало возможным благодаря балетному либретто.

Проявление хореографии фей в соло Авроры хореографически представляет собой взаимозаменяемость статусов. Хотя главная танцовщица обычно танцует Аврору, а танцовщицы, стоящие чуть ниже ее в труппе, исполняют фей, появление их хореографии в «Авроре» отмечает значимость их ролей, тем самым повышая их статус. В балете «Спящая красавица» можно наблюдать разнообразие хореографических стилей; так, в балете существуют виртуозные академические вариации, такие как свадебная вариация Авроры, характерные танцы, такие как Красная Шапочка и Волк, и более крупные номера (например, мазурка).

Сказочный балет «Спящая красавица» охватывает несколько жанров. Так, дивертисмент в сказочных балетах призван развлекать публику и выступать в качестве очистителя палитры от великолепия других пьес, которые изображают упрощенный сказочный стиль Перро и братьев Гримм. Это «классические» сказки, которые воплощают в себе темы надежды и элегантности, которые соблазняют и резонируют с аудиторией. С другой стороны, Аврора играет роль жертвы, восходящего

³ Цит. по: Ванслов В «Спящая красавица» Чайковского и новый спектакль Большого театра. – Сов. музыка, № 10, 1973. – С. 43.

монарха и символа чистоты, стоя перед лицом предстоящего брака, который должен быть отражен в ее танце⁴ [1].

Аврора в «Спящей красавице» – воплощение утонченности и элегантности, спокойно парящая в равновесии, пойманная в вечном состоянии независимого полета. Сказочная балетная принцесса должна быть царственной и сильной, сохраняя при этом изящество, требуемое от принцессы.

Аврора изображает сложный характер второго жанра сказки, который должен быть игривым и застенчивым. Испытания брака, падение жертвой неконтролируемых обстоятельств и принуждение действовать как символы чистоты и благодати – это понятия, которые применимы к молодым женщинам на протяжении всей истории.

Одним из самых знаковых хореографических моментов «Спящей красавицы» является променад в розовом адажио, в этот момент публика поражена благоговением, так как принцесса остается грациозно собранной в этой впечатляющей демонстрации силы. Эти части балета, где танцоры, казалось бы, бросают вызов человеческим возможностям, восхищают публику. Персонажи в балете изображают самые желанные добродетели, а Аврора – это чистота и сила, которые заставляют зрителей стекаться, чтобы увидеть, как они оживают.

«Спящая красавица» очаровывает зрителей, создавая фантастический мир со всеми возможностями сказочного балета: поднимать своих персонажей на вершину социального положения, обращаться к культурным примерам через героизм Авроры и очаровывать публику экстраординарными и виртуозными демонстрациями⁵ [3, с. 97-132].

В 1914 году балет возобновили на сцене Большого театра, но уже под руководством Николая Сергеева, который опирался на записи своего учителя Степанова. Версия Сергеева была в 1921 году привезена в Лондон, а в 1922 году постановка вернулась туда, где она начала свое триумфальное шествие – в Мариинский театр Петербурга.

В течение всего XX века «Спящая красавица» успешно ставилась на самых разных сценах многих стран, став настоящим мировым достоянием искусства. Один только Большой театр видел семь разных вариантов балета, каждая из которых не уступала остальным в красоте и величии.

После длительного и глобального ремонта в 2011 году Большой театр вновь встретил своих зрителей именно балетом «Спящая

⁴ Цит. по: Баланчин Д. *Выше всех мастеров // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи.* Л.: Искусство, 1971.

⁵ Цит. по: Ванслов, В. *Статьи о балете / В. Ванслов.* – Л., Музыка, 1989, с. 97–132.

красавица», где роль Авроры сыграла Светлана Захарова, а роль принца Дезире – американец Дэвид Холберг.

Существует несколько современных прочтений спектакля, которые используют классическую музыку Чайковского для сопровождения модернистской хореографии. Одной из таких оригинальных постановок, заслуживающих отдельного внимания, является балет Мэтью Борна – готическая сказка с ярко выраженной любовной линией, где по сюжету Аврора просыпается в современном мире, который, однако, удивительно сюрреалистичен.

Постановка испанского хореографа Дуато – это неординарный взгляд на классическое произведение. Начо Дуато постарался поговорить со зрителями на языке танца и воссоздать очарование волшебства детской сказки, сохранив романтический дух известного произведения [6].

