

СЕКЦИЯ 8

«ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»

СОДЕРЖАНИЕ

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПУХОВЯЗАНИИ ОРЕНБУРЖЬЯ Васильченко А.А., Заслуженный художник России, к. иск., доцент.....	831
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН В ПРОСТРАНСТВЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ: ПОДХОДЫ И ПРОБЛЕМАТИКА Живаева О.О.....	838
КОНЦЕПЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РЕГИОНАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА (УРАЛ И ПОВОЛЖЬЕ) НА КАФЕДРЕ ДИЗАЙНА ОГУ Смекалов И. В. д-р иск.....	844
ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ ОРЕНБУРГА (XIX– XX ВВ.) КАК СРЕДСТВО ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА Шлеюк С.Г. к. иск., доцент	849
ДИЗАЙН ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ Шлеюк С.Г. к. иск., доцент, Еворовская В.В.	856
ТРАДИЦИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ПЕРИОД ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ В АНГЛИИ Чепуров И.В.....	862
ГОТИЧЕСКИЙ КОСТЮМ И ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ Яньшина М.М., Искандарова Л.И.	868

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПУХОВЯЗАНИИ ОРЕНБУРЖЬЯ

**Васильченко А.А., Заслуженный художник РФ,
кандидат искусствоведения, доцент
Оренбургский государственный университет, г. Оренбург**

Синтетические по характеру традиционное народное искусство и художественное ремесло представляют одновременно материальную и духовную культуру общества, в которых наглядно отражается соотношение понятий «традиции» и «новаторство». Народное творчество, как явление традиционной художественной культуры, является сегодня объектом освоения и переосмысления и источником инновационных художественно-технологических идей в современной художественной практике.

Выдающиеся исследователи народного творчества (М.А. Некрасова, Н.Н. Соболев, Г.К. Вагнер, В.М. Василенко и др.) утверждают, что оно не может существовать без развития и учета созвучных времени требований экономики, изменения вкусов и эстетических запросов общества, новых тенденций и направлений в предметном творчестве. В связи с этим в практике освоения традиционного рукотворного ремесла и поиска в нем инновационных идей первостепенной задачей является постижение сущности художественного ремесла – его художественной образности и материально-технологической составляющей первоисточника. При этом изучение традиционного наследия сопутствует выявлению и сохранению специфики его регионального характера и способствует новаторскому развитию, что в современной практике изучения теоретических и практических вопросов народного творчества является весьма актуальным направлением. В этом аспекте инновационные творческие процессы, проистекающие в уникальном пуховязальном промысле Оренбуржья, заслуживают достойного внимания и изучения.

Оренбургский ажурный платок и его орнаментальный декор – это пример органичного сочетания художественного и функционального начал, в особой, специфической форме отражающих действительность. Природа художественной образности орнаментации оренбургского платка выявляется в знакомых природных мотивах и образных названиях приемов пуховязания – «кошачья лапка», «мышинный следок», «горох», «рябинка», «соты» и т.д.

В орнаменте оренбургского платка присутствуют архетипические образы и символы общемировой орнаментики – квадрат (круг), ромб, крест, «древо жизни», «зигзаг», что фундаментально объединяет его с элементами межнациональной культуры.

Основа платочной орнаментики проявляется также в специфике технологии платочного вязания, определяющей характер стилистической переработки образов природы и многообразие структуры ажурного полотна.

Особое свойство природы орнамента содержится также в гармонической связи композиционных построений с формой и функциональным назначением. Как правило, это квадратная, прямоугольная, треугольная композиция,

(палантин), треугольника (косынка), которая имеет традиционное трехчастное деление в виде середины, решетки, каймы.

Наконец, разнообразие и сохранение орнаментальных форм, вариаций сочетания элементов сформировались на основе преемственности поколений мастериц-пуховязальщиц и синтеза художественной традиции многонационального населения Оренбуржья, в соединении авторской и коллективной импровизации декора платка.



Однокруговой платок-паутинка



Пятикруговой серый платок-паутинка

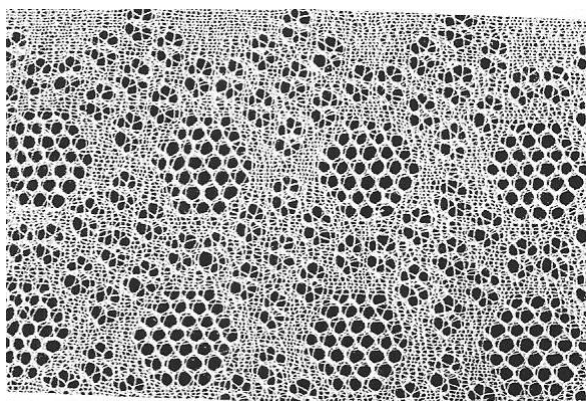
Таким образом, вышесказанное позволяет определить традиционный орнамент ажурного платка Оренбуржья как особый, уникальный вид регионального орнаментального искусства со специфическими образно-композиционными, технологическими средствами выразительного языка и структурно-технологический способ формообразования вещи, а ажурное пуховязание Оренбуржья – как самобытное художественное ремесло.

Как отмечает видный исследователь народного искусства Т.Л. Астраханцева, народное творчество обладает особым художественным языком, «...владеть которым – значит свободно, творчески следовать в общем потоке его существования и развития»; а) можно подражать его внешним формам, стимулировать их в профессиональном стилизаторстве; б) создавать не только новые формы, но и новый язык в целом, который не приемлем в народном искусстве, зато уместен в произведении, обладающем формалистическими конструкциями определенного вида искусства» [2]. В связи с этим высказыванием можно утверждать, что традиционная композиция платка и его канонические элементы могут быть творчески переосмыслены и стать источником инновационных идей в других видах художественного творчества.

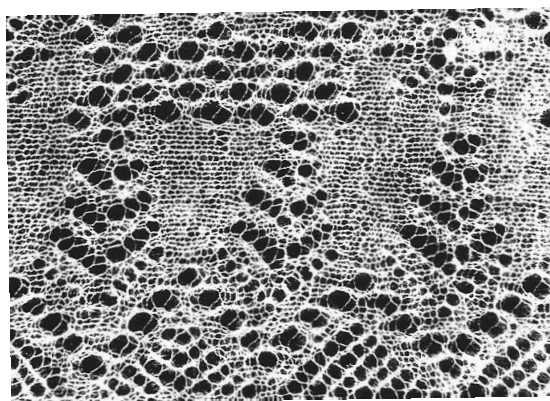
Новаторскую деятельность в пуховязании Оренбуржья можно условно разделить на два основных направления, сформировавших самобытную традицию орнаментального искусства платка и изделий на её основе. Первое – это введение нетрадиционных элементов орнамента и их разнообразных

сочетаний в традиционную композицию платка, в рамках традиции. Во-вторых – появление инновационных находок, созданных на основе традиции, но выходящих за рамки традиции и повлекших за собой изменение формы и функции изделий.

Во всех случаях это процесс творчества, позволяющий мастерице-пуховязальщице находить инновационные образно-технологические решения. Этот процесс в определенной степени зависит от индивидуального характера творческого мышления, когда пуховязальщица не только руководствуется традицией, но и находит её новаторское развитие с учетом созвучных времени экономических требований, эстетических веяний и современных технологий ручного художественного ремесла. Профессионально владея материалом и традиционными навыками пуховязания, потомственная пуховязальщица обретает свободу творческого мышления, интуитивного видения художественной проблемы, которые отражаются в инновационном начале её творчества. Таким путем формируется авторский метод мастера, который содержит особые, свойственные данной мастерице художественно-технологические приемы и мотивы орнамента и способы внедрения инновационных находок в традиционный декор ажурного платка. Так, оренбургская пуховязальщица А.Ф. Блинова (1908-1999), взяв за основу традиционные приемы вязания «глухотинки», «соты», создала путем их особых сочетаний узор, названный в её честь «Блиновым узором».



Авторский «Блинов узор»



Авторский узор «Федоровские елочки»

Оригинальный элемент орнамента «Елочка, в основе которого мотив «косорядка», создала О.А. Федорова (1935-2008 гг.)

Эти авторские находки известных оренбургских пуховязальщиц со временем стали традиционными элементами орнамента оренбургского платка.

При этом, несмотря на активное внедрение новаторских элементов в каноническую орнаментальную схему, неизменными остаются композиционные, материально-технологические составляющие платка: канон трехчастной композиции, козий пух, лицевые и изнаночные петли. То-есть, новаторство и авторские находки в данном случае реализуются *внутри* образно-технологической системы пуховязания и определяются как

художественная интерпретация элементов орнаментальной композиции. Новаторский подход к традиционному пуховязанию, орнаментальную интерпретацию внутри традиции можно определить, как инновационное развитие традиции, но при условии, что автор в целом руководствуется традиционными принципами орнаментального декора платка, а новые приемы, мотивы орнамента органично синтезируются с традиционными художественно-технологическими решениями.

Однако не каждая инновационная находка, даже находясь внутри традиции, сможет однозначно определяться как развитие традиционного пуховязания. На протяжении всей истории развития пуховязального промысла Оренбуржья периодически возникали новые варианты элементов орнамента. Однако не все они стали традиционными. «Благодаря коллективной природе промысла преодолевалось чуждое и оставалось то, что действительно обогащало традиционную систему оренбургского пуховязания»[4]. То есть, традиционными элементами орнамента становились те, что принимались пуховязальщицами и со временем становились неотъемлемой частью орнамента платка.

Экономические запросы общества, эстетические образы и технологические находки в сфере ручного вязания сформировали в конце XX и начале XXI веков новые явления в традиционном оренбургском пуховязании – появление нетрадиционных для него орнаментальных мотивов. Наиболее распространенные из них – объемные элементы «шишки», или «жемчужины» и узор «ландыш». Объемная фактура «шишек», растительный характер узора «ландыш» несколько видоизменяют утонченную фактуру платочного полотна и строгую геометричность его орнамента. Однако платки с такой орнаментацией охотно создаются мастерицами и востребованы покупателями. Возможно потому, что в целом традиционная орнаментальность платка остается неизменной, а новые элементы в какой-то степени придают выразительность и разнообразие декору платка и акцентируют отдельные элементы орнамента. Адаптируются ли нетрадиционные для оренбургского платка мотивы и будут ли содействовать усовершенствованию его орнамента, покажет время.