Таким образом, сказочный балет продолжает существовать, мифифицируя зрителей и укрепляя свое место в истории балета. В завершении хотелось бы отметить, что многие балетоманы видят в «Спящей красавице» вершину классического балета, но, кроме того, многие поклонники просто наслаждаются им как сказкой, с кусочками партитуры Чайковского, знакомой детям.

Список литературы:

1. Баланчин Д. Выше всех мастеров // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971.
2. Ванслов В. «Спящая красавица» Чайковского и новый спектакль Большого театра. – Сов. музыка, № 10, 1973. – С. 43.
3. Ванслов В. Статьи о балете / В. Ванслов. – Л., Музыка, 1989, с. 97–132.
4. Письмо П.И. Чайковскому // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971.
5. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Независимая газета. – 2001. – 224 с.
6. Слонимский Ю.П. Чайковский и балетный театр его времени. - М.: Музгиз. - 462 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

МЕМ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА

Луженкова Ксения Валерьевна

*студент Высшей Школы Телевидения
Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова,
РФ, г. Москва*

Мириманов Дмитрий Александрович

*канд. филол. наук
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
РФ, г. Москва*

MEME AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE INFORMATION SOCIETY

Xenia Luzhenkova

*Undergraduate student of the Faculty
of the Higher School of Television
of the Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow*

Dmitry Mirimanov

*Candidate of philological sciences
Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье освещается феномен мема как элемента мировой культуры и атрибута коммуникации информационного общества, выявляются структурные и семантические особенности интернет-мема. Цель статьи – исследовать мем как культурное явление, раскрыть сущность понятия «мем», описать предпосылки его возникновения и формы существования в информационном обществе; выявить зависимость формы и содержания мемов от социального запроса.

Abstract. The article highlights the phenomenon of the meme as an element of world culture and an attribute of communicating in the information society, reveals the structural and semantic features of the Internet meme. The purpose of the article is to study the meme as a cultural phenomenon, to reveal the essence of the concept of "meme", to describe the prerequisites for its emergence and forms of existence in the information society; to reveal the dependence of the form and content of memes on the social demands.

Ключевые слова: мем; интернет-мем; интернет-пространство; культурный код; социальный запрос; ирония; постирония; метамодернизм.

Keywords: meme; internet meme; internet space; cultural code; social request; irony, postirony; metamodernism

1. Мем как культурный аналог гена

Термин «мем» впервые употребил оксфордский профессор, биолог Ричард Докинз в 1976 году в своей книге «Эгоистичный ген». Р. Докинз рассматривает мем как «единицу культурной информации», способную «размножаться». Термин *mime* («мим») является транслитерацией греческого слова *mimnais* «подобие». «Точно так же, как гены распространяются в генофонде, переходя из одного тела в другое, мемы распространяются, переходя из одного мозга в другой с помощью процесса, который в широком смысле можно назвать имитацией. Если ученый услышал или прочитал об интересной идее, он сообщает о ней своим коллегам и студентам. Он упоминает о ней в своих статьях и лекциях. Если идею подхватывают, она распространяется, передаваясь от одного мозга к другому» [6]. В качестве примеров мемов Р. Докинз приводит мелодии, идеи, модные словечки и выражения.

Теорию Р. Докинза развивает Томас Бретт в брошюре «Руководство по мемам: путеводитель пользователя по вирусам сознания», изданный в 1995 году. «Мемы – это фундаментальные воспроизводящие единицы культурной эволюции... Отдельные слоганы, лозунги-заклинания, музыкальные мелодии, визуальные изображения, изобретения, мода –

типичные мемы» [3]. Таким образом, мем отождествляется с универсальной культурной единицей, способной к саморепликации и являющейся двигателем культурной эволюции.

2. Мем в культурно-философском контексте

Древнегреческий философ Платон в V веке до нашей эры создает двухчастную систему мировосприятия. «Эйдос» – мир неизменной, вечно идеальной сущности, пространство, в котором обитает душа до появления на свет. Мир «множества вещей» – иллюзорное, недействительное пространство, куда проецируются, идеи из высшего мира – пространство блеклых теней. Платон утверждает, что наиболее точно передать сущность вещи можно лишь через идею, поэтому отрицает пользу искусства, излишне детализирующего и уточняющего.

Древнеегипетское искусство четко иллюстрирует концепцию Платона: творцы следуют единому канону, стремятся нивелировать детализацию и индивидуализацию в изображении, создавая универсальные лаконичные образы – схематические, условные знаки.

Согласно взглядам Платона, лучшие произведения искусства – некие аскетично выполненные шаблоны, соответствующие основной идее, но не ее конкретному воплощению. Примечательно концептуальное соответствие мемов замыслам Платона.

Культурная единица, воплощенная посредством графических, визуальных и аудиальных образов, содержит определенный информационный посыл, подвергаемый адаптации и интерпретации, а следовательно, является точной проекцией идеи – некоего общего, содержащего множество возможных частных.

Н. Хамфри утверждает: «Мим «веры в загробную жизнь» реализуется физически миллионы раз, как некая структура в нервной системе отдельных людей по всему земному шару» [6]. На общей идее веры в загробную жизнь базируются многочисленные воплощения этой идеи.

Согласно древнеегипетским повериям, «после смерти человека продолжает жизнь какая-то, хотя и невидимая, но материальная субстанция его индивидуального существа» [6]. В «Книге мертвых» предусмотрена реинкарнация: душа переселяется в тело священного растения или животного.

Античная мифология и теогония объясняют смерть переходом человека в подземное царство «Тартар («Орк», «Аид»)), где он становится безликой тенью.

Христианская (католическая) концепция подразумевает трехуровневую систему загробного мира, современные массовые представления о которой сформированы под влиянием «Божественной комедии» Данте Алигьери. Ад, Чистилище и Рай – триединство загробного пространства.

Наконец, Михаил Булгаков в романе-апокрифе «Мастер и Маргарита» подвергает особой интерпретации библейский сюжет, а значит, перестраивает восприятие загробного мира: живые и почившие фактически существуют в художественном пространстве параллельно.

Мировая культура находит тысячи вариаций единой идеи. Мем – идея, как конкретная единица информации, модифицируется в соответствии с условиями – выносится из контекста, трансформируется в афоризм.

Социологический и лингвистический интерес вызывает популяризованное, вышедшее за пределы исторического контекста высказывание президента Украины Владимира Зеленского: «Вийди, розбійник!» Общая идея (экспрессивно выраженный призыв покинуть помещение) лаконично и четко выражена в реплике. По мере распространения этого мема в сетевом пространстве (в видео-, аудио- и фотоформате) расширяется диапазон применения фразы. Например, мем интерпретируется как высказывание педагога в адрес опоздавшего ученика на основе схожести с уже известным афористичным восклицанием «Выйди и зайди нормально!», или как призыв покинуть онлайн-чат.

Общая заданная идея в каждой вариации детализируется, по-иному воплощается за счет смены контекстного фона. Платоновский эталон, максимально близкий к сущности вещи шаблон, за счет собственной универсальности может подвергаться любой интерпретации.

Из одной эпохи в другую кочуют мемы: вечные образы, сюжеты, архетипы, метафоры. Современная культура заново воплощает их, помещая в новый фоновый контекст. Сопоставимы образ Геракла, героя античной мифологии, и фольклорный образ русского богатыря, принадлежащий к более молодой культурно-исторической эпохе. Геркулес наделен непомерной физической силой, является избранником богов, что отличает его от обыкновенных людей и дает возможность вершить субъективное правосудие. Русский богатырь столь же силен, нередко прибегает к помощи фантастических сил. Его предназначение – бороться со злом, воплощенным в образах героев-антагонистов – Змея Горыныча, Кощея Бессмертного. В XXI-ом столетии как неизменный элемент массовой культуры воспринимается обилие всевозможных «супер-вселенных». Супергерои – персонажи комиксов, полнометражных фильмов и сериалов, сверхлюди, обладающие необыкновенными способностями. Однако на данном этапе социокультурного развития возможность физического доминирования не является основной. Сверхспособности могут воплощаться как расширенные возможности разума или некая фантастическая стихия, противоборствующая природным законам и подвластная герою. Коннотация понятия «сила» приобретает иной оттенок: это не потенциальная возможность физического воздействия, а возможность воздействия,

связанная с набором экстраординарных человеческих навыков и способностей.

Геракла и Супермена разделяют несколько тысячелетий, но способ реализации культурного кода (мем в данном случае – экстраординарные способности) – зависит от исторического контекста и текущего социального запроса.