Творческое освоение ценностей ручного художественного ремесла – это процесс, предполагающий, как сохранение в неизменном виде всей традиции пуховязания, в целом, так и значительное отклонение и даже трансформацию традиционного канона. То есть, инновация может реализоваться опосредованно, путем создания синтезированного изделия за пределами традиции, в результате процесса *реинтерпретации*, определяемого как «изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации»[5]. Инновационное мышление в данном случае должно быть направлено на осмысление образных основ традиции, специфики художественного ремесла и претворение их во вновь создаваемом изделии. Основными средствами этого процесса могут стать один или несколько составляющих традиции – художественно-образных или материально-технологических элементов, переосмысленных в новые формы. Условиями

оценки таким образом созданных изделий станут критерии, выработанные для рассматриваемого вида творчества – одежды, декоративного панно и т.п. в сфере их образного, структурно-конструктивного решения, применяемого материала и т. д.

Например, изделия из козьего пуха – болеро, жакет – выполнены на основе традиционных элементов орнамента платка (квадрата, круга) с трехчастной композицией. Это уже не платок, а его трансформация в новую форму и функцию, структурируемых орнаментом и являющимся его образно-технологической составляющей.

Трансформация художественно-технологических основ традиции пуховязания.

Орнамент выявляет и подчеркивает конструкцию изделия.



Болеро.



Жакет с капюшоном.

Реинтерпретация формы и функции ажурного платка.

Применяется отдельный элемент традиционной системы пуховязания – технология



На Урал-реке. Декоративное панно.
Авторское ажуроплетение.



Два берега. Декоративное панно.
Авторское ажуроплетение.

Примером применения традиционных приемов пуховязания в предметном творчестве (реинтерпретации) может быть авторская техника

ажуроплетения, созданная на основе приемов традиционного пуховязания и вышивки. Это новаторская находка принципов художественно-технологических связей, в результате которых создается декоративное панно – гармоничная композиционно-пластическая, фактурная структура, основанная на синтезе художественного ремесла (вязания, вышивки) и позиций пластических видов искусства. В основе создания декоративного образа панно может быть образность мотивов традиционной системы пуховязания, или образы любого вида изобразительного искусства – живописи, графики, декоративного искусства. При этом создается не традиционный ажурный платок с каноническими элементами орнамента, а оригинальная композиция – декоративное панно, разработанное по законам станково-декоративного искусства.

Таким образом, обращение к традиции «...само по себе является новаторским, поскольку оно всегда избирательно: оно заставляет традицию повернуться к современности новой стороной, открывает в ней неиспользованные возможности, перестраивает её состав» [6].

Инновационные способы применения канонических основ в сфере художественного содержания и технологии пуховязания Оренбуржья отображают диалектику понятий «традиция» и «новаторство». Ажурные изделия из пуха в целом сохраняют традиционные основы пуховязания, сложившиеся веками канонические принципы композиции и мотивы, элементы орнамента, образность, преемственность поколений мастериц, рукотворность изделий.

Наряду с традицией широкое распространение получают изделия, выполненные с учетом художественно-технологических основ пуховязания, но обладающих новаторским художественным решением в сфере образности, композиции, фактуры, формы и функции вновь созданного произведения, которые, тем не менее, содержат элементы идентификации с традиционным художественным ремеслом – пуховязанием.

Список литературы

1. Вагнер, Г. Несколько тезисов о народном искусстве / Г.Вагнер // ДИ СССР. – 1988. – № 2. – С.30.

2. Астраханцева, Т.Л. Авторско-индивидуальное и традиционно-коллективное начала в современной практике народных художественных промыслов /Т.Л. Астраханцева //Народное искусство России в современной культуре /М.А. Некрасова. – М.: «Коллекция М», 2003. – С. 99 – 111.

3. Астраханцева, Т.Л. Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества /Т.Л. Астраханцева //Народное искусство России в современной культуре /М.А. Некрасова. – М.: «Коллекция М», 2003. – С. 111-114.

4. Бушухина, И.В. Оренбургский пуховый платок: Альбом в 2-х томах / И.В. Бушухина. Т.1. – Оренбург: ООО «Оренбургское книжное издательство». – 2007. – 160 с. – С. 34.

5. Волкова, П.С. Реинтерпретация в свете философии искусства: к постановке проблемы. – Режим доступа: <http://teoria-practica.ru/-2-2009/161-2009-09-07-14-29-38/285-2009-09-07-18-12-12-48>

6. Традиция и новаторство в искусстве /Эстетика: Словарь / Под общей ред. А.А. Беляева и др. – М. Политиздат, 1989. – 447 с. – С. 359.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН В ПРОСТРАНСТВЕ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ: ПОДХОДЫ И ПРОБЛЕМАТИКА

Живаева О.О.

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

В современном гуманитарном знании слово «канон» в широком смысле означает систему норм, правил или положений в различных сферах человеческой деятельности [12]. В зависимости от сферы регламентации и нормативизации оно получает специальное уточняющее определение: в искусстве — «художественный канон», в религиях — «буддийский канон», «церковный канон» в христианстве и т.п.

Термин «канон» — один из многозначных в научном языке. В работах различной направленности по искусствоведению, музыковедению, эстетике, философии, богословию, культурологии, церковному праву в контексте того или иного значения термина приводилась его этимология, указывались значения [3; 15; 22; 32].

Интерес к художественному канону как важнейшему принципу художественного творчества возникает в науке со второй половины XIX в. Как полисемантическое понятие, канон, а также каноническое искусство оказывались в поле зрения ученых различных областей гуманитарного знания, с применением специальных подходов и методов исследования. Систематизацию научных подходов в изучении художественно-эстетического канона предпринял исследователь А. В. Беликов в работе, посвященной смыслу эстетического канона в христианском искусстве Византии [6]. В ракурсе нашего исследования приведем обзор сложившихся подходов к разработке вопросов канона в художественных культурах Древнего мира и Средневековья, а также остановимся на методах его исследования.

Подходы

1. Богословско-эстетический подход основной целью имеет раскрытие ценностного смыслового содержания. Предметом осмысления в богословско-философской науке с конца XIX первой половины XX в. является сущность христианского художественного канона, понимаемого сквозь призму учения греческих Отцов Церкви об образе.

Русские религиозные философы С. Булгаков, П. Флоренский, Е.Н. Трубецкой, Г.В. Флоровский понимали канон через призму иконописной традиции как особую форму духовно-визуального соборного опыта, живого Предания Церкви [8; 27-28; 30-31]. П. Флоренский трактует канон как «сумму мистического опыта, соприкосновение с которой высвобождает творческие силы художника». С 60-х годов XX в. вокруг А. Ф. Лосева формируется философский кружок, который наследует и продолжает традиции религиозно-философской мысли. Подъем интереса к иконе и каноническому искусству в целом связан с кругом и деятельностью А. Ф. Лосева, а также его научных преемников С. С. Аверинцева и В.В. Бычкова [4; 9-10; 19-20, 33]. А.Ф. Лосев

определяет канон как модель художественного произведения, связывая канон с конструктивными особенностями построения произведения искусства [20]. При этом канон не сводим «к внешней пространственно-временной закономерности, хотя и предполагает существование таковой, не является структурой произведения, хотя и базируется на ней, не является стилем, хотя и имеет общую с ним основу, лежащую в области, связанной с восприятием» [6, с. 18].

2. Семантический подход (от др. греч. *semantikos* «обозначающий»), в котором канон предстает как система правил художественного языка, определяющая создания образа. Этот подход сформировался в работах по иконографии христианского искусства. Отметим, что становление иконографии как науки началось со второй половины XIX в., в России было связано с развитием византистики и деятельностью Русского археологического института в Константинополе, специализировавшегося на истории и искусстве христианского Востока. Русские историки и искусствоведы второй половины XIX начала XX в., такие как основатель института выдающийся историк-византист Ф. И. Успенский, основатель российского и мирового византийского искусствоведения Н. П. Кондаков, в своих работах развивали идею византийско-славянских отношений в контексте истории Балкан и Восточной Европы. Уже в первом своем крупном труде — «Истории византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (1876) — Н. П. Кондаков с гениальной прозорливостью разработал периодизацию (кроме периода XIV–XV вв.), ставшую общепринятой и сохранившуюся ныне. Тогда же ему удалось определить многие, совершенно особенные, специфические черты византийского художественного мира. Ученый был редким знатоком византийских источников, характеризующих быт и культуру в целом. Он сохранял постоянный интерес к техническим проблемам в искусстве. Особенно уникальны были его знания в области художественных ремесел. Н. П. Кондаков на материале памятников византийского искусства разработал особый метод иконографического анализа, который впервые в науке позволил сформулировать вопрос об особенностях творческого мышления византийских художников-иконописцев. Изучив мельчайшие изменения в рамках заданного числа традиционных сюжетов, исследователь опровергнул представление о статичности византийского искусства [13–14]. Продолжателями иконографической научной традиции Русского археологического института в XX в. явились выдающиеся ученые Д. В. Айналов, Н. П. Лихачев, А. Н. Грабар [1]. К достижениям исследователей в вопросе изучения канонического искусства, безусловно, принадлежит разработка специализированного терминологического аппарата, использование сравнительных методов изучения. Андре Грабар определил иконографию как язык, «в котором каждый иконографический элемент обладает точным значением» [6, с. 20].

3. Формально-стилистический подход исторически связан с иконографическим направлением искусствознания. Он сложился на основе и в процессе анализа художественной формы канонических видов искусства. Целью этого подхода является изучение и раскрытие закономерностей создания

художественного произведения на основе анализа его формы. В поле зрения подхода – проблематика развития искусства в исторической перспективе. Среди основоположников формально-стилистического подхода в искусстве находится, прежде всего, Якоб Буркхард с его концепцией государства как произведения искусства [6, с. 21]. Становление подхода и его методологии пришлось на конец XIX начало XX вв. В этот период на волне интереса к искусству Античности и Средневековья европейские и русские исследователи «впервые сталкиваются с каноном как основополагающим принципом, определяющим облик произведения искусства и способ его создания» [6, с. 21].

В процессе анализа формы канонических видов искусств исследователи применяли систему методологии, сложившуюся на Западе применительно к искусству Нового времени. Постепенно эта методология в отношении к каноническому искусству обнажила ряд противоречий и проблем, некоторые из которых до сих пор остаются без ответов и требуют своего разрешения.

В рамках формально-стилистического подхода пришло осознание проблемы соотношения понятий «канон» и «стиль».

Изучение вопросов возникновения и развития стилей в искусстве шло совместно с разработкой вопросов восприятия (перцепции) художественной формы. Этим занимались западноевропейские исследователи, начиная с последней трети XIX в.

В начале XX в. в контексте теории художественного формообразования ученые занялись вопросом о структуре зрительного восприятия. С возникновением абстрактного искусства в поисках его истоков исследователи обратились к художественной культуре Древнего мира и Средневековья. Назовем здесь известную статью В. Воррингера «Абстракция и вчувствование», в которой представлена идея об имманентном характере абстракции. При этом абстракция осмысливается как форма мировосприятия и свойство человеческого сознания, которое обнаруживается уже в каноническом искусстве Византии и Древнего Египта. Стил, завершенный в своих собственных законах, понимается высшей формой абстракции. А канон в таком контексте предстает как высшая форма абстракции. Воррингер заключает, что потребность в абстракции лежит в основе всякого искусства [6, с. 23].

С развитием иконографии как науки формально-стилистический подход в середине XX в. сближается с семантическим, прежде всего в западном искусствознании. Интерес таких исследователей как Макс Дворжак, Аби Варбург, Фриц Заксль и Эрвин Панофский вызвал поиск связей между художественной формой и философским, теологическим содержанием, который привел к возникновению нового иконологического метода, в основе которого лежат поиски смыслообразования формы. Новый методологический инструментарий в изучении этапов становления христианского искусства представлен в трудах Эрнста Китцингера и его ученика Ханса Бельтинга [2; 7]. В труде «Образ и культ» Х. Бельтинг изучает каноническое искусство как форму визуальной риторики, сопоставляя его с античным наследием.

В России проблематикой стиля и канона занимался исследователь Г.К. Вагнер [11]. В его работе происходило выявление содержания и определение границ понятия «канон», а также определялось его место в художественном творчестве.

60-е годы XX в. в российском искусствознании отмечены активным интересом к восточно-христианскому искусству вообще, и к византийской и древнерусской иконе, в частности. Переиздаются работы М.В. Алпатова, представляющего традицию русской иконологии, восходящей к кругу Русского археологического института в Константинополе. Тем самым восстанавливается научная преемственность в этой области. В многочисленных работах по каноническому изобразительному искусству Византии и Древней Руси выдающихся искусствоведов В. Н. Лазарева, О.С. Поповой, Н.А. Деминой шло накопление материала и его осмысление в историческом, стилевом, структурно-типологическом, а также технологическом аспектах [16-17; 23-26]. Формировалась обширная практика изучения византийской и древнерусской иконописной традиции с позиций комплексного, всестороннего изучения.

4. Семиотический подход, в котором канон понимается как система правил создания визуально воспринимаемых знаков. Решается вопрос о составе и типах знаков. Канон здесь может быть представлен как система правил создания символического и иконического изображения.

Важное значение по семиотике византийского искусства имеют труды Ю. М. Лотмана и С.С. Аверинцева [4; 21]. Ю. Лотман понимает канон как систему коммуникации со своим словарем и грамматикой, которая способно по-новому организовывать имеющуюся у субъекта информацию.

Список литературы

1. Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. - Princeton: Princeton University Press, 1981. - 432 p.
2. Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main line of stylistic development in Mediterranean Art III-VII Century. - London, 1977. 184 p.
3. Oppel H. Kanon: Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seinen lateinischen Entsprechungen (regula - norma) // Philologus. Suppl. – Lpz., 1937. Bd. 30. H. 4. – S. 3-108.
4. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
5. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Том 1, 2. - Москва: Искусство, 1967. – Т. 1. 216 с.; Т. 2. – 328 с.
6. Беликов А.Н. Эстетический смысл канона в византийском искусстве: Дис. ... канд. филос. наук. - М., 2014. - 230 с.
7. Бельтинг Х. Образ и культ. история образа до эпохи искусства. - М., 2002.
8. Булгаков С. Н. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. вып. 1. – М., 1993. 400 с.

9. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к истине, 1991. – 407 с.
10. Бычков В. В. Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. вып. 7. – М., 1972. – С. 148-168.
11. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. - М., 1987. - 286 с.
12. Канон // Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. - 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 2. К-О. – С. 26-27.
13. Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. – 1-е изд. Одесса, 1876 (Записки Им. Новоросс. Университета); 2-е изд. / Ред. Г.Р. Парпулов, А. Л. Саминский. – Пловдив, 2012.
14. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с живописью раннего Возрождения // Иконописный сборник. Вып. IV. – СПб., 1910. - 241 с.
15. Кузнецова Е.А. Художественный канон в изобразительном искусстве // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. №1-2. – С. 106-108.
16. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. - М.: Искусство, 1973. - 512 с.
17. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. - 1-е изд., М.: Искусство, 1983; 2-е изд. - М.: Искусство, 1994; 3-е изд. - М.: Искусство, 2000.
18. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. - М., 1979. – 357 с.
19. Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. №6. - М., 1964.
20. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. С. 12-14.
21. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973.
22. Мецгер Б. Канон Нового Завета. – М., 2001. – С. 282-287.
23. Попова О.С. Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV в. - Милан, 1996.
24. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М.: Северный паломник, 1088 с.
25. Попова О.С. Пути византийского искусства. – М.: Гамма-Пресс, 2013. – 460 с.
26. Попова О.С. Сарабьянов В. Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-Пресс, 2017. — 504 с., 405 ил.
27. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в

древнерусской религиозной живописи. - М.: Тип. товарищества И.Д. Сытина, 1916.

28. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. - М.: ИнфоАрт, 1991. - 112 с.

29. Успенский Б.А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 28. - Тарту, 1971. - С. 178-223.

30. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. - М., 1996.

31. Флоренский П.А. Иконостас. Соч. в 4-х т. Т. 2. – М.: Мысль, 1999.

32. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития (1975). [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.kholopov.ru/canon/canon.html
Дата обращения: 19.05.2019.

33. Художественно-эстетическая культура Древней Руси 11-17 века / Отв. ред. В.В. Бычков. М.: Ладомир, 1996. 560 с.

КОНЦЕПЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РЕГИОНАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА (УРАЛ И ПОВОЛЖЬЕ) НА КАФЕДРЕ ДИЗАЙНА ОГУ

**Смекалов И.В., доктор искусствоведения
Оренбургский государственный университет, г. Оренбург**

Среди существенных задач художественно-дизайнерского образования любого профиля – поиск в истории своего региона высоких образцов искусства, способных стать примером для студентов, основой их профессионального совершенствования. Для Оренбуржья такой основой, несомненно, является деятельность нескольких авангардистских художественных коллективов (20-е годы XX столетия), организованных усилиями выдающихся реформаторов живописи, скульптуры, архитектуры и дизайна.

Имена Казимира Малевича, Лазаря Лисицкого (Эль Лисицкого), Ивана Кудряшова, Сергея Калмыкова, Беатрисы Сандомирской, Соломона Адливанкина говорят сами за себя.

Деятельность авангардистов была направлена на повсеместное тотальное утверждение идей «левого» искусства, на формирование по всей стране новой творческой среды. Масштаб «футуристической революции» не знает аналогов. С середины 1919 года из столиц в провинцию отправились целые колонии художников с мандатами Наркомпроса. Непосредственной задачей «десанта» было создание Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ, иначе, СГХМ, СХМ, СВОМАС), творческих и образовательных коллективов, самостоятельных, но при этом сложно связанных между собой. Авангардисты в регионах – это именно преподаватели ГСХМ (мастера, инструкторы) и их последователи (подмастерья).

Многоаспектность и разновекторность их эксперимента ярко характеризуют авангард как общественный художественно-исторический феномен, переставший быть точечным явлением, сконцентрированным в нескольких ведущих центрах. «Великая утопия» творилась многочисленными адептами «левых» течений.

Как замечательный пример бытования авангарда в регионах следует рассматривать практику оренбургского коллектива ГСХМ и филиала Уновиса (Утвердители нового искусства): учебные занятия подмастерьев по программе Казимира Малевича, супрематическую живопись и графику Ивана Кудряшова и так называемые «математические» картины Сергея Калмыкова.

Небольшой, но творчески сильный оренбургский коллектив авангардистов отразил в своей истории все этапы развития реформы ГСХМ, ее проблемы и достижения.

Оренбургские новаторы жестко противостояли друг другу и представителям традиционных течений. Для них особенно характерна непримиримая борьба за влияние на молодежь, подчеркнуто самостоятельная позиция каждого автора. Преподаватели ГСХМ были тесно связаны с

официальными и неофициальными структурами в Москве, Витебске, Смоленске и других городах страны. Весьма оживленными были и контакты с художниками Средней Азии (отсюда – закономерное расширение темы исследования).

Лабораторные по задачам живопись, графика, скульптура инструкторов и подмастерьев показывались на крупных выставках в Оренбурге и в столице, приобретались Наркомпросом. Сохранившиеся произведения и документы, выявленные в процессе исследования, дают детальное представление о высоте намерений и достижениях этого центра, ставшего сосредоточением сразу нескольких новаторских направлений.

Художественная среда провинции, ранее формировавшаяся почти исключительно в маленьких кружках, находящихся под влиянием Академии художеств и столичных художественно-промышленных школ, оказалась способна отреагировать на экспансию футуристов взрывом творческой активности.

Лидеров нового течения окружали преданные последователи, которые в свою очередь формулировали собственные принципы и обретали учеников. Этому способствовала вся образовательная стратегия авангардистов, направленная на воспитание «нового человека», его приобщение к авангардной культуре, которая, как представлялось, была созвучна эпохе социальной революции и научно-технических новаций.

Можно сказать, что авангард обрел новый вес и стал не только творческим, но и социохудожественным явлением, развивая соответствующие глубинные мотивации отечественной культуры, сделав попытку в условиях нового типологического существования утвердить общественно значимый потенциал искусства.

Уже после реформирования столичных ГСХМ в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас), региональные ГСХМ продолжали действовать до 1922 года включительно, а затем многие их представители стали студентами и преподавателями различных факультетов Вхутемаса.

Беспримерный, развивающийся во времени, авангардистский эксперимент в регионах России – один из самых «темных» аспектов истории искусства. Имена крупных мастеров забыты, документальные подтверждения их работы в провинции не опубликованы, значительные художественные концепции не введены в научный оборот. Широко известные картины, скульптуры, рисунки, монументально-декоративные и оформительские проекты, а также теоретические сочинения никак не соотносятся с местом их появления. Как результат, искусствоведческие трактовки и атрибуции произведений неубедительны, а порой и ошибочны.