3. Мем как феномен интернет-пространства

Общепринятой становится трактовка мема как единицы культурной информации, любой идеи, символа, образа действия, осознанно или неосознанно передаваемых от человека к человеку посредством речи, письма, видео, ритуалов, жестов.

С распространением интернет-сети как обширного коммуникативного пространства наибольшую актуальность приобретает толкование мема в узком, специфическом значении как текстовой, визуальной или аудиальной информации комического характера, спонтанно репродуцируемой в интернете. Пользователи сети преследуют цель остроумно и своевременно соотнести конкретный культурный код и произошедшее событие. Например, фрагмент продукта эстрадного творчества, песни «Hello, It's me» Adele используется для приветствия собеседника.

По мнению современных исследователей, мем как интернет-шутка «пробуждает в сетевом сообществе актуализацию игровой смеховой стихии, понимаемой по М.М. Бахтину, с ее релаксирующим, оздоравливающим воздействием» [10].

Действительно, в связи с популяризацией сферы развлечений интернет-пространство – идеальная среда для разгула «смеховой стихии», а интернет-мем – главное оружие интернет-коммуниканта. Отсутствие иерархических ограничений, отмена возрастной и социальной дистанции между людьми, возможность фамильярного контакта, употребление профанирующих снижений, приземлений, эксцентричность, «срамословие и осмеяние» – все клише «смеховой культуры» допустимы в рамках мем-коммуникации.

Необходимо упомянуть свежий инфоповод, снабдивший сеть новым мемом, – интервью Ходорковского с Гордоном:

- В каких условиях вы сидели?
- Барак.
- Обама?
- Ну типа...

Неуместная шутка интервьюера – акт глумления над личной драмой героя. Пользователи сети, преобразовав диалог в мем, осуществили смещение полюсов – трагического и комического, стерли между ними

границы, своеобразно интерпретируя основной посыл (неуместная глупая шутка, основанная на каламбуре):

- Что спасло вас в тюрьме?
- Вера.
- Брежнева?
- Ну типа...
- У вас есть домашние животные?
- Кот.
- Д'Ивуар?
- Ну типа...
- Сколько лет вашему дедушке?
- 101
- Далматинец?
- Ну типа...

Развлекательно-коммуникативная направленность мемов, социально заостренный, фольклорный характер юмора уподобляют мемы жанру анекдота. Тексты мемов, как и тексты анекдотов, являются неким ресурсом знаний, которые служат источникам цитат как в устной, так и в письменной речи.

Как и анекдот, мем имеет афористичную природу. Мем – оригинальная, лаконичная мысль, многократно репродуцируемая. Можно предположить, что мем – новая форма анекдота: визуальная (в картинках) и вербальная (в лаконичной, идиоматической форме), анекдот без мета-текста.

Минимализм формы и концептуальность содержания – главные признаки интернет-мема. Глобализация, стремительный темп жизни требуют динамичной, унифицированной формы подачи информации. Тенденция к минимализму и унификации в технократических реалиях быстро проникает в социальную и культурную сферы: малая форма стремительно вытесняет большую. В конце XIX века «возникло ощущение, что литературное вещество, помимо воли самих писателей, начало сжиматься, концентрироваться, на смену грандиозным романам пришли короткие рассказы». Великий классик А.П. Чехов, следуя веяниям эпохи, отказался от написания романов в пользу юмористических рассказов-миниатюр. В середине XX века укореняется минимализм в искусстве, возникает потребность в простоте форм, ценится способность наименьшим количеством слов передать максимум информации. Поэты «Лианозовской школы» (Я. Сатуновский, Г. Сапгир) являют миру образцы конкретной и наивной примитивистской поэзии:

Все пишут большие поэмы
Только мы с Севой.

Это концептуальное стихотворение звучит как афоризм, апеллирует к эмоциям, вызывает у читателей потребность к трансляции и популяризации, следовательно, становится мемом.

Данный образец примитивистской поэзии не только удовлетворяет социальные потребности в динамике и лаконичности изложения, но и реализует своеобразную эстетику недосказанности: чем меньше исходных данных, тем труднее постичь подлинный смысл высказывания.

Пользователь сканирует содержание мема, анализирует предполагаемый контекст и устанавливает соответствие между двумя составляющими. Таким образом мемы развивают логическое мышление и параллельно воздействуют на самооценку пользователя. Постигание семантики мема приравнивается к решению логической задачи, что позволяет человеку подтвердить свою осведомленность и самоутвердиться. Мем – ответ на социальную потребность в кратко изложенной концептуальной информации, быстрое утоление информационного голода. Однако существуют мемы с усложненной структурой, со скрытым за несколькими слоями иронии смыслом.