Цель исследовательского направления, развиваемого на кафедре дизайна ОГУ в рамках специальной искусствоведческой лаборатории:

- комплексное изучение творческого наследия авангарда в регионах России, содействие улучшению образовательной среды и качеству подготовки специалистов, формирование базы для творческой практики студентов.

Среди главных задач:

- восстановление истории коллективов ГСХМ в Поволжье и на Урале;
- определение стилевых направлений, представленных в регионе, и конкретных образцов искусства, сохранившихся либо утраченных, восстанавливаемых лишь по описаниям и фотографиям, их сведение воедино, систематизация;
- осмысление творческого наследия авангарда в регионах как составной части профессионального образования художника, дизайнера, архитектора.

Среди направлений работы лаборатории:

- организация выставок;
- сопровождение образовательного процесса в Оренбургском государственном университете;
- формирование **профессионального сообщества специалистов искусствоведов.**

Основные направления исследований:

- Реформа художественного образования в послереволюционной России (1918-1922);
- Лидеры «Футуристической революции» (персоналии);
- Художественные организации 20-х годов XX века в регионах;
- Уновис – партия художников;

Детальное восстановление истории авангарда в Оренбурге, отразившей основные этапы реформы ГСХМ, а также многоаспектные реконструкции главных творческих проектов супрематистов Уновиса – смысловой центр исследования.

Начало исследований регионального авангарда в Оренбуржье относится к 2010-2011 годам, когда автором данной статьи была написана и издана монография «Уновис в Оренбурге. К истории художественной жизни российской провинции (1919-1921)». К выходу книги была приурочена выставка «Реконструкция супрематического проекта Ивана Кудряшова для 1-го Советского театра в Оренбурге». Преподаватели и студенты кафедры дизайна ОТУ, организовавшие эту выставку в Оренбургском областном музее изобразительных искусств, доказали свои широкие возможности. Выставочная деятельность кафедры приобрела регулярный характер. Необходимо отметить ежегодный выставочный проект «Молодые художники» (2011-2018).

Промежуточными результатами исследования стало участие автора данной статьи в организации выставки «Выезд из СССР разрешить». К столетию Г.Д. Костаки (Государственная Третьяковская галерея. Москва. 2016) и защита докторской диссертации «Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918-1920-е)» (2017).

Сегодня коллектив кафедры дизайна обладает всеми возможностями, чтобы развивать направление, получившее признание в профессиональной среде.

Проведенные исследования

2014 - 2016

Региональные центры авангарда на Всероссийской конференции учащихся и учащихся (июнь 1920);

Агитационная деятельность авангарда /Путешествие К. С. Малевича и Эль Лисицкого: Витебск-Москва-Оренбург (1920, лето)/;

Александр Иванов из Наркомпроса – художник и администратор;

Беатриса Сандомирская – скульптор-кубист, уполномоченный ГСХМ в Оренбурге;

Кузьма Николаев – живописец, организатор художественной жизни Урала;

Николай Лапин. От Оренбургских государственных свободных художественных мастерских до Высших художественно-технических мастерских;

Скульптор Николай Шалимов и живописец Василий Хвостенко - художники 1-й армии Туркестанского фронта (1919-1921);

Творческое взаимодействие Эль Лисицкого и Ивана Кудряшова: Витебск-Оренбург-Москва (1920-1921).

2017

Два супрематических проекта Ивана Кудряшова для театров Оренбурга;

Две экспозиции оренбургского филиала УНОВИСа (1921);

Новые материалы к творческой биографии Сергея Калмыкова;

Пространственные эффекты проекта супрематического оформления 1-го Советского театра в Оренбурге (1920-1921). Опыт реконструкции;

Абстрактивизм Сергея Калмыкова. Опыт реконструкции художественного проекта.

2018

«От имени Уновиса...» Новые документы о миссионерском путешествии Казимира Малевича и Эль Лисицкого в Оренбург (лето 1920 года);

Музеи живописной культуры в регионах. Роль Государственных свободных мастерских;

Рукописные номера «Журнала 2-х СГХМ» (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции;

«Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920). Сожженный журнал Уновиса.

2019

Петр Соколов и Анна Боева – практики «футуристической революции»

Доклады на научных конференциях и круглых столах (2017-2019)

2017

Ноябрь

Доклад на Международной научной конференции «Революция в искусстве и новации в художественном образовании». МГХПА им. С.Г. Строганова. Москва.

Цикл лекций «Художники военного агитпропа Восточного и Туркестанского фронтов (20-е гг. XX века). Центр авангарда на Шаболовке. Москва.

Декабрь

Доклад «Рукописные номера «Журнала 2-х СГХМ (1919) как выдающиеся памятники эпохи футуристической революции». Российская академия художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ. Москва.

2018

Октябрь

Доклад на международной научно-практической конференции «Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность». Российская академия художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ. Москва.

Декабрь

Два доклада на Всероссийской научной конференции «Свободные государственные художественные мастерские. Из столиц – в регионы (1918-1920 гг) К столетию организации СГХМ» МАРХИ. Москва.

Доклад на Международной научно-практической конференции: Музей декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: Вчера, сегодня, завтра. МГХПА им. С.Г. Строганова. Москва.

Выступление на Ученом совете ГТГ. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

2019

Март

Представление статьи для коллективной монографии. Российская академия художеств. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ.

ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ФАСАДОВ ЗДАНИЙ ОРЕНБУРГА (XIX– XX ВВ.) КАК СРЕДСТВО ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

**Шлеюк С.Г. кандидат искусствоведения, доцент
Оренбургский государственный университет**

Социально-экономическое и культурное развитие архитектурной городской среды направлено в первую очередь на формирование полноценного утилитарного и эстетического обитания ее граждан. Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн, выступающие в роли элементов, наполняющих и декорирующих предметно-пространственную городскую среду (включая внутреннюю жилую и общественную среду), активно формируют гармоничный, духовный и эстетический облик городского пространства. На протяжении исторического развития формируется неповторимый и запоминающийся облик каждого города. Индивидуализация городской среды имеет своей целью создание наиболее рациональной связи горожанина с окружающей средой в интересах формирования естественного и неповторимого колорита повседневной жизни каждого отдельно взятого городского пространства. Таким образом, естественная историческая гармонизация городского облика проходит не только на уровне материально-технического и научно-практического взаимодействия, но захватывает и широкий спектр культурно-эстетического и социального процесса. По словам Ю.Л. Балюшиной, «...называя себя горожанином, человек определяет себя через город, фокусирует свое жизненное пространство, при этом, не ограничивая его. Однако город формирует жизненное пространство человека, задавая определенные условия, интенции, установки цели и ценности, тем самым детерминируя его жизнедеятельность» [1, с. 40]. Индивидуализация городской среды определяется структурой общества, его общественными и культурными идеалами и предполагает создание функциональных, эргономичных, эстетически полноценных, выразительных архитектурных объектов, объектов дизайна и декоративно-прикладного искусства, организующих единое гармоничное целое.

Исследование рассматривает процесс повседневной жизни провинциального губернского города Оренбурга как явления пространственной организации среды второй половины XIX - начала XX века. Анализ данной темы с точки зрения синтеза различных научных областей – истории, краеведения и искусствоведения позволяет его представить в более широком исследовательском диапазоне, охватывающем одновременно историческую и искусствоведческую стороны развития, а также организацию внутреннего ландшафта городской среды. Сама категория «жизненного пространства», по мнению исследователей [1, с. 39], является междисциплинарной и разрабатывается в рамках философии, культурологии, психологии, антропологии. Городское пространство Оренбурга исследуемого периода

включает в себя объекты торговли и промышленности как идентификации пространства трудовой повседневности оренбургского купечества и рабочего населения; городскую инфраструктуру, определяющую и формирующую характер и особенности городской среды, а также частные домовладения как выражение корпоративных и индивидуальных вкусов горожан различных слоев населения.

Период рубежа XIX-XX вв. отмечен активным строительством города Оренбурга, что было обусловлено множественными факторами, одним из которых были частые пожары, опустошающие целые кварталы и значительные части городской среды, состоящей в основном из деревянных строений. Огромное значение на активное строительство города и перестройку улиц оказало укрепление капитализма в губернии и как результат развитие экономики и торговли; становление высокого социального статуса купечества как класса, формирование его капиталов, позволивших построить необходимую материальную базу для осуществления таких мероприятий. Пореформенный период создал идеальные условия для активной предпринимательской и социокультурной деятельности купечества, которые на тот период были людьми достаточно образованными, разбирающимися в искусстве, способными оценить красоту и участвовать в благотворительности. Ведомости Оренбургской Городской Управы уведомляют о числе купцов на 1873 год: «По Оренбургу объявлено купцами капиталов: по 1-ой гильдии – 12, по 2-ой гильдии – 423» [2, л. 6]. Материальные возможности, а также стремление к красоте и основательности повлекло за собой строительство купеческих усадеб, магазинов, промышленных предприятий и доходных домов.

Степной Оренбург никогда не был окружен лесными массивами, лес для строительства сплавляли по реке из соседних губерний, что было достаточно трудоемко и дорого. При этом буквально под ногами горожан находилось обилие строительного натурального материала – красной глины. Необходимость восстановления построек и строительства нового городского пространства в центральной части дало толчок развитию обширного кирпичного производства в Оренбурге. Кирпичные заводы вырабатывали кирпич различных марок – от высококачественного обожжённого кирпича до необожжённого и самого дешевого. Каждый кирпич имел клеймо владельца, по которому сегодня можно восстановить их имена и время выпуска партии. Так среди владельцев кирпичного производства начала XX века есть имена заводчиков И. В. Нелюбина и М. И. Бушмелева, Андрея Осиповича Соловьева, Варфоломея Сергеевича Мошкова и его наследников, Петра Александровича Грена (сына известного купца 3-ей гильдии А. Ф. Грена), Аверьяна Дмитриевича Гаврилова, Александра Николаевича Захо и Кузьмы Ивановича Рукавишникова («Товарищество "Захо, Рукавишников и Ко"»), Федора Карловича Эверта, Ефима Андреевича Камбулина и др. [3]. Помимо кирпичного производства в городе на тот период имелись несколько лесопильных заводов, множество складов лесных и строительных материалов – словом все то, что было необходимо для строительства.

В архитектурной стилистике частных домовладений начала и середины XIX века преобладает эклектика с элементами барокко, классицизма, часто встречаются перепевы так называемого «купеческого стиля» с увлечением различными декоративными стилевыми вкраплениями. Так фасады домов украшаются декоративными колоннами, венками, гроздьями винограда, маскаронами, иногда лепнина воспроизводит элементы деревянного зодчества и т.д. Многие здания, построенные в городе Оренбурге в середине XIX века, были выполнены в так называемом «кирпичном стиле», а период конца XIX - начала XX вв. был ознаменован появлением нового стиля - «модерн», который в адаптированном к провинции виде стал активно применяться в городских постройках. При этом для украшения купеческих усадеб по-прежнему использовались декоративные, вычурные элементы стиля барокко, которые в смешении с классицизмом и другими актуальными на тот период стилями, рождали эклектичные архитектурные формы.

Помимо этого, формирование Оренбурга как облика губернской столицы проходило во всем ее неповторимом пограничном многонациональном своеобразии, отличающемся от других городских социумов Центральной России. Провинциальное городское пространство определяло специфический образ жизни, ментальность, быт и поведение горожан. Существенное влияние на формирование городской среды оказывало развитие внутренней городской системы, включающей общественное благоустройство территории, культуру развлечений, промышленное и частное строительство, также определяемое пограничным расположением и синтезом национальных культур.

Таким образом, адаптируясь в условиях Оренбургской губернии, визуальная стилистика и семиотика городской среды и ее благоустройства приобретала новые смешанные черты, дополнялась местным колоритом, национальными особенностями, смешивалась с народным искусством. Напомним, что «семиотика, или семиология — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем. Согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения» [4].

Стилистическая и семиотическая индивидуализация городского пространства Оренбурга периода конца XIX - начала XX вв. выражалась в применяемых методах архитектурных планировок; используемых строительных и отделочных материалах; принципах конструкций; приемах декорирования фасадов зданий; использования в общественной и жилой внутренней среде определенной мебели и оборудования, а также вариантах декоративного оформления интерьера и одежды.

Исследование этих показателей дает возможность приблизиться к воссозданию атмосферы провинциального губернского города и мировоззрению его жителей. В статье историка Л.А. Лернер утверждалось, что расположение «жилья в городе, строительные материалы, поведение людей как застройщиков, собственников, жильцов, соседей; декор и его функции — все это можно назвать невербальным языком повседневности, который отражает

особенности эпохи, специфику жизненного уклада и ценностных ориентиров владельцев жилого помещения» [5, с. 205].

Отметим, что декорирование архитектурных строений наиболее активно в Оренбурге стало проявляться именно в период модерна конца XIX - начала XX вв.



Рис.1. Доходный дом Н.Ф. Мальнева. Оренбург, ул. Советская 27

Например, дом, располагающийся рядом с башней в самом центре города, знаком всем оренбуржцам с детства. Горожане настолько привыкли к его визуальному облику, что практически перестали замечать архитектурные детали и особенности данного строения. Однако на его фасаде на одном из центральных ризолитов на уровне прикарнизного горизонтального декоративного фриза, располагается рельефная цифра «1910», указывающая на год его строительства (Рис. 1). Среди памятников архитектуры, включенных в единый государственный реестр (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объектов культурного регионального значения Министерством культуры и внешних связей Оренбургской области от 20.04.2015 этот дом зафиксирован как «Дом доходный Н.Ф. Мальнева» [6]. Строение имеет три этажа, большие подвальные помещения, во двор выходят два трехэтажных дворовых флигеля. Изначально первый этаж предназначался под магазины, подвальные сводчатые помещения под ними служили складом для товаров, а верхние этажи сдавались в аренду. Фасад здания выполнен из красного кирпича и декорирован рельефными оштукатуренными элементами. В декоре фасада преобладают вертикальные членения – богато декорированная вертикальная линия балконов чередуется с украшенными вертикалями оконных проемов. Традиционный для Оренбурга геометрический орнамент стиля модерн представлен вертикальными и горизонтальными линиями, которые в сочетании с кругом или кругами создают сложную ритмическую организацию фасада и являются основным декоративным лейтмотивом его решения [7; с.226].

Орнамент, включающий в себя сочетание горизонтальных или вертикальных прямых с окружностью – самый распространенный мотив в декорировании строений периода модерн конца XIX - начала XX вв. города Оренбурга. Модификации этих двух геометрических фигур дают богатейший спектр орнаментальных мотивов, украшающих здания нашего города. Однако в центральных городах России на фасадах зданий модерн обычно видим наличие пластичных изогнутых линий, изысканных цветочных мотивов, сложных рельефных переплетений флороморфных органических элементов... В Оренбурге пластичное направление модерна в декорировании фасадов зданий есть, но оно традиционно синтезируется с геометрическим композиционным членением фасада и орнаментами из геометрических фигур, описанных выше. Данное сочетание геометрического и пластического декорирования относится к одной из стилистических и семиотических особенностей местного колорита.



Рис. 2. Синтез геометрических орнаментов и пластического декоративного решения оконных проемов на примере здания госбанка по адресу Ленинская, 28.

Одними из решающих факторов декорирования внешнего облика здания являются его функциональная принадлежность, а также социальное и материальное положение основного застройщика. Здания в два-три этажа центральной части города Оренбурга конца XIX - начала XX вв. обычно возводились купечеством, и соответственно на архитектурно-планировочное и декоративное решение обращалось особое внимание и со стороны заказчика, и со стороны городской Думы. Здание банка по адресу: Ленинская, 28 относится к памятникам архитектуры областного значения и было построено в 1900-е годы в стиле модерн для Общества взаимного кредита (Рис.2).

Принцип применения строительных и отделочных материалов периода модерна у рассматриваемых объектов также схожий. Так основным строительным материалом в обоих случаях является красный кирпич, который и составляет основной массив вертикали стены. Геометрия мелкой ритмической организации кирпичной кладки контрастирует с флороморфными

пластичными орнаментальными мотивами, включенными в прямоугольные углубления стены или лежащими на поверхности стены (Рис.3).

Таким образом, не только декоративные изобразительные элементы вносят художественную и эстетическую ценность в фасад строения, но и сама кирпичная кладка приобретает символический и семиотический смысл. Синтез кирпичной кладки и вставок с декоративными орнаментальными мотивами является также стилевой особенностью архитектуры города Оренбурга.



Рис. 3 Орнаментальные флороморфные мотивы на фасадах зданий по улице Кирова 9 и Рыбаковская 72

Декоративными элементами строений являются отлитые из известкового раствора орнаментальные элементы, затем внесенные в оштукатуренный фон фасада. Кирпич красного цвета является основным строительным материалом нашего региона, его цветовая палитра естественным образом вписывается в облик городской среды, впрочем, как и натуральный серый цвет штукатурки. Цветовой баланс архитектурных строений, выполненных из природного местного материала, органично включается в городскую среду, организуя ее пространство знакомыми и комфортными для глаз городского жителя цветами.

Тематика декоративных вставок была связана со временем их создания, веяний моды того периода и вкуса заказчика. Именно поэтому на фасадах строений города Оренбурга такой широкий тематический спектр декоративных элементов – от геометрических лепных фигур и орнаментов, загадочных символов до восточных цветочных мотивов и скульптурных маскаронов. Скульптурная и рельефная лепнина может рассказать о вкусе и стилевой приверженности владельца строения, сделать предположение о том специалисте, которым был выполнен декор здания – приезжим профессионалом или местным умельцем.

Образ городской среды Оренбурга конца XIX - начала XX вв. восстанавливается благодаря анализу деталей, фрагментов и элементов предметно-пространственной среды, которых на данный момент становится все меньше и меньше. Тем внимательнее и подробнее нужно исследовать сохранившийся материал. Эстетический потенциал выразительной формы объектов архитектуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры дает возможность ориентироваться на эстетическую норму исследуемого периода, на критерии целостности, логической взаимообусловленности элементов и

смысловое содержание, определяемое этой формой. Анализ объектов предметно-пространственной среды является художественно-содержательным процессом, поскольку связано с выявлением смыслов и их пластическим выражением, на основе синтеза принципов функциональной целесообразности и семантической образности.

Исследование декоративного решения архитектурных фасадов зданий Оренбурга способствует более глубокому обоснованию процессов формирования, совершенствования и развития внутренней городской среды.

Список литературы

1. Балюшина Ю. Л. Город как специфический локус жизненного пространства человека (социально-философский аспект) // Общество: философия, история, культура. 2016. № 7. С. 39—41.
 2. ГАОО. Ф. 41. Оп. 1. Д. 888. Л. 6.
 3. Сайт коллекция кирпичей. Клейма Оренбургской губернии. Режим доступа: <http://www.v-smirnov.ru/por1.htm>
 4. Википедия свободная энциклопедия. Режим доступа: ru.wikipedia.org Семиотика
 5. Лернер А.Л. Пространство повседневности русского купечества в XIX веке // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 57.
 6. Сайт Министерства культуры и внешних связей. Режим доступа: <http://www.mininform.orb.ru/culture/137.pdf>
- Шлеюк С.Г. История строений оренбургского купца 2-й гильдии Никифора Филипповича Мальнева // Человек и город в историко-культурном пространстве: сб. статей. Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2017.

ДИЗАЙН ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Шлеюк С.Г. кандидат искусствоведения, доцент,

Еворовская В.В. студент

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Проблема дизайна предметно-пространственной среды детских дошкольных учреждений на современном этапе стоит достаточно остро. Тематика дипломных работ на кафедре дизайна Оренбургского государственного университета практически каждый год рассматривает данную тему в своих выпускных квалификационных работах. Исследование отечественного и зарубежного опыта формирования интерьеров и экстерьеров детских садов показывает, как интенсивно меняется с каждым годом стилевой, конструктивный, технологический и эстетический подход к данной теме. Однако в нашей стране и в нашем регионе наблюдается существенное отставание в данном вопросе. Практически все детские сады оформлены примерно одинаково - одинаковым комплектом оборудования, набором дешевых игрушек, нарисованными героями мультфильмов на стенах...