4. Мем как явление современной культуры

Ирония – тонкая насмешка, выраженная в скрытой форме. Этот художественный прием широко используется в эпоху реалистического мировосприятия в искусстве (классицизм, реализм, соцреализм). Например, в советском обществе транслируется анекдот: Ленин сказал любовнице, что пошел к жене, жене сказал, что пошел к любовнице, а сам на чердак: «[j]аботать, [j]аботать, [j]аботать!» Выявить иронию в подобных мемах нетрудно.

Нередко поверхностный посыл дополняется глубинной иронией, которую нельзя выделить спонтанно. Это постмодернистский прием постиронии – невозможности отличить серьезного посыла от насмешки. В последнем пятилетии в сети появился цикл «мемы с волками». Основой для цикла стали афоризмы «дворовой культуры». Псевдоглубокомысленная цитата употребляется так называемыми представителями интеллектуальной элиты в постироничном контексте. Например, пользователь публикует статус «Волк слабее тигра, зато не выступает в цирке», и интернет-социуму нужно проанализировать гипотетический смысловой посыл, особенности личности публикатора, контекст высказывания, чтобы понять, высмеивается таким образом «тигр (некая персона, живущая по чужим правилам)», или в целом «дворовая культура».

Мемы эволюционируют в условиях переходного периода: от постмодернизма, в основе которого цинизм и разрушение существующего культурного опыта, к метамодернизму, лабирующему между искренностью и насмешкой. Фотохудожник-исследователь Е. Молодцов

утверждает: «... общество устало от деконструкции, иронии, релятивизма и нигилизма и возвращается к растерянной за последние десятилетия искренности и универсальным истинам» [9].

Определенный пласт сетевых мемов, особенно популярный в подростково-молодежной среде, содержит эмоционально-оценочный посыл, скрытый за высмеивающей формой. Например, цикл «мемов о клоунах», основанный на концепции «мир – цирк, все происходящее абсурдно», воплощает негодование и психологический дискомфорт в связи с локальными или социально значимыми событиями, однако основной посыл преломляется через призму юмора, насмешки. Колебание от насмешки к серьезности – яркий признак эпохи метамодернизма.

Мем как идейная основа для вариативного воплощения существует в мировой культуре несколько тысячелетий, переходит из эпохи в эпоху в форме сюжетов, образов, мелодий, жестов, фраз – конкретного культурного кода. В условиях постиндустриальной стадии развития человеческой цивилизации мем модифицируется, сужается диапазон понимания этого термина.

Возникает отдельная категория культурных кодов – интернет-мемы, которые распространяются в первую очередь в виртуальном пространстве (в фото-, видео-, аудио- и текстовом формате), а затем передаются из сознания в сознание. Отвечая на социальный запрос, интернет-мемы лаконичны и динамичны в донесении информации, злободневны и остроумны, универсальны в применении. Мемы выполняют коммуникативную и эмоционально-оценочную функции. Мемы – единицы культурной информации, которые становятся в условиях постиндустриального общества атрибутом сферы развлечений, элементом смеховой культуры. Подавляющая часть интернет-мемов сочетает в себе поверхностную насмешку и глубокий смысл.

Список литературы:

1. Анпеткова-Шарова Г.Г. Античная литература: учебное пособие / Г.Г. Анпеткова-Шарова, Е.И. Чекалова / 2-ое изд., испр. и доп. – Л.: Издательство Ленинградского университета. 1989. – 272 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Издательство «Азбука». 2017. – 416 с.
3. Бретт Томас. Руководство по мемам: путеводитель пользователя по вирусам сознания / Томас Бретт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://kevah.ru/health/memy_i_virusy_soznaniya.html (дата обращения: 15.01.2021).
4. Васильева В.В. История философии / В.В. Васильева, А.А. Кротова, Д.В. Бугая. – М.: Академический проект 2005. – 680 с.

5. Голубева А.Р. Мем как феномен культуры / А.Р. Голубева, Т.А. Семилет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mem-kak-fenomen-kultury> (дата обращения: 15.01.2021).
6. Докинз Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз [Электронный ресурс]. – URL: http://transyoga.ru/assets/files/books/okolo_psihologia/dokinz_egoGen.pdf (дата обращения: 15.01.2021).
7. Коростовцев Михаил. Религия Древнего Египта / Михаил Александрович Коростовцев /СПб.: Журнал «Нева»; «Летний сад», 2000.– 464 с.
8. Курганов Е. Анекдот как жанр русской словесности / Е. Курганов. – М.: Arsis Books. 2015. – 264 с.
9. Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму / Евгений Молодцов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://emolodtsov.com/metamodern> (дата обращения: 15.01.2021).
10. Савицкая Т.Е. Интернет-мемы как феномен массовой культуры / Т.Е. Савицкая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2013/03/2013-03_r_kvм-s3.pdf (дата обращения: 15.01.2021).

РАЗДЕЛ 3.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ МЕНТАЛЬНОГО ЛЕКСИКОНА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Атаманова Наталья Викторовна

*канд. филол. наук, доцент,
Брянский государственный университет
имени академика И.Г. Петровского,
РФ, г. Брянск*

THE SPECIFICITY OF THE REPRESENTATION OF THE MENTAL LEXICON IN THE NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT» BY F.M. DOSTOEVSKY

Natalia Atamanova

*Candidate of Philology, Associate Professor,
Federal State-Funded Educational Institution
of Higher Education «Bryansk State
Academician I.G. Petrovski University»,
Russia, Bryansk*

Аннотация. Сложность и неоднозначность функционирования ментального лексикона в мозге человека, неопределённость взаимосвязей ментальных структур мозга с абстрактной лексико-семантической системой языка является одной из важнейших проблем современной когнитивистики. В данной статье проводится анализ языкового способа выражения когнитивных личностных концептов говорящего на примере

монологических и диалогических речевых конструкций из произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Лексико-семантическое описание языковых единиц осуществляется с учетом их формальной и семантической организацией, напрямую связанной с функционированием индивидуального личностного ментального лексикона коммуниканта.

Abstract. The complexity and ambiguity of the functioning of the mental lexicon in the human brain, the uncertainty of the relationship between the mental structures of the brain and the abstract lexico-semantic system of the language is one of the most important problems of modern cognitive science. This article analyzes the linguistic way of expressing the cognitive personal concepts of the speaker on the example of monological and dialogic speech constructions from the novel «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky. The lexico-semantic description of language units is carried out taking into account their formal and semantic organization, which is directly related to the functioning of the individual personal mental lexicon of the communicant.

Ключевые слова: лингвистика текста; ментальный лексикон; когнитивные концепты; речевая коммуникация; ассоциативные отношения; синонимия; роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Keywords: Linguistics of the text; mental lexicon; cognitive concepts; speech communication; associative relations; synonymy; the novel «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky.

Ментальный лексикон – это своеобразный «резервуар», часть нашей долговременной памяти, где хранятся знания обо всех известных нам словах из всех известных нам языков [7, с. 381-389].

В процессе развития ведущих направлений антропоцентрической лингвистики, в особенности когнитивистики и психолингвистики, были разработаны основные модели ментального лексикона, выявлены разнообразные проблемы, связанные с интерпретацией самого понятия и историей его развития, описаны ведущие концепции по специфике вербализации ментального лексикона [2, 5, 6, 7, 9].

Специфика речемыслительной деятельности, репрезентируемая при помощи конкретных языковых единиц, используемых той или иной личностью, заключается в субъективности жизненного и языкового опыта различных коммуникантов. При этом немаловажную роль выполняют и объективные факторы, такие как нормативные значения слов и их семантико-стилистическое наполнение.

По нашему мнению, достаточно многогранно и разносторонне специфика функционирования ментального лексикона выражена в произведении Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

Как считает Т.А. Фесенко [9, с. 36], выбор той или иной лексемы определяется индивидуальными когнитивными концептами говорящего. Подтверждение этой мысли наблюдается в разнообразных конструкциях, используемых главным героем произведения Раскольниковым, а также следователем Порфирием Петровичем и Разумихиным. Так, Разумихин произносит: «...*Преступление есть протест против ненормальности социального устройства...*» [3, с. 243]. На первый взгляд, с лингвистической точки зрения подобное предложение не может вызвать абсолютно никакого недоумения: в данной фразе семантика предельно точно выражена с помощью соответствующих ей номинаций. Однако почему употреблено именно абстрактное существительное «преступление», тогда как в словаре синонимов З.Е. Александровой представлен следующий синонимический ряд: «правонарушение», «злодейство», «злодеяние», «уголовщина», «криминал», «воровство» [1, с. 243]. Всё это даёт нам право согласиться с мнением Т.А. Фесенко о том, что ментальный лексикон – субъективная категория когнитивной лингвистики. Ментальный лексикон каждого индивида опирается на его личные ментальные прагматические установки. В данном примере интенция коммуниканта эксплицитно выражена на уровне лексемы *преступление*. Неслучайно герой употребляет именно данное слово для репрезентации своего личностного когнитивного восприятия.

Лексикографический анализ данного синонимического ряда приводит к следующим рассуждениям. Лексема *преступление*, согласно словарям русского языка, является стилистически нейтральной единицей языка, в то время как *правонарушение* имеет помету «официальное» [8, с. 227], а *злодеяние* и *злодейство* относятся к высокой лексике [8, с. 97], *уголовщина* – к просторечной [8, с. 302], а *воровство* относится к пассивному запасу языка, то есть является архаизмом [8, с. 43].

Допустимо предположить, что в период создания произведения представленный элемент синонимического ряда всё ещё входил в состав активного запаса лексики русского языка. Однако в словаре С.И. Ожегова дефиниция слова *воровство* имеет два значения: «1) хищение чужой собственности; кража; 2) устар. шутовство, мошенничество» [8, с. 43]. Отсюда следует, что один из лексико-семантических вариантов данного полисеманта (первое значение) относится к периферии лексико-семантического поля «преступление». Рассматриваемый лексико-семантический вариант не удовлетворяет потребности коммуниканта в чётком соотношении его субъективного когнитивного концепта с

тождественной данному концепту единицей языка. Иначе говоря, перед коммуникантом не стоит задача представить преступление в качестве кражи, убийства или какого-либо иного понятия, выраженного лексемой с потенциально или эксплицитно выраженной негативной коннотацией. Задача героя заключается в том, чтобы объяснить собеседнику, что преступление всего лишь не что иное, как социальное явление, несправедливость.

Рассмотрим другие не менее интересные примеры выражения ментальной установки говорящего.

«...То Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан... устранить этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству» [3, с. 246]. В данном случае глагол *устранить* также отчётливо раскрывает ментальную установку адресанта речи.

«Вам следует подать объявление в полицию, - с самым деловым видом отвечал Порфирий, - о том-с, что, известившись о таком-то происшествии, то есть об этом убийстве, - вы просите, в свою очередь, уведомить следователя, которому поручено дело...» [3, с. 248].

В данном контексте слова *происшествие* и *убийство* выступают в качестве контекстуальных синонимов. Герой (следователь) использует рассматриваемые синонимы с определённой прагматической функцией: заставить собеседника, т.е. Раскольникова почувствовать незащищённость и зыбкость своего положения. По С.И. Ожегову, «происшествие – событие, нарушившее определённый ход вещей» [8, с. 228], «убийство – преступное, умышленное или по неосторожности, лишение жизни» [8, с. 304]. Мы видим, что перед нами лексемы, относящиеся к двум различным лексико-семантическим полям, доминантными дифференциальными семами которых являются семы «событие», с одной стороны, и «лишение жизни», с другой.

«Глупо! Слабо! Зачем я это прибавил!» [3, с. 253]. По словарю Т.Ф. Ефремовой *глупо* – «пред., оценка какой-либо ситуации, чих-либо действий как противоречащих здравому смыслу, свидетельствующих о недостатке ума» [4, с. 58]. Лексема *слабо* восходит к значению прилагательного *слабый*. Слабый – «3) перен. Тот, кто не отличается твёрдым волевым характером» [4, с. 226]. Исследуемые предикативы также необходимо рассматривать как контекстуальные синонимы, или как семилары. А.А. Залевская в своих работах использует этот термин для обозначения пар слов, переживающихся индивидом как сходных по семантике [6].

«Совсем не бледен... напротив, совсем здоров! – грубо и злобно отрезал Раскольников...». По словарю С.И. Ожегова, *бледный* – 1) «слабо окрашенный» [8, с. 31]; *здоровый* – «обладающий здоровьем, не

больной» [8, с. 95]. Данный пример позволяет сделать вывод о том, что на уровне парадигматики ментальный лексикон репрезентируется не только с помощью синонимии, но и посредством контекстуальных антонимических отношений. Семантические оппозиции в данном случае также допустимо рассматривать, как семилары, основанные на когнитивно-ассоциативном наличии в их значении общих сем.

К подобным примерам антонимических оппозиций относятся и лексемы факты – мираж, факты – бред: «Ведь это ещё не факты, это только мираж! Нет, вы давайте-ка фактов! И квартира не факт, а бред...» [3, с. 268].

Зачастую ментальный лексикон вербализуется посредством собственно лексической синонимии. Например, «праведный» и «безгрешный»: «...Социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит всё человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным...» [3, с. 341]. В словаре С.И. Ожегова в дефиниции лексемы отражены синонимические компоненты: праведный – «благочестивый, безгрешный, соответствующий религиозным правилам» [8, с. 331].

Репрезентация ментального лексикона может происходить и на основе гипонимии (подчинении понятий) [6]. Так, в предложении «а тут хоть мертвечиной припахивает, из каучука сделать можно, - зато не живая, зато без воли, зато рабская...» [3, с. 273] имплицитно используются гиперо-гипонимические отношения с гиперсемой не живой, концептуально включающей в свой состав качества неживого, лишённого значимых проявлений жизни, т.е. безвольного (в примере без воли).

Согласно многочисленным лингвистическим концепциям слово теснейшим образом связано с когнитивным личностным концептом, с точки зрения репрезентации ментального лексикона, оно имеет сугубо номинативную функцию. Однако и сами понятия, бытующие в обществе, усваиваются индивидом не без понятий, заложенных в семантику конкретных слов того или иного языка. Но репрезентативной функцией обладают не только слова, но и фразеологизмы, идиомы, семантика которых не складывается из суммы значений каждой из лексем. То есть в структурах мозга наряду с лексемами могут существовать и фразеологические сочетания, несущие в своём семном составе определённое концептуальное содержание. Так, в своём монологе Раскольников говорит: «... Ньютон имел право убивать кого вздумается, встречных и поперечных, или воровать каждый день на базаре» [3, с. 368], где сочетание встречных и поперечных является фразеологизмом, обозначающим «любого», «каждого».

Единицы ментального лексикона могут взаимодействовать, опираясь не только на системные отношения языка, но и ориентируясь на субъективные ассоциативные связи говорящего. Например, в предложении «но если ему надо для своей идеи перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь...» [3, с. 285] мы видим, как в ментальном лексиконе коммуниканта возникают ассоциативные связи труп – кровь, демонстрирующие гибкость языкового мышления индивида.

Подобное явление ассоциативной связи ментальных единиц лексикона мы обнаруживаем и в следующем предложении: «Общество ведь слишком обеспечено ссылками, тюрьмами, судебными следователями, чего же беспокоиться?» [3, с. 251], где употребление однородных членов «ссылками, тюрьмами, судебными следователями» репрезентирует градационный приём.

Как видим, репрезентация ментального лексикона невозможна без использования и учёта системных отношений внутри лексики языка, прежде всего парадигматических. Репрезентация ментального лексикона – довольно сложный процесс, требующий многостороннего изучения с точки зрения как лингвистики, так и физиологии, психологии, когнитологии и других смежных наук.

Список литературы:

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. Практический справочник. – М.: Русский язык, 2011.
2. Васильева М.Д. Ментальный лексикон: где же место морфологии? // Российский журнал когнитивной науки, 2014, том 1 (4). – С. 31 – 57.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Художественная литература, 1983.
4. Ефремова Т.Ф. Современный словарь русского языка три в одном: орфографический, словообразовательный, морфемный: около 20 000 слов, около 1200 словообразовательных единиц. – М.: АСТ, 2010.
5. Залевская А.А. Слово в лексиконе человека. Психолингвистическое исследование. – Воронеж, 1990.
6. Залевская А.А. Ментальный лексикон: конструкт, метафора, миф // Национальное первенство по научной аналитике – «Россия»; Открытое Европейско-Азиатское первенство по научной аналитике. Тверской гос. Университет. Тверь, 2014. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://gisap.eu/ru/node/51075>. (дата обращения: 15.01.2021).
7. Кубрякова Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. 4-е изд., дополненное. – М.: ООО «А ТЕМП», 2013.
9. Фесенко Т.А. Ментальный лексикон: проблемы структуры и репрезентации // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 3. – С. 53-58.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 1 (44)
Январь 2021 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.01.21. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 4,63. 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