А между тем ни для кого не секрет, что самое интенсивное развитие ребенка происходит в первые годы его жизни. Именно в этот период формируются его физические, интеллектуальные и социальные качества [1]. Современные дошкольники имеют очень активный потенциал развития и накопленной информированности, сформированной в домашних условиях. Не случайно двухлетний ребенок сегодня спокойно справляется с любыми гаджетами, компьютерами, смартфонами и айфонами, при этом перед ним не стоит вопрос «...а можно ли нажать эту кнопку?». Ребенок свободно осваивает современное информативное пространство, органично входя в него с самого раннего возраста. Огромное значение для формирования личности играет и тот факт, что до 3 лет практически все дети находятся в кругу взрослых, копируя их поведение, осваивая (согласно своим возможностям) их навыки. Вопрос о детском дошкольном заведении (детском саде или яслях) как о первой ступени освоения ребенком самостоятельной жизни, обычно решается в семье положительно. Главным фактором, в таком случае выступает фактор возможности общения со сверстниками, а также подготовка к школе с профессиональным учителем. В итоге ребенок попадает в детский сад, где вместо ожидаемого дальнейшего активного физического и умственного развития, часто приходится констатировать совершенно другую картину. Конечно, адаптация ребенка, проходит достаточно сложный и длительный период, ведь из «единственного и самого лучшего» он превращается в коллективе «в одного из многих». Эта психологическая травма для современного ребенка особенно остра. Помимо этого, он одновременно лишается тех игрушек и развлечений, которые имел дома, а взамен ему предлагают игрушки порой устаревшие и неинтересные.

Проблема в том, что современные детские сады по оснащению оборудованием и по организации развивающей предметно-пространственной среды заметно отстали не только от зарубежных аналогов, но даже и от домашних (далеко не идеальных) условий. При этом необходимость социализации и адаптации в обществе ровесников, а также необходимость формирования физических и умственных качеств у ребенка профессиональными учителями и воспитателями заставляет родителей отправлять детей в дошкольные учреждения. Посещение детского сада, таким образом, становится крайне важным и обязательным моментом в процессе становления личности, а тема проектирования предметно-пространственной среды детских дошкольных учреждений своевременна и актуальна.

Обращаясь кратко к истории, вспомним, что первый бесплатный «народный детский сад» в России был открыт в 1866 году в Санкт-Петербурге. Его посещали дети из низших «непривилегированных» слоев населения. Для детей интеллигенции и дворян был открыт отдельный детский сад примерно в этот же период. К началу XX века сформировалась целая сеть детских дошкольных учреждений – платных и бесплатных, для детей рабочих и дворян, а также отдельные приюты для сирот. Не были забыты дети с врожденными нарушениями и заболеваниями, так первый специализированный детский сад для глухонемых детей был открыт в 1900 году в Москве [2].

Принятая 20 ноября 1917 года «Декларация по дошкольному воспитанию» положила начало государственной системе дошкольного образования в нашей стране. В декларации были определены принципы советского дошкольного образования: бесплатность и доступность общественного воспитания детей дошкольного возраста.

В 1992 году был принят Закон «Об образовании», который определил правовой статус дошкольных образовательных учреждений, отсюда определены их обязанности и функции: развивающая, воспитательная и организующая. Для выполнения перечисленных функций, несомненно, важен компетентный педагогический состав учреждения, но также важна роль организации предметно-пространственной среды и ее художественно-образного наполнения. Именно средовое оформление настраивает и корректирует воздействие на восприятие информации ребенком.

Создание развивающей, воспитательной и организующей среды, таким образом, является для дизайнера обязательным условием и критерием выполнения проекта.

Практика дизайна интерьера детских садов зарубежных стран разнообразна и зависит от множественных факторов. Анализ проектной информации показал, что традиционно помещение для активных игр, развлечений и физических упражнений в зарубежных странах имеет большую площадь и много свободного, незанятого оборудованием места. Это дает возможность ребенку активно двигаться, снимать напряжение, развиваться физически. Например, в Японии для детей дизайнеры разработали комнату-гору (рис. 1). Мягкие, эластичные пуфы различных форм собраны в

искусственное возвышение, напоминающее органичный природный ландшафт. Среди геометрических белых и цветных форм видим маленькие домики с открытыми дверными проемами, куда ребенок может залезть для того, чтобы остаться наедине самым с собой. Все формы совершенно безопасны, вместе с тем они трансформируемы и дают возможность собирать различные комбинации горы.



Рис. 1. Игровая комната-гора в детском саду в Японии

Характерной особенностью ребенка дошкольного возраста является его знакомство с окружающим миром, которую можно обозначить как «поисковую активность». Именно этот принцип все интенсивнее становится во главу угла при проектировании. Пространство, цвет, форма, материалы воздействуют на личность, определяют настроение, работоспособность, уверенность, а также творческую генерацию идей человеком [3].

Цвет, как один из первостепенных факторов, требует наибольшего внимания. Детские психологи не устают повторять, что правильно подобранные цвета создают ощущение гармонии, неграмотное обращение с цветом создаст дискомфорт, усталость и внутренний протест. Традиционно считается, что в детском саду необходимо использовать яркие спектральные цвета. Восприятие цвета человеком изменяется в процессе его взросления и зависит напрямую от множественных факторов, в том числе от среды, окружающей природы и уровня интеллекта. В детском возрасте ребенок в первую очередь воспринимает теплые цвета и оттенки, олицетворяющие для него доброту и любовь окружающего мира. Колористический дизайн помещений детского учреждения должен быть основан на цветовосприятии той среды, в которой находится детский сад. Так, например, дизайн детского сада в Греции выполнен в ярких контрастных оттенках, что олицетворяет жаркий морской климат этой страны (рис. 2).

Для нашего пограничного степного региона цветовая палитра соотносится с голубыми и охристыми цветами, при этом голубой цвет символизирует небо, а охристый – степь. Применение этих цветов как основных, дополненных акцентами создаст комфортный и естественный по цветовосприятию интерьер.



Рис. 2. Интерьер как часть игры - детский сад в Греции

Наряду с цветом важно и освещение, которое также влияет на самочувствие человека. Правильно выбранное освещение поможет настроиться на нужный лад: рабочий или расслабляющий [4].



Рис. 3. Ясли Kiddy Shonan (Япония)

Выбор концептуального решения и стилистики пространства детского образовательного учреждения должно быть продиктовано современным подходом к проектированию, учитывающим психологию ребенка. Поэтому в оформлении необходимо применять такие образы, которые будут формировать

и воспитывать личность ребенка. Стремление ребенка иметь собственное маленькое пространство заставляет дизайнера часто применять в интерьере маленькие игровые домики, внутри которых ребенок себя чувствует комфортно.

Так в дизайне яслей в Японии образ домика стал доминирующим в концептуальном решении среды (рис. 3). Тема домика внутри дома вообще актуальна для средового пространства детского дошкольного образовательного учреждения. Ведь такое многоуровневое решение дает возможность для вдохновения детского воображения и развития творческих способностей (рис. 4). Маленькие дети любят прятаться в укромные места, поэтому удовлетворить поисковую активность ребенка могут применяемые в дизайне так называемые «скрытые уголки», которые ребенок открывает и включает в свою игру. В процессе проектирования все пространство детского сада необходимо рассматривать как часть игры, в которой ребенку будет интересно и комфортно.



Рис. 4. Детский сад 8Units Velez-Rubio (Испания)

Не менее важным является и характер пластического решения в интерьере. Следует помнить, резкие ассиметричные переходы в дизайне интерьера могут вызвать дискомфорт и даже панический страх [5]. Поэтому современный дизайн детских учреждений предпочитает плавные формы, перетекающие из одного пространства в другое, образы природы, флоры и фауны, космоса. Особое внимание уделяется оформлению оригинальных мест отдыха детей и их взаимодействия с природой, а также разработке новых форм игровых зон - внутренних и внешних.

Мир маленького ребенка сложен и разнообразен, поэтому основная задача дизайнера создание среды, лично-ориентированной и стимулирующей всестороннее развитие подрастающего и формирующегося индивидуума. Предметно-пространственная среда детского образовательного дошкольного учреждения должна быть адаптирована под современные условия существования; быть познавательной, информирующей, обучающей,

воспитывающей, и конечно художественно-образной, гармоничной и эстетичной.

Список литературы

1. Роль детского сада в жизни ребенка. Режим доступа: <https://enciklopediya-tehniki.ru/novosti-nauki-i-tehniki/rol-detskogo-sada-v-zhizni-rebenka.html>
2. Система дошкольного образования в России. Режим доступа: <http://raguda.ru/ds/istorija-razvitija-doshkolnogo-obrazovaniya-v.html>
3. Дарья Филиппова. Новый облик детских садов. Режим доступа: <http://citycelebrity.ru/citycelebrity/Post.aspx?PostId=74501>
4. Воздействие помещения и интерьера на детей. Режим доступа: <https://materinstvo.ru/art/1250>
5. Как интерьер влияет на человека. Блог DZINE Режим доступа: <https://dzine.ru/kak-interer-vliyaet-na-cheloveka>
6. Сайт Mirum. 22 детских сада с крутым дизайном. Режим доступа: http://mirum.ru/news/world_trend/raznoe/22_detskikh_sada_s_krutym_dizaynom/

ТРАДИЦИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ПЕРИОД ПРОМЫШЛЕННОЙ РЕВОЛЮЦИИ В АНГЛИИ

Чепуров И.В.

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург

Большие изменения внесла промышленная революция Англии на рубеже XVIII-XIX веков, как в нравы мастеров печатного дела, так и в процесс книгопечатания в целом. Внедрение машинного производства на первых этапах дало весьма плачевный результат во многих сферах деятельности, в том числе и книгопечатании. Это привело к образованию оппозиционного движения среди дизайнеров, пропагандировавших эстетику индивидуального ручного производства дизайнерских объектов. Одним из наиболее известных можно считать «Движения искусств и ремёсел» Уильяма Морриса. Он поставил перед собой задачу сделать оформление печатного издания предельно гармоничным. Его творческая и профессиональная деятельность в этом направлении во многом определили дальнейшее развитие книгопечатания.

«Прожорливые механические станки в наши дни вытеснили из памяти тот механизм, которому, несмотря на его несовершенства, мы обязаны прекрасными изданиями Эльзевиров, Плантенов, Альдов и Дидо...» В этих словах Оноре де Бальзака чувствуется тоска по прежним временам. Названные им великие типографы XVI-XVIII столетий на ручных печатных станках делали книги, оставшиеся на все времена непревзойденными образцами полиграфического искусства» [1].

В начале XIX века некоторые борцы с машинным засильем выводили из строя всякие механические устройства, которые считали дьявольским порождением и причиной всех бед. Рассказывали, что одним из первых это начал делать некий Нед Лудд, а его последователей прозвали луддистами.

«Луддист – это человек, который выступал против развития научно-технического прогресса. Существовали они в первой половине XIX века в Англии и нескольких других странах. Правда, протестовали они не из-за идеологических или религиозных мотивов, все было проще: новые ткацкие и прядильные станки заменяли сотни рабочих рук, что, само собой, не нравилось рабочим. Так что луддист – это человек, который остался без работы в результате замены его станком или иным технологическим устройством» [2].

В середине XIX века подобно луддитам сообщество английских дизайнеров и художников, называемых «Братством прерафаэлитов», объявила «войну» невыразительному и бездуховному современному искусству, причиной появления которого, как они считали, являлись негативные последствия промышленной революции. Всеобщая механизация – явная антитеза истинного искусства, полагали прерафаэлиты. Только возврат к

дорафаэлевским временам, к эпохе Возрождения, по их мнению, мог как-то изменить сложившуюся ситуацию.

Среди прерафаэлитов было много талантливых людей. Их рисунки и картины — достопримечательность любого музея. Прикладная графика и искусство книги было одним из основополагающих направлений их деятельности. Они первые говорили о книге как о произведении искусства в эти Новые времена. Прерафаэлиты рассматривали книгу, как цельное творение, все элементы которого взаимосвязаны. Работая с изданием, они заботились о том, чтобы иллюстрации гармонировали со шрифтом, с орнаментальным оформлением книги, с принципами набора и верстки.

«О новом подходе к оформлению книги можно говорить, начиная с 1857 года, когда Эдвард Моксон, предпринимая новое издание стихотворений и поэм Альфреда Теннисона, пригласил иллюстрировать книгу, как старых мастеров академического толка, так и молодых художников-прерафаэлитов.

Крупнейшим иллюстратором, примыкавшим к прерафаэлитам, был Уолтер Крейн (Walter Crane, 1845-1915), который охотно оформлял детские книги, работая в технике цветной ксилографии» [1] (рисунок 1).



Рисунок 1 – Фронтиспис Уолтера Кейна

Ученики и последователи прерафаэлитов, возродили искусство книги. Особенную роль в развитии искусства книги того периода сыграл Уильям Моррис (William Morris, 1834-1896), чье творчество и мировоззрение было весьма близкий к прерафаэлитам.

В 1890 году, в имении Хаммерсмит, неподалеку от Лондона, Моррис организовал издательско-типографское производство «Келмскотт Пресс». Увы, у него не было много времени для занятия книгопечатанием, так как из-за тяжелой болезни ему оставалось жить всего шесть лет. Но, несмотря на это, он успел сделать очень многое за этот короткий промежуток времени.

Ещё при жизни Моррис описал своё видение издательского дела в «Заметках о моих намерениях при основании «Келмскотт Пресс», которые вышли в свет уже после его смерти и стали своего рода наставлением для следующих поколений книжных мастеров из разных стран, в том числе и из России.

Уильям Моррис придавал особое значение выбору бумаги, форм букв, и определению интервалов между литерами, отдельным словам, строкам и в конечном итоге компоновке текста на странице. Шрифт должен быть уникальным по начертанию. «Предметом моих поисков, — писал Моррис, —



Рисунок 2 – Фронтиспис Уильяма Морриса.

были литеры ясной формы: строгие и цельные, без ненужных украшений, без контраста между утолщениями и тонкими штрихами... и, наконец, не слишком убористые...» (рисунок 2). Чтобы книга была прекрасной, а именно такие книги Моррис и собирался выпускать, все полиграфические процессы нужно было сосредоточить в одном месте и непрерывно наблюдать за тем, как они осуществляются. Цель же издательского предприятия была сформулирована так: «создавать такие книги, которые в качестве произведений печати и благодаря облику наборной полосы представляли бы собой нечто такое, что могло бы доставить радость при созерцании» [1].

Как и его предшественники, прерафаэлиты, Уильям Моррис утверждал, что машинная индустрия и искусство книги несовместимы. Его издания печатались на ручных печатных станках «Альбион», которые давно уже не использовались книгоиздателями. Такие станки конструировал Ричард Уайттекер Коуп еще в 1820 году. Печать на таких станках шла медленно, и за тираж выходило 300-400 экземпляров. Моррис не стремился выпускать большие тиражи в ущерб качеству. Поэтому его книги стоили не дешево и расходились в основном по кол лекциям богатых библиофилов. Типография «Келмскотт Пресс» являлась экспериментальным производством. Сформированное здесь отношение к книге, как цельному организму, в котором должно быть прекрасно всё: и бумага, и шрифт, и краска, и переплет, — было в дальнейшем принято книжными оформителями и

издателями во многих странах и привнесено не только в изготовление коллекционных изданий для библиофилов, но и для выпуска более крупных тиражей для массового читателя.

XIX столетие стало переломным моментом в издательском деле – временем, когда техническое развитие выстраивало новые традиции, для которых пока не были ещё сформированы культурные ценности. С механизацией печатных процессов из книжного производства будто ушла душа, исчезло изящество и вдохновение, характерное для ручного труда. В погоне за прибылью издатели, для которых это время было периодом небывалого обогащения, пренебрегали законами построения грамотной, выразительной и эстетичной книги.

Но и новый потребитель формировал не менее китчевый и обывательский запрос. «Народившиеся» состоятельные господа, хозяева промышленных производств, зачастую были выходцами из простых трудяг и не имели должного уровня культуры и образования. Таковые имели моду украшать интерьеры своих обставленных особняков книжными стеллажами, соответственно, в большей степени в качестве декораций стали издавать книги в массивных переплетах, обильно украшенных золотым тиснением. Такие книги нередко могли содержать в себе хорошие рисунки популярных художников, но их произведения механически верстали в книжный блок, абсолютно не выстраивая гармонии между иллюстрациями и шрифтом, между размерами, пропорциями наборной полосы и прочими элементами. А для потребителя среднего класса издавали пёстрые плакаты с иллюстрациями, отдалённо напоминавшими лубочные картинки. Таким образом, можно было бы подвести черту под тем, что развитие книжной иллюстрации, как и печатного дела в целом, вышло хоть и на новый уровень технического производства, но претерпевало период «творческого кризиса». Но среди большого количества сторонников старого стиля, были и художники, старавшиеся встроиться в новый ритм жизни и адаптировать искусство книжной иллюстрации под реалии печатного дела. Искусство книги и иллюстрации позапрошлого века сделало уверенный шаг вперед во многом благодаря Обри Винсенту Бердслею (1872–1898 гг.). Этот талантливый английский художник-график в своем творчестве показал, как с помощью только двух выразительных средств композиции – линии и пятна – можно создавать множество живых и динамичных иллюстраций.

Еще в школе Обри Бердслей рисовал афиши, меню и пригласительные карточки, а также увлекался карикатурой. А известность к художнику пришла после его дебюта в 1893 году, когда Обри Бердслей оформил популярную в то время в Англии книгу «Смерть Артура» (рисунок 3). Это был один из собраний романов и сочинений о рыцарях, написанный Томасом Мэлори (1405–1471 гг.) в XV в.



Рисунок 3 – Разворот книги «Смерть Артура»

В 1892 году книготорговец и крупный издатель Джозеф Дент (1849–1926 гг.) поставил перед собой цель доказать, что обычное коммерческое издательство может достигнуть, и более того превзойти, уровень художественного оформления, заданный малотиражными изданиями «Келмскотт Пресс» Уильяма Морриса. На выполнение этой задачи был приглашен двадцатилетний Обри Бердслей, у которого еще не было таких серьезных заказов, но уже имелась достаточная практика в иллюстрировании книг. Художник справился с задачей прекрасно, и после издания книги «Смерть Артура» к нему пришел большой успех.

В отличие от Уильяма Морриса, украшавшего свои книги гравюрами по дереву, Обри Бердслей использует тушь и перо. Рисунки исполнялись в технике штриховой цинкографии, и это значительно снижало стоимость производства книги. Новая техника легко поддавалась корректировке с помощью белил, если нужно было убрать лишние детали, или чернил, чтобы добавить новые. При фотомеханическом репродуцировании не составляет никакого труда добиться, чтобы все исправления не были видны на оригинале, который использовался для изготовления печатной формы. Черно-белая цинкография в этот период постепенно вытесняет сложную в исполнении ксилографию, но всего на несколько десятков лет.

Обри Бердслей сотрудничает с издательством Джозефа Дента и после сборника «Смерть Артура», в 1894 году иллюстрирует и оформляет еще несколько книг. В его работах теперь меньше сплошных черных заливок,



Рисунок 4 – Обри Бердслей, «Защитница веры».

линии стали более элегантны, а деталей добавилось больше. В иллюстрациях изображены герои, в причудливых образах которых проявляется любовь художника к карикатуре. «Здесь женские головы, из ушей которых выпрыгивают карлики, человеческие фигуры с длинными змеиными шеями, неожиданно заканчивающимися птичьими головами, и много всяких кошек — иногда с человеческими ногами и женскими грудями. Вольный полет мысли художника, казалось, не знает ограничений. Техника воспроизведения в рисунках к «Острословию» Сиднея Смита настолько

отточена, что рисунки кажутся выполненными одним прикосновением пера» [3]. Немало юмористичных сюжетов было в иллюстрациях юного мастера. Комичные образы людей Обри Бердслей запечатлевал на бумаге еще в детстве, выявляя «интересные» черты внешности и характера в своих учителях. В двадцать лет он начал рисовать карикатуры на известных актеров театра, а также на политических деятелей (рисунок 4).

В 1894 году Обри Бердслей выполнил серию иллюстраций для «Правдивой истории» древнегреческого сатирика Лукиана. Книгу выпустило лондонское издательство «Laurence and Bullen» и отнесло к категории, не предназначенных для публичного распространения книг. Здесь Бердслей впервые пробует рисовать в жанре эротического искусства. Для Англии эпохи королевы Виктории это были шокирующие откровенные сюжеты, но в наше время иллюстрации к «Правдивой истории» выглядят весьма невинно.

Список литературы

1. Немировский Е.Л. Уильям Моррис: поиск гармонии оформления книги. Режим доступа: <https://compuart.ru/article/8786> (дата обращения 10.05.2019).
2. Ткаченко Д. Луддист – это... Кто такие луддисты? Режим доступа: <http://fb.ru/article/251319/luddist-eto-kto-takie-luddisty> (дата обращения 10.05.2019).
3. Немировский Е.Л. Обри Бердслей: комбинация линий и пятен. Режим доступа: <https://compuart.ru/article/8971> (дата обращения 13.05.2019).

ГОТИЧЕСКИЙ КОСТЮМ И ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ

Яньшина М. М.

Искандарова Л. И., студент

Оренбургский государственный университет, г. Оренбург.

«Готика» в различных источниках трактуется по-разному. Согласно одним источникам, слово "готика" происходит от названия варварского племени готов. Другие источники дают перевод слова как "ужасающе величественный", что вполне справедливо по отношению к архитектурным сооружениям мрачного стиля. Гóтика (от итал. gotico) — период в развитии средневекового искусства на территории Западной, Центральной и отчасти Северной и Восточной Европы с XI — XII по XV—XVI века. Ярче всего готика проявляется в архитектуре: известные соборы в Шартре, Реймсе, Амьене, собор Нотр-Дам в Париже. Стиль готика ярко проявлялся не только в архитектуре, скульптуре, живописи, но и в одежде того времени. Именно в период готики европейцы «научились» шить одежду, ремесло портного стало более совершенно. Период готики был временем расцвета конструирования и моделирования одежды, формирования всех видов кроя, существующих в настоящее время. Появление различных видов рукавов, юбок (прямых, клеш, из клиньев), лифов (узких, широких) дало возможность разнообразить ассортимент и модели одежды. В этот период намечались первые признаки зарождения моды, т.е. относительно быстрой смены форм одежды в пределах общего художественного стиля. В одежде появляются, как и в архитектуре, вытянутые готические пропорции. И если в соборах стрельчатые арки, то в одежде - туфли с острыми носами и сильно вытянутые заостренной формы шляпы. В моде яркие цвета (темный цвет в готику придет гораздо позже), любимая ткань – бархат. На одежде много орнамента, и орнамент, в основном, растительный. Женская одежда состояла из камизы и котта. Котт состоял из узкого верха, широкой юбки и шнуровки сзади или сбоку. Талия была удлиненной, обязательным элементом юбки был шлейф (причем, чем длиннее шлейф, тем знатнее дама), а на самой юбке спереди делались складки – драпировать ткань на животе считалось модным. Вершины своего развития готический костюм достигает в конце XIV—XV вв., когда по всей Европе распространилась мода, созданная при Бургундском дворе. В женской одежде происходит отделение юбки от лифа. Ширина юбки увеличивается дополнительными вставками ткани. Верхняя часть костюма — узкий лиф с узкими длинными рукавами, треугольным вырезом на груди и спине. Корпус женщины отклонён назад, образуя S-образный силуэт, получивший название «готической кривой» [1]. Подобно архитектуре того периода готическая одежда получила вертикальную направленность: отвесные концы верхних рукавов, острые манжеты, пахи, сложные каркасные головные уборы, вытянутые вверх (атуры) и остроносые ботинки эту тенденцию подчёркивали. Наиболее

популярным и дорогим цветом был жёлтый, считавшийся мужским. Больше всего в одежде ценились богатая отделка мехами и драгоценными камнями. В качестве украшений часто применялись золотые бубенчики и колокольчики [рис 1].



Рисунок 1 – Исторический готический костюм

Кутюрье в разные времена обращались к костюмам прошлого, например, на рисунке 2 можно видеть платье от Liberty, созданное в 1987 году. Средневековый силуэт послужил вдохновением для этого платья в готическом стиле.



Рисунок 2 - Платье от Liberty, 1987 год

Современные дизайнеры одежды периодически обращаются к историческим объектам, будь это архитектура, живопись или исторический костюм. В настоящей статье рассматривается, как современные модельеры интерпретируют исторический Средневековой женский костюм. Некоторых модельеров вдохновили мужские рыцарские доспехи [рис 3]. Людмила Норсоян. в 2010 году создала коллекцию "Жанна Д'Арк" на основе рыцарских доспехов [2].



Рисунок 3 - Людмила Норсоян, 2010 год

А А. Маккуин в своем творчестве также часто обращается к теме Средневековья. Коллекция 2013 года была вдохновлена готикой [рис 4].



Рисунок 4 - Модели коллекции А Маккуин

Для модного сезона осень-зима 2017-2018 брендом Undercover была разработана коллекция одежды на основе исторического готического костюма. Данную одежду вряд ли можно представить уместной в повседневной жизни, однако на подиуме, да и, возможно, на сцене, она смотрится просто великолепно [рис 5].



Рисунок 5 – Модели коллекции Undercover, 2017-2018 год

Часто готический костюм становится прообразом костюмов для фильмов. Один из последних примеров - одежда персонажей в сериале «Игра престолов», костюмеры искали вдохновение через исторические костюмы [рис 6].



Рисунок 6 – Костюмы персонажей сериала «игра престолов»

В 20 веке появляется готический стиль – стиль одежды, используемый, преимущественно, юношами и девушками, относящимися к субкультуре «готов». В основном он копирует европейскую моду XVII-XVIII веков, так называемую «неоготику». Принципиальной чертой готического стиля является тотальное преобладание черного цвета. Как ни странно, готическая мода в том виде, в котором она представлена соответствующей субкультурой в наши дни, имеет мало общего с собственно готической одеждой, появившейся в Европе в Средние века.

Молодёжная субкультура «готы» - это относительно новое движение, которому нет ещё и 40 лет. Первые представители «людей в чёрном» появились в Великобритании в 1979-1980 году. Интересно, что «прародителями» готов были не кто иные, как панки. Свой вклад в развитие этой «тёмной» субкультуры внес и новый жанр музыки под названием «готик-рок». Готы – субкультура, ассоциирующаяся с мрачностью, субкультура, на английском языке название которой звучит как «goths» и в дословном переводе означает «варварский, грубый». Эти неформалы – ходячий негатив, уныние и депрессия в одном флаконе. Они не верят в Бога и в добро, а любовь у них всегда тёмная, трагичная и бессмысленная. Типичного гота легко узнать: чёрная одежда и волосы, густо подведённые, будто бы прорисованные углём глаза, такие же губы и, конечно же, ногти. К тому же на каждом приличном готе можно рассмотреть обилие всевозможных металлических цепочек, винтажных серебряных украшений, включая пирсинг. Помимо этого, готы зачастую украшают себя тематическими татуировками. Традиционный готический наряд представляет собой довольно экстравагантную одежду черного цвета. Кожа, кружево, шелк, бархат – всем этим материалам отдается предпочтение. Кроме того, в одежде может присутствовать люрекс, тафта, органза, парча, винил.

Девушки-готы традиционно носят корсеты, придающие силуэту стройность и соблазнительные очертания. Корсеты носят поверх одежды: рубашек, платьев. Вполне уместны для этого стиля кожаные штаны, юбки миди или макси. Впрочем, мини-юбки тоже не возбраняются. В качестве верхней одежды девушки выбирают длинные кожаные или матерчатые плащи. И по сей день, дизайнеры обращаются не только к историческому костюму, но и к более современному готическому стилю, который не имеет отношения к

Средневековью. Готическая философия и идеалы частично находят отклик в коллекциях дизайнеров. Современное направление дизайна взяло из древнего стиля его основные характеристики: величественность, холодность и строгость, цвета, фасоны и другие элементы образа разительно отличаются или же присутствуют в небольшом количестве: бархатная ткань, так популярная в Средневековье, сочетается в готическом стиле с кожей и легкими видами тканей. Из украшений доминирует крест (в Средневековье он носил духовный характер), а «готы» носят египетский крест. Исходя из вышеперечисленного, можно сказать, что готический стиль взял из эпохи Средневековья атмосферу мрачности и темноты, то есть даже не из костюма, а именно дух самой эпохи. Степень проявления готической темы в костюме может быть различна: от готики в полной мере до ее сочетания с другими стилями.

Жан-Поль Готье одним из первых дизайнеров начал проявлять интерес к готическому стилю в костюме. Любовь Жан Поля Готье к темным оттенкам с годами только усиливается. Готические наряды не раз демонстрировались в его коллекциях, из сезона в сезон продолжают появляться в новых интерпретациях. В коллекции осень-зима 2016-2017 преобладают черный, красный, золотой цвета, а также использование растительные орнаменты. Эффектный образ готики построен на фактурном контрасте: это сочетание бархата, кружева и кожи, дополненной перфорацией [рис 7].



Рисунок 7 – Модели из коллекции Жан-Поль Готье, 2016-2017

Для британского дизайнера Гарета Пью характерна гиперболичность, жёсткость и концептуальность. Коллекции дизайнера у многих вызывают неоднозначные эмоции, критики обвиняют его в чрезмерной театральности и эпатаже, но его одежда не создана для повседневного ношения. Готический стиль дизайнера с легкостью сочетается со своеобразными футуристическими образами. Языческие ритуалы стали источником вдохновения для одной из его коллекций весна-лето 2015 года. Особенно выделяются черные балахоны с капюшонами, оставляя сильное впечатление и ассоциации со Средневековьем [рис 8].



Рисунок 8 – Модели из коллекции Гарета Пью, 2015

Vera Wang в 2015 продемонстрировала совершенно удивительную готическую вариацию — заниженные брюки, короткий топ и блестящую куртку [рис 9].



Рисунок 9 – Модели из коллекции Vera Wang, 2015

Коллекция Анн Демельмейстер, 2019 года: смешанный стиль готики и панка [рис 10].



Рисунок 10 – Модели из коллекции Анн Демельмейстер, 2019

Анализируя выше сказанное, можно сделать вывод: схожесть готического стиля и субкультуры «готов» состоит только в передаче мрачности, темноты. В современной модной индустрии последние годы почти в каждой коллекции

присутствует эклектика, где уже трудно определить принадлежность коллекции определённому стилю, в том числе и готическому.

Список литературы

1. Костюм разных времен и народов: Т. 3-4.: В 4 т. - М.: Академия Моды, СПб.: Чарт Пилот, 2001. – 576 с.: -ил., цв. ил.
2. Мода и модельеры / ред. группа: М. Шипкарук, Т. Евсеева, О. Лесняк. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель,