



ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

1937-2017
ДОНЕЦКИЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ



ВЕСТНИК

ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

VIII

Сборник материалов
научнопрактической интернетконференции
«Формирование целостной готовности будущих
дизайнеров к профессиональной деятельности»

Творческие достижения студентов
и преподавателей
по специальности «Дизайн»

Донецк
2017

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ДИЗАЙНА И АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сборник материалов

VIII научно-практической интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
педагогов-дизайнеров к профессиональной деятельности»

Донецк
2017

УДК - 378:745/749

ББК - Ж18я431

В 53

Вестник дизайнерского образования [Текст]: материалы VII научно-практической интернет-конференции «Формирование целостной готовности будущих педагогов-дизайнеров к профессиональной деятельности» /научн.ред. Трошкин А.В., – Донецк: ДонНУ, 2017. – Вып. 8. – 146 с.

Сборник содержит материалы студенческой интернет-конференции. Предложен широкий спектр актуальных проблем психолого-педагогической, культурологической подготовки будущих дизайнеров.

Большое внимание уделено раскрытию сути дизайна, его месту в обществе и современному развитию образования, анализу проблемы снижения качества подготовки учебных и научных видов изданий к последующей работе над вёрсткой и оформлением, освещена проблема формы в изобразительном искусстве и особенности её осмысления в дизайне, проблемы некоторых стилей и направлений искусства, которые могут рассматриваться как средства в решении задач эстетического воспитания будущих специалистов. Представлены творческие работы студентов и преподавателей. Материалы конференции печатаются языком оригинала в авторской редакции. Для преподавателей, аспирантов, студентов факультетов и отделений дизайна и всех специалистов, интересующихся теоретическими и практическими вопросами дизайнерского образования.

Редакционная коллегия:

Трошкин А.В. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и art-менеджмента ДонНУ, ответственный редактор проекта

Тышкевич Г.А. – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Петрушки Ю.Ф. – заслуженный художник Украины, профессор кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Мальцева Д.М. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

Трошкина Ю.Ю. – старший преподаватель кафедры дизайн и art-менеджмента ДонНУ

Троянов А.Г. – старший преподаватель кафедры дизайн и art-менеджмента ДонНУ

Гринько В.В. – старший преподаватель кафедры Дизайн и art-менеджмент ДонНУ

Гурова Н.А. – ассистент кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ.

Данильян Л.В. – старший преподаватель кафедры дизайн и art-менеджмента ДонНУ

Печатается по решению заседания кафедры дизайна и art-менеджмента ДонНУ

(Протокол № ... от 12 апреля 2017 г.)

Авторы опубликованных материалов, научные руководители несут ответственность за подбор, точность приведённых фактов, цитат, статистических данных, собственных имён и других сведений. Взгляды авторов могут не совпадать со взглядами редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 1.

УДК 7.037.1:7.012(0.036) Абубекерова К.О. Трошкин А.В. . ФОВИЗМ КАК ОТПРАВНАЯ ТОЧКА РАЗВИТИЯ КОНЦЕПЦИИ ЦВЕТА И ЕГО РОЛЬ В ПЕЧАТНОЙ ДИЗАЙН ПРОДУКЦИИ	6
УДК 7.012:37.014(0.036) Бычкова В.Г., Данильян Л.В. АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СНИЖЕНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ УЧЕБНЫХ И НАУЧНЫХ ВИДОВ ИЗДАНИЙ К ПОСЛЕДУЮЩЕЙ РАБОТЕ НАД ВЁРСТКОЙ И ОФОРМЛЕНИЕМ	11
УДК 7.01:7.012(470+571) Бычкова В.Г., Данильян Л.В. РАЗВИТИЕ РЕМЕСЛА И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ КАК ПРЕДПОСЫЛКА СТАНОВЛЕНИЯ ДИЗАЙНА	15
УДК 37.015.31:741/743Дюшои Варавин С.С., Гринько В.В. МЕТОД ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ БРАТЬЕВ ДЮШОИ	26
УДК 72.012.1-021.121 Диденко О.М. Трошкин А.В. ПРОБЛЕМА НЕВОСТРЕБОВАННОСТИ ДИЗАЙН – ПРОЕКТОВ	37
УДК 37.091.3:7.02'18' Донец В.В., Гринько В.В. МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА XIX ВЕКА	41
УДК 7.013:7.072.2 Колесова З.В., Данильян Л.В. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ ОСМЫСЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ	52
УДК 747.001.76 Коновалова Д.А. Троянов А.Г. ВЛИЯНИЕ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА	63
УДК 7.011 Малярская К.С. Троянов А.Г. ВОСПРИЯТИЯ И ВЛИЯНИЕ ИНТЕРЬЕРА НА ЧЕЛОВЕКА	67
УДК 7.021.001.63(02) Муромцева А. Ю. Гинько В.В. ЗНАЧЕНИЕ ПОЛЕЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КНИЖНЫХ ИЗДАНИЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	72
УДК 7.017 Попова А.Р., Данильян Л.В. МОТИВ ЗЕРКАЛА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	78

УДК 74:7.013

Чертушкин Ф.В., Данильян Л.В.

**ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ ОСМЫСЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ** 86

УДК 7.013:72.012

Юрченко В. О. ГуроваН.А..

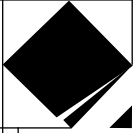
ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ 97

ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ СТУДЕНТОВ 89

ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ 101

**ФОРМИРОВАНИЕ ЦЕЛОСТНОЙ
ГОТОВНОСТИ БУДУЩИХ
ПЕДАГОГОВ-ДИЗАЙНЕРОВ
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Материалы VIII научно-практической
интернет-конференции



УДК 7.037.1:7.012(0.036)
Абубекерова К.О. Трошкин А.В.

ФОВИЗМ КАК ОТПРАВНАЯ ТОЧКА РАЗВИТИЯ КОНЦЕПЦИИ ЦВЕТА И ЕГО РОЛЬ В ПЕЧАТНОЙ ДИЗАЙН ПРОДУКЦИИ

Статья посвящена осмыслению изменений произошедших в начале прошлого века, которые обозначили новый путь развития искусства и культуры. Анализ фовизма, нового авангардного течения, его развитие, выявление основных принципов и целей. Путем изучения концепции форм и цвета в фовизме определить его влияние на развитие современной печатной дизайн продукции. Принципы современного дизайна, как естественная эволюция заложенных в фовизме идей эстетики и психологического влияния на человека.

Ключевые слова: промышленный дизайн, фовизм, авангард, концепция цвета, идейные характеристики, колористический сюжет, основные идеи, цвет.

Актуальность Все сферы жизни человека наполнены продуктами дизайна. Целесообразное использование дизайн продукции в повседневной жизни человека является основой для физического и морального развития человека. В начале своего возникновения он призывал к эстетизации предметного мира, что окружал человека. Позже, с развитием рыночных отношений и развития производства, он стал преследовать и другие цели, связанные с эффективностью продаж, конкуренция торговых марок, влияние на выбор потребителя. Производства росли, а вместе с ними и конкуренция. Дизайн начал играть роль мощного двигателя продаж. Возникла необходимость обогнать своих конкурентов и выставить свой товар в более выгодном свете. Для этого требовалось, с помощью средств дизайна, повлиять на подсознание человека и сделать именно свою продукцию более привлекательной в глазах потребителя. Данную задачу хорошо выполнили такие составляющие промышленного дизайна как цвет. Свой исток они взяли еще в начале прошлого столетия, когда искусство и жизнь человека претерпели больших социальных и культурных перемен.

Объект исследования – основные идеи фовизма, его главные принципы.

Предмет – фовизм как отправная точка развития концепции цвета.

Цель – целью исследования было выявление общей концепции цвета в фовизме, как основных идейных характеристик.

Задачей исследования было: изучив отобранный материал и

систематизировав его установить и выделить основные идеи фовизма, его главные принципы;

– Определить влияние фовизма на отрасли современного дизайна, как закономерное явление влияния достижений прошлого на современность:

– Выяснить особенности влияния цвета на подсознание человека, и его влияние на выбор в пользу того или иного продукта.

Методы исследования, изучение фовизма и его идейных составляющих и его связь с современным дизайном. Концепция цвета в фовизме, как основополагающая этого течения и главная идея, проходящая красной нитью сквозь современную концепцию цвета в дизайн продукции. Современные принципы дизайна, как наследие художественной культуры прошлого столетия. Изучение цвета, как основного рычага воздействия печатной рекламы на подсознание потребителя.

В 10-х и 20-х годах прошлого столетия произошли структурные изменения в искусстве: одновременно с реализмом появляются совершенно новые направления и стили. Новые направления объединяла главная идея субъективного начала и преобладание визуального восприятия произведения искусства. С появлением иного мышления и новых культурных ориентиров стало отправной точкой развития современных принципов формообразования в дизайне.

Фовизм стал первопроходцем авангарда в искусстве, которое ознаменовало становление модернизма, совершенно новым направлением культуры искусства. Со своим буйством цвета он был своего рода криком души юных художников, уставших от тех потрясений, что свалились на весь мир, и в особенности на Европу в XX веке. Художники-фовисты, ставшие пионерами авангарда, увлекались примитивом в самом широком значении этого слова. Они ушли от натуралистической концепции изображения природы, а так же увлеклись искусством древних цивилизаций и так называемых «примитивных» народов. Они изучали древние и первобытное искусство, так как считали его чистым и незамутненным агрессией и тиранией нынешнего века. Молодых художников очаровывало упрощение форм, максимальная контрастность света и тени, все это будило в них новые чувства и переосмысление искусства. Фовисты не были привязаны к работе с натуры. По памяти или по воображению, добиваясь максимальной насыщенности. Цвет должен был быть не просто красным, а самым красным, красным из красных. Поэтому юные авангардисты стремились к интенсивному звучанию краски на холсте. Цвет стал главным средством выражения чувств и настроений художника. Основной особенностью фовизма стал отказ от светотеневой моделировке предметов и линейной перспективы.

Главная задача цвета в искусстве фовистов – с помощью простых, но в то же время действенных художественных способов, позаимствованных у первобытных культур, оживить душу человечества и вылечить ее от болезненного эгоизма, который и привел мир вначале прошлого века к тяжелым потрясениям.

Позже идеи фовизма трансформировались, перерождались, синтезировались с другими видами искусства, а так же проявляли себя в последующих направлениях художественного авангарда. Со временем психология занялась вопросом влияния цвета на психологическое состояние человека и выяснила, что он имеет огромное влияние на выбор и поведение. Эти идеи быстро распространились в среде маркетинга и дизайна.

Цвет способен притягивать и отталкивать, пробуждать ощущение защищенности и стабильности или стимулировать и волновать. Цвета обращаются, прежде всего, к эмоциям, а не к логике человека. Специальные исследования показали, что большая часть информации связанная с цветом поглощается прежде всего не зрением, а нервной системой. От цветового решения печатной дизайн продукции зависит восприятие человека. В хороших, профессионально отработанных листовках или плакатах первое что бросается в глаза – это выразительность и лаконичность цветовых решений, которые в свою очередь грамотно формируют общую картину рекламного посыла.

Влияние цвета на выбор наглядно демонстрирует один эксперимент. Домохозяйкам дали на дегустацию четыре чашечки с кофе, которые поместили рядом с разными коробками – красной, желтой, коричневой и голубой. Во всех чашках был один и тот же кофе, но испытуемые этого не знали. В результате более 70% женщин отметили, что кофе рядом с коричневой коробкой был очень крепким, рядом с желтой коробкой – слишком слабым, тот, который был рядом с голубой – мягкий на вкус, а самый ароматным и насыщенным почти все назвали образец рядом с красной коробкой. Поэтому стало ясно, что человек при выборе товара, а так же его качества зависят в большей мере не от объективных свойств, а от субъективных ассоциаций и эмоций.

В современном дизайне, и особенно в печатной дизайн продукции, цвет играет одну из ведущих ролей, влияющих на восприятие публикой определенной продукции. В первую очередь привлекает внимание читателей, помогает понять суть услуг или товара, работает на запоминаемость бренда, выделяет определенные компоненты, формирует позитивное отношение к продукции. Благодаря цветовой памяти увеличивается скорость воздействия товара на потребителя. Он помогает ориентироваться в том потоке товаров, который есть на сегодняшний момент. Использование высококонтрастных цветов позволяет сделать продукт читаемым с дальнего расстояния. Цветовая гамма пробуждает у зрителя определенное настроение и чувства от предмета.

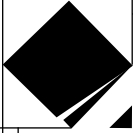
Вывод

Фовисты открыли чистые, практически не смешанные цвета, как мощный стимулятор ярких чувств и эмоций. Это же стало отправной точкой в развитии концепции цвета, превратив открытые краски в главный инструмент печатной дизайн продукции. Можно сказать, что фовизм, проложив путь другим направлениям авангарда, повлиял на современный дизайн, особенно на инфографику в дизайне. Открытые и яркие цвета, которые были основным способом выражения идей

фовизма, теперь живо применяются в разнообразной рекламной продукции, как главный критерий привлечения внимания и психологического воздействия на зрителя. Идеи заложенные в прошлом столетии молодыми художниками-новаторами нашли естественное продолжение в современном мире, заложили основные принципы цвета в дизайне и стали толчком для развития других течений авангардизма. Сделав совершенно новый поворот, художественная культура прошлого столетия дала толчок новому видению искусства, его развитию и трансформации в такое явление, как дизайн.

Список литературы:

1. Викторова А. Великие художники // Фовизм. – 2005. - № 95. – С. 3 – 6, 10, 24 – 27.
2. Гомбрих Э. История искусства // глава 27: экспериментальное искусство Первая половина XX века. – 1995. – С. 537. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/gombr/27.php
3. Лалетин Д. Культурология // Раздел II Исторические этапы развития культуры 10.1. Основные черты и тенденции развития западной культуры в XX веке 10.3. Художественная культура Западной Европы в XX веке. – 2008. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/13.php
4. Огилви Д. Огилви о рекламе Перевод Новикова Т., Гостев А. Издат. – Эксмо. – 2007. – ISBN 975 – 5 – 699 – 37357 – 4.
5. Паркер Р. Как сделать красиво на бумаге Перевод Овчинников В., Тимохин В. Издат. – Символ – Плюс. – 2008. – ISBN 5 – 93286 – 098- 7.
6. Полевой В. М. Малая история искусств // Искусство XX века, 1901-1945. – 1991. – С. 9.
7. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда // От автора К пониманию авангарда Фовизм. Поиски экспрессии / Матисс. Мастер цвета В. С. Турчин. – 1993. – С. 3, 6 – 29, 45 – 53, 53 – 70.
8. Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века Н. А. Хренов, А. С. Мигунов Х. Ортега – и – Гассет / М. Мерло – Понти Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – Х., 2007. – С. 86 – 88, 111 – 112.
9. Янсон Х. В. Основы истории искусств // Экспрессионизм Фовисты Х. В. Янсон, Э. Ф. Ят. – К. – 1996. – с. 416.



УДК 7.012:37.014(0.036)
Бычкова В.Г., Данильян Л.В.

АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СНИЖЕНИЯ КАЧЕСТВА ПОДГОТОВКИ УЧЕБНЫХ И НАУЧНЫХ ВИДОВ ИЗДАНИЙ К ПОСЛЕДУЮЩЕЙ РАБОТЕ НАД ВЁРСТКОЙ И ОФОРМЛЕНИЕМ

Статья посвящена рассмотрению традиций и художественных особенностей русского ремесла и декоративно-прикладного искусства в контексте их влияния на современный российский дизайн; обоснованию необходимости и важности изучения и сохранения народных промыслов как основы материальной и духовной культуры русского народа и достояния страны.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, ремесла, дизайн, культура, промыслы.

Актуальность обусловлена тем, что влияние традиционного русского декоративно-прикладного искусства на дизайн является на данный момент недостаточно изученным.

Объект исследования – является специфика развития дизайна в России на основе традиций декоративно-прикладного искусства.

Предметом исследования – является роль ремесла и декоративно-прикладного искусства России в становлении дизайна.

Цель исследования – является рассмотрение процесса становления и развития дизайна в России, выявление основных черт русского декоративно-прикладного искусства, определение его роли в контексте формирования новых ценностных и культурных смыслов в дизайне.

В процессе исследования были поставлены и решены следующие задачи:

- 1) определение роли ремесла и декоративно-прикладного искусства в организации предметно-пространственной среды в традиционной русской культуре;
- 2) исследование и выявление видов, основных центров и художественных особенностей ремёсел и декоративно-прикладного искусства России;
- 3) определение влияния русского народного творчества на современную моду, графический дизайн и организацию среды.

Методы исследования, данной работы положен формально-стилистический анализ проектов современных российских дизайнеров. В работе использовался историко-сравнительный метод при выявлении воздействия декоративно-прикладного искусства на формирование и

становление современного дизайна. Также был использован гипотетический метод познания в разработке гипотезы, выдвинутой мной.

Роль ремесла и декоративно – прикладного искусства в организации предметно – пространственной среды в традиционной русской культуре

Зачастую ведущие центры ремесла и декоративно-прикладного искусства России названы в соответствии с их географическим расположением: Хохломская роспись (торговое село Хохлома), Жостовская роспись (деревня Жостово), Филимоновская игрушка (деревня Филимоново) и т. д. Именно поэтому было целесообразно рассмотреть вместе и виды и ведущие центры ремесла и декоративно-прикладного искусства.

Виды народного декоративно-прикладного искусства следующие: вышивка, кружевоплетение на коклюшках (елецкое, киришское и михайловское кружево), узорное ткачество (оренбургские платки), резьба и роспись по дереву (хохломская, городецкая, федоскинская, палехская росписи), художественная обработка металлов (филигрань или скань), керамика (скопинская керамика и подмосковная гжель), художественная обработка бересты, художественная обработка камня и кожи, бисероплетение, ковроткачество, глиняные расписные игрушки (дымковская и филимоновская) и другие.

Издавна человечество знало такие ремёсла, как кузнечное, гончарное, плотницкое, столярное, портновское, ткацкое, прядильное и другие.

Все художественные элементы русских ремёсел и декоративно-прикладного искусства отличаются яркой самобытностью и неповторимыми образами, цветом, композицией, материалами, формой и т. д.

Именно они являются основой для современной предметно-пространственной среды. В дизайне отдельные элементы традиции могут существовать, в большей или меньшей степени, теряя или сохраняя свою аутентичность. В современном мире огромная заслуга дизайнеров России в том, что они сумели не только внедрить традиционное, самобытное искусство в современные арт-объекты, но и решить проблему новаторства в декоративно-прикладном искусстве, сохранить его как ценностный ориентир современной культуры в соответствии с социальным и технологическим развитием общества.

Развитие декоративно-прикладного искусства в исторической перспективе складывается в последовательную цепочку – сначала оно часть жизни – затем музейный экспонат – затем стиль жизни (модная тенденция) и как факт впоследствии – объект преобразований в дизайне.

Традиции русского декоративно-прикладного искусства и ремесла в современном российском дизайне

Современный российский дизайн, обращаясь к традиционным формам декоративно-прикладного искусства и ремёслам России, динамично развивается, опираясь на их культурно-исторический опыт.

Благодаря своей пластике, простоте узоров, яркости палитры элементы

дымковской игрушки, русской вышивки, хохломы нашли отражение в коллекциях современных модельеров одежды, таких как Валентин Юдашкин, Вячеслав Зайцев, Денис Симачёв. Мотивы дымковского орнамента были использованы на церемонии открытия зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи и в скульптурной группе «Семья» в городе Кирове.

Современные графические дизайнеры активно используют в своих проектах традиционные формы декоративно-прикладного искусства и ремесла России. Яркий пример использования гжельской росписи – логотип Всемирной выставки собак в Москве 2016 года. Логотип Чемпионата России по народным танцам также отражает заимствование традиционных мотивов. Фольклорная тема особенно популярна в разработках дизайна упаковки. Оформление в этно-стиле поддерживает идею полезности продукта. В качестве примера был рассмотрен дизайн упаковки кофе «Русский купаж» в народных мотивах. Дизайн афиши фестиваля «Галерея ремесел» представляет собой не менее значимый образец современного дизайна, преобразовавшийся из традиционного русского мотива. Русские народные мотивы декоративно-прикладного искусства являются основой для современной организации среды. Гжельский промысел, хохлома, вышивка оказали значительное влияние на современный дизайн интерьера. Современные дизайнеры России при изготовлении керамической посуды также заимствуют формы, сюжеты, узоры с работ скопинских мастеров. Получила сегодня новый виток развития и резьба по дереву в качестве внешнего и внутреннего украшения дома. Художественная обработка твердого камня и техника филигрании в настоящее время получили очень широкое распространение. Мастера, работающие над созданием ювелирных украшений, опираются на богатейшие традиции этого искусства в России.

Вывод

Традиционно декоративно-прикладное искусство является одним из главных элементов этно – культурной среды и способствует художественно-эстетическому развитию личности, воспитанию чувства патриотизма, а также является выражением национально-регионального мировосприятия русского народа. Это даёт основание сохранить и возродить его. В настоящее время декоративно-прикладное искусство является могучим и богатейшим материалом для внедрения его элементов в современный дизайн.

Традиционная народная культура является глубинной основой всего многообразия дизайна в нынешнее время. Связь русских народных традиций и новаторства современных дизайнеров обеспечивает преемственность культурно-исторического опыта, сохранение и развитие культуры.

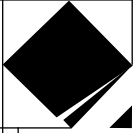
Мне удалось выявить систему отношений содержательных свойств дизайна, регулирующую развитие понятий в рамках деятельности: ремесленник – художник декоративно-прикладного искусства – дизайнер. В рамках этой системы реализуется качественно новое явление – взаимопроникновение декоративно-прикладного искусства в дизайн. Возврат к традиционной модели деятельности, развитие её

в современных условиях связаны с осознанным отношением к этой деятельности, к труду дизайнера, а так же к продуктам этого труда.

Создание нового в процессе использования традиций национального декоративно-прикладного искусства становится базисом культурных ценностей, позволяющих сохранить самобытный облик русской культуры и поднять значимость дизайна.

Список литературы:

1. Аксеев С. С. О колорите / Аксеев С. С. – М.: Изобразительное искусство, 2006. – 174 с.
2. Василенко В. М. Русское прикладное искусство/В.М.Василенко - М.:Наука, 1977, - с.70.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 2006. – 286 с
4. Гущин А.С. Памятники художественного ремесла Древней Руси X – XIII вв. / А.С. Гущин. - Л.: Знание, 1986 – 210 с.
5. Дайн Г. Л. Русская народная игрушка /Г.Л.Дайн. -М.: Легкая промышленность,, 1981. -192 с.
6. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда [Текст] : сборник научных трудов / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. - Москва : МГХПУ им. Строганова, 2002. - 231 с.
7. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. Искусство России (X - XVII веков) : учеб.пособие / Н.А. Дмитриева ; МГУКИ. - М.: Искусство, 1989. – 318 с.
8. Каплан Н.И. Народные художественные промыслы : учеб.пособие / Н.И. Каплан , Т.Б. Митлянская – М.: Высш. Школа, 1980. – 176 с.
9. Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве: учеб.пособие / Е. А. Кибрик ; МГУКИ. – М.:Знание, 1991. – 284 с.
10. Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве/ В.Б.Кошаев - М.: Знание, 2006. - с. 25.
11. Моран А.Г. История декоративно- прикладного искусства : учеб.пособие/А.Г.Моран– М.:Искусство, 1982. – 577 с.
12. Попова О.С. Русские художественные промыслы : учеб.пособие/ О.С. Попова, Н.И. Каплан – М.:Знание, 1984. – 144 с.



УДК 7.01:7.012(470+571)

Бычкова В.Г., Данильян Л.В.

РАЗВИТИЕ РЕМЕСЛА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ КАК ПРЕДПОСЫЛКА СТАНОВЛЕНИЯ ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются традиции и художественные особенности русского ремесла и декоративно-прикладного искусства в контексте их влияния на современный российский дизайн. Обоснованы необходимость и важность изучения и сохранения народных промыслов как основы материальной и духовной культуры русского народа и достояния страны.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, ремёсла, дизайн, культура, промыслы.

Актуальность выбранной темы состоит в том что влияние традиционного русского декоративно-прикладного искусства на дизайн является на данный момент недостаточно изученным. Поэтому для понимания основных тенденций развития современного российского дизайна необходимо определить его генетическую связь с русским традиционным декоративно-прикладным искусством, изучить направления влияния народной художественной культуры на творчество дизайнеров.

Объект исследования – традиционное русское декоративно-прикладное искусство.

Предмет – влияние традиционного русского декоративно-прикладного искусства на дизайн .

Цель – рассмотрение процесса становления и развития дизайна в России, выявление основных черт русского декоративно-прикладного искусства, определение его роли в контексте формирования новых ценностей и культурных смыслов в дизайне.

Задачи исследования:

- изучить современный российский дизайн;
- изучить направления влияния народной художественной культуры на творчество дизайнеров;

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

Россия с давних веков славилась своими ремеслами: гончарством, резьбой по дереву, ткачеством, вышивкой, кружевоплетением и т.д. Нельзя

не учитывать, что произведения декоративно-прикладного искусства неотделимы от материальной культуры современной им эпохи, тесно связаны с отвечающим ей бытовым укладом, с теми или иными его местными этническими и национальными особенностями, социально-групповыми различиями [1, с. 6].

Народное декоративно-прикладное творчество – сложное и многогранное явление. Оно включает в себя самые различные направления, виды, формы. Но всех их объединяет сочетание практической целесообразности изделий с естественной красотой их внешнего облика, идущей от окружающей природы.

Декоративно-прикладное искусство влияет на всю предметно-пространственную среду, а значит, имеет непосредственное отношение к стилюобразующим процессам, к учету национальных традиций, преемственности, к удовлетворению индивидуальных потребностей, к самым различным аспектам художественного формообразования [3, с. 86].

Эстетически насыщая среду, окружающую человека, произведения декоративно-прикладного искусства в то же время как бы поглощаются ею, т.к. обычно воспринимаются во взаимосвязи с её архитектурно-пространственным решением, с входящими в неё другими предметами или их комплексами (сервиз, гарнитур мебели, костюм, набор ювелирных изделий)[2, с. 70]. Поэтому идейное содержание произведений декоративно-прикладного искусства может быть понято наиболее полно лишь при ясном представлении об этих взаимосвязях предмета со средой и с человеком.

Все художественные элементы русских ремёсел и декоративно-прикладного искусства отличаются яркой самобытностью и неповторимыми образами, цветом, композицией, материалами, формой и т.д.

Декоративно-прикладное искусство имеет свой язык и свои законы. Выражая представление о прекрасном своими специфическими средствами, оно никогда не стремится слепо копировать окружающий мир, а передает только самое характерное и выразительное [9, с. 37]. Художник мастерски перерабатывает формы, взятые в природе, учитывая конкретный материал, его декоративные достоинства и особенности технологической обработки.

Красота и польза неотделимы, они органично сливаются в каждое подлинное произведение декоративно-прикладного искусства [6, с. 80].

Большое значение имеет декоративная отделка изделий. Например, глазурование улучшает внешний вид гончарных изделий, делая их более красивыми. Одновременно керамическая посуда становится влагонепроницаемой и гигиеничной. Художник-прикладник должен уметь видеть тончайшие оттенки цвета в различных материалах, так же как их видит живописец в природе [5, с. 85].

Окраска и рисунок широко распространенных камней отличаются огромным многообразием. Даже обычный кремень поражает богатством тончайших цветовых оттенков, не говоря уже о поделочных камнях, цветовое разнообразие которых безгранично. Множество цветовых оттенков различают мастера-косторезы в кости. Художественная обработка кости требует лаконичности композиции, в которой контрастируют пластически обобщенные крупные массы и ювелирно отработанные

ные характерные детали. Это сочетание придает произведениям из кости очень красивый декоративный силуэт. Рельеф в изделиях из кости строится от первого плана, лежащего на поверхности, к более глубоким.

В произведениях декоративно-прикладного искусства большое значение имеет фактура материала. Довольно часто декоративная выразительность достигается контрастным противопоставлением матовых и блестящих поверхностей.

Общие композиционные законы изобразительного искусства действуют и в декоративно-прикладном творчестве, которое имеет свою неповторимость и, соответственно, свои особенности композиции [10, с. 25]. Особенность композиции в декоративно-прикладном искусстве обуславливается органической связью свойств материала, назначения предмета, его декора и формы. Материальная основа декоративно-прикладного искусства, такая как дерево, металл, накладывает отпечаток и на композицию. В нее часто включаются орнамент, различного рода узоры на тканях, в кружевах, на подносах, ложках, игрушках. В орнаментике может быть использован любой предмет в упрощенном, даже плоскостном виде.

Условность в декоративно-прикладном искусстве проявляется и в трактовке цвета [7, с. 24]. Допускается покрытие цветом без бликов, светотени и рефлексов. Цветовая условность связана с мерой насыщенности и количеством красок. Упрощенность рисунка и декоративность цвета влияют на характер композиции [5, с. 29]. Как это проявляется конкретно, показывают произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные в различных материалах. Особенности композиции декоративно-прикладного искусства во многом обусловлены техническими и художественными возможностями материала. Замечательными свойствами обладает древесина. Все известные качества дерева не только являются чисто конструктивными, механическими, но и скрывают в себе художественно-декоративные, архитектурные, формообразующие и композиционные возможности [13, с. 43].

Композиция декора (роспись или резьба) проявляет себя либо через ясное выделение центра среди периферийных элементов, либо через ритмичное чередование элементов узора в виде фриза, либо через сплошное покрытие поверхности при свободной игре пятен или раппортном размещении элементов узора [6, с. 74].

Керамика по сравнению с камнем, костью и деревом позволяет детальнее прорабатывать форму, активнее выражать движения.

В художественной обработке металла следует придерживаться основного принципа декоративно-прикладного искусства – согласованности эстетического с утилитарным. Миниатюрная живопись на папье-маше и роспись по металлу предоставляют художнику большую свободу в области композиционного творчества. Этим видам искусства доступно любое содержание: исторические, бытовые, сказочные сюжеты, пейзаж, портрет. Естественно, миниатюрная живопись строится по законам композиции, общим для изобразительного искусства. Художник-миниатюрист всегда должен считаться с формой предмета, его назначением и в связи с этим компоновать миниатюру и орнаменту в пределах данной поверхности.

В федоскинской миниатюре главную роль играет сюжет и предметность его

выражения. В композициях преобладает объемное, пластическое понимание формы, близкое реалистической станковой живописи. Федоскинские мастера вписывают миниатюру в бархатно-черную глубину и одновременно вводят черный цвет лаковой поверхности самой шкатулки в рамки изобразительного поля [5, с. 38].

В отличие от федоскинской живописи палехская миниатюра строится как бы расплевкиванием отдельных частей композиции по черной поверхности изделия. Однако между этими отдельными частями существует смысловая, логическая связь, объединяющая различные моменты какого-либо события или ряд одновременных действий в одной композиции. Контрастное сочетание ярких красок акцентируют золотые и серебряные блики, подчеркивающие отрывистыми штрихами самые светлые, выступающие части изображаемого предмета.

Жостовская кистевая роспись по металлическим лакированным подносам с изображением цветочных букетов, венков обладает устойчивыми формами композиции, по-своему оригинальным художественным языком. Композиция жостовской росписи представляет собой мотив, вписываемый в определенный формат подноса (прямоугольный, овальный, круглый) [7, с. 62].

Особенностью композиции жостовской росписи является также наличие ажурного орнамента в елочку, который идет по борту подноса. Этот элемент замыкает художественное оформление подноса и приводит композицию к цельности.

Композиционные особенности вышивки и кружева связаны, прежде всего, с материально-техническими средствами воплощения замысла художника. Нитки и ткани могут быть льняными, шерстяными и шелковыми, с добавлением синтетических материалов; в вышивке также используются золотые и серебряный нити, драгоценные камни, бисер, стеклярус и пр. все эти материалы имеют свою структуру.

Характер рисунка и всей композиции зависит от структуры тканей в вышивке, в кружевах – от качества нитей, а если кружева накладываются на ткань, то и от структуры и качества ткани [9, с. 41].

Ковры и декоративные печатные ткани (набойка) имеют также богатые традиции. Композиция узора на коврах зависит от структуры основы и нитей, а также от формата. Компоновка набойки менее зависима от структуры ткани и ее размеров, поэтому здесь композиция может включать свободное расположение многоцветных элементов.

Дизайн, несмотря на его коммерческую сущность, рождается «как резонанс между открытиями и наблюдениями человека за природой и его тонким чувством восприятия и реагирования» [4, с. 85]. Традиционные формы декоративно-прикладного искусства являются основой для современной предметно-пространственной среды.

В дизайне отдельные элементы традиции могут существовать, в большей или меньшей степени, теряя или сохраняя свою аутентичность [5, с. 42].

В современном мире огромная заслуга дизайнеров и архитекторов России в том, что они сумели не только внедрить традиционное, самобытное искусство в современные арт-объекты, но и решить проблему новаторства в декоратив-

но-прикладном искусстве, сохранить его как ценностный ориентир современной культуры в соответствии с социальным и технологическим развитием общества.

Особенности ремесла и декоративно-прикладного искусства несут в себе неопределимый запас значимых направлений, которые помогают дизайну развиваться и обрести самобытность.

Развитие декоративно-прикладного искусства в исторической перспективе складывается в последовательную цепочку – сначала оно часть жизни – затем музейный экспонат – затем стиль жизни (модная тенденция) и как факт впоследствии – объект преобразований в дизайне [8, с. 21].

Современный российский дизайн, обращаясь к традиционным формам декоративно-прикладного искусства и ремёслам России, динамично развивается, опираясь на их культурно-исторический опыт.

Так, наряды дымковских «барынь» нашли отражение в коллекциях современных модельеров одежды. Современный дизайнер Валентин Юдашкин применил мотивы дымковской игрушки в создании новых моделей одежды для показа коллекции «Вятка» в мировой столице моды – Париже. По мнению Юдашкина, наши соотечественницы только выиграют, если перестанут оглядываться на зарубежные модные тренды, а станут вместо этого одеваться, как дымковские игрушки. Со слов Юдашкина, перед тем как представить свою коллекцию публике, он долго работал с глиняной скульптурой, изучал цвета, чтобы максимально точно передать всю красоту игрушки. В итоге на подиум модели вышли в красочных платьях с подчеркнутой талией и пышными оборками. Дефиле сияло всеми цветами радуги – от фиолетово-пунцового до оттенка одуванчика. Основными тонами были выбраны ярко-красный и белый. Ткань – блестящий шелк.

Богатая отделка ручной вышивкой усиливает фольклорную образность, а примененные крупные пайетки необычных форм, галографические стразы, необычные прозрачные подвески придают вышивкам современное звучание. Валентин Юдашкин в своей коллекции «Вятка» передал все отличительные особенности дымковской игрушки, т.е. её формы и стилистику росписи. Известный модельер России, опираясь на традиционный дымковский мотив, в образцах одежды не использовал полутона и цветовые градации, что придало коллекции не только яркость и контраст, но и психологически вызвало только позитивные эмоции. Для создания композиции в своих моделях одежды он использовал комбинации простых геометрических форм – точка, круг, полоса, клетка. Поэтому и возникает ощущение, что эти наряды как будто расписала рука ребёнка. К особенностям созданной коллекции относится и простая, ясная, пластическая форма, обобщённость силуэтов, яркие орнаментальные узоры на белых тканях. Цвета образцов одежды сочетаются по принципу контраста и взаимного дополнения; многоцветие подчеркнуто присутствием белого и чёрного цветов и дополнено блестящими квадратиками, наклеенными на головные уборы и воротники. В коллекции «Вятка» применены яркие краски: синяя, красная, оранжевая, жёлтая, малиновая, синяя, голубая, изумрудная и т.д.

Мотивы дымковского орнамента были использованы на церемонии открытия зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи.

В 2010 году в центре Кирова установлена скульптурная группа «Семья», выполненная по канонам дымковской игрушки и представляющая собой группу из барыни с младенцем, мужичка с гармошкой, ребёнка со свистулькой, кошки и собаки. В этой скульптурной группе совместились традиции и гордость вятской земли с такой вечной ценностью как Семья. Ведь сам четырехсотлетний народный промысел дымковской игрушки несёт в себе исконные семейные ценности, храня историю и традиции земли вятской.

Мотивы русской вышивки в современных модных коллекциях до сих пор остаются очень популярными. Одним из современных трендов является этнический стиль. Элементы нарядов этого стиля в последнее время активно используют для своих коллекций известные дизайнеры. Вячеслав Зайцев в своем показе в Доме Мод представил свою коллекцию в этно-стиле. Образцы одежды изготовлены из натуральных тканей – хлопка и льняного полотна. Моделям нарядов присущи элементы национального костюма: набивной цветочный рисунок, узор гжели и хохломы, кружева, рукава в виде «фонариков», ручная вышивка, отделка бисером, украшение подола платья орнаментом, тесьмой, полосой ткани или кружевом. Цветовая гамма включает естественные природные цвета: сочные оттенки клюквы и рябины сочетаются с ярко-зеленым, нежно-кремовым, фисташковым, бежевым и другими. Основными особенностями платьев русской народной коллекции является роскошь и яркость. В отделке нарядов было представлено обилие разнообразной вышивки и рукодельного кружева с геометрическими, а также растительными мотивами.

Сегодня хохлома – это очень модный узор, который используется не только мастерами деревянного промысла, но и дизайнерами мебели и одежды. Например, известный дизайнер Денис Симачёв выпустил целую линию нарядов, украшенных хохломскими орнаментами. Его одежда выглядит стильно, молодёжно и ярко, благодаря чему пользуется огромной популярностью. Использование в разнообразных моделях приемов старинного фольклорного кроя делают одежду узнаваемо русской.

Современные дизайнеры охотно применяют елецкое кружевоплетение на коклюшках в своих моделях. Елецкому кружеву характерно мягкое сочетание мелких узоров и тонкого ажурного фона, оно славится тем, что является самым тонким, воздушным, невесомым. Этому кружеву присуща степная техника производства ажюра, оно отличается сдержанностью и сложной техникой исполнения. В современной елецкой манере кружевоплетения, в его мотивах и рисунке сохраняются художественные традиции прошлого, гармонично сочетаясь с новыми узорами и композициями. Ритм рисунка спокойный, линии мягкие, округлые. Елецкому кружеву свойственны легкость и нежность, орнамент выполняется с частым применением сетки на сквозном, прозрачном фоне.

Елецкие кружева, как и встарь, легко и непринуждённо влюбляют в себя ценителей и знатоков прекрасного и, в свою очередь, дарят им ощущение молодости, несут красоту и неподражаемый стиль. Для современного елецкого кружева характерны мягкость светотеневых переходов, изящество и ювелирная

обработка фактуры изделия, нежность, прозрачность и воздушность узоров, эффект объёмности.

Художественная обработка кожи и меха относится к старинным видам ремесла Крайнего Севера, где обрабатывали олени шкуры, мех пушных зверей, шкуры морских зверей (нерпы, тюленя), олени или лосевые замши. До сих пор многие женщины этих районов в совершенстве владеют этим искусством, изготавливая из шкур одежду, обувь, головные уборы, сумки, рукавицы. В настоящее время для художественного оформления меховых и кожаных изделий используют бисер, меховую мозаику и вышивку подшейным волосом. Из мелких кусочков меха, камуса и замши с добавлением бисера делают нагрудные украшения: броши, заколки, кулоны и другие изделия. Характер рисунка и всей композиции зависит от структуры кожи и меха.

Современные графические дизайнеры активно используют в своих проектах традиционные формы декоративно-прикладного искусства и ремесла России. Их заслуга в том, что они сумели внедрить народные мотивы в современные арт-объекты и сохранили их как ориентир современной культуры.

Тема народного творчества часто встречается в графических решениях дизайнеров. Яркий пример использования гжельской росписи – логотип Всемирной выставки собак в Москве. Изящество линий, умение подчинить их форме, правильное композиционное решение свидетельствуют о высоком мастерстве исполнителя. Традиционный мотив русского народного промысла преобразован рядом отличительных особенностей в образец логотипа современного дизайна. Логотип выполнен в сине-голубом цвете на белом фоне, свойственным для гжели.

Логотип Чемпионата России по народным танцам также отражает заимствование традиционных мотивов. Разработанный логотип представляет собой стилизованную танцующую пару, изображающую русские народные танцы и танцы народов Кавказа. Фрагменты национальных орнаментов народов России объединяются в желтый круг позади танцоров, который символизирует солнце.

Ярким примером применения народного творчества в современном графическом дизайне является визитка с использованием хохломских мотивов. В данном образце дизайнер использовал два особенно важных для хохломы цвета: первый – красный, который придает теплоту и мягкость второму – золотому. Преобладают завитки, спиральки, мягкие линии. Главную роль в орнаменте играет контурная линия. Хохломские русские узоры выполнены в природной тематике и состоят из растительных элементов. Все они выглядят изящно, что обусловлено отсутствием острых углов и прямых чётких линий.

Фольклорная тема особенно популярна в разработках дизайна упаковки. Оформление в этно-стиле поддерживает идею полезности продукта. Люди верят в то, что в местных продуктах меньше консервантов, и в то, что они полезнее. В качестве примера был рассмотрен дизайн упаковки кофе «Русский купаж» в народных мотивах. Основные элементы дизайна: темные, насыщенные цвета с добавлением золота, лаконичность в оформлении. Использование золотого цвета в дизайне говорит об исключительности продукта. Темный зеленый цвет создает

образ престижности. Дизайнер использует традиционный мотив, изображая растительный орнамент на упаковке. Тонкая, витиеватая линия создает впечатление изящности и неповторимости образа.

Дизайн афиши фестиваля «Галерея ремесел» представляет собой не менее значимый образец современного дизайна, преобразовавшийся из традиционного русского мотива.

Русские народные мотивы декоративно-прикладного искусства являются основой для современной организации среды.

В дизайне нынешнего времени народное искусство продолжает жить в традиционных формах.

Гжельский промысел оказал значительное влияние на современный дизайн. Сейчас повсеместно распространено использование гжельских мотивов в дизайне интерьера. Гжель – модный, оригинальный и в то же время традиционный стиль – лучше всего подходит для оформления интерьера кухни. В дизайн хорошо вписывается керамическая посуда с росписью под гжель – подносы, чашки, тарелки. Подобные керамические изделия удачно смотрятся и в деревенском стиле прованс, и в дизайне классических интерьеров. В гостиной и спальне стиль гжель органично смотрится в вышивке на подушках, ковриках, скатертях, покрывалах. Великолепно выглядят на мягкой мебели чехлы с сине-белыми узорами. Дизайнеры создают шторы, обои с бело-голубыми орнаментами в стиле гжель. Многие люди выбирают стиль под гжель именно из-за определенного воздействия этого цветового дуэта на психику. Синий цвет дарит ощущение спокойствия и расслабления, а белые оттенки прекрасно восстанавливают душевные силы и являются неперенным символом крепкого здоровья и постоянной чистоты.

Современные дизайнеры России при изготовлении керамической посуды также заимствуют формы, сюжеты, узоры с работ скопинских мастеров. Они применяют геометрический принцип орнаментации. Простой, строгий и значительный по своей сути геометрический орнамент очень подходит несколько асимметричным формам посуды. При ритмической организации элементов мастера виртуозно, почти «музыкально», выстраивают свои орнаментальные фразы. В пропорциях и чередовании гладких и орнаментально украшенных зон, углубленного и рельефно выступающего орнамента находят воплощение их понимание красоты, которое они позаимствовали у старых мастеров Скопина. До сих пор скопинские орнаментальные решения практически всегда уводят облик сосуда от чистой сухой силуэтности. В основе декоративности таких сосудов лежит обостренное чувство формы, но не линейное, а живописное, не строгое, а наслаждающееся его мягкой пластичностью, подвижностью, формы не выточенной, а «слепленной». Цветовое решение играет важную роль в формировании художественного образа предметов. Помимо колористического богатства они обладают какой-то особой теплотой и благородством оттенков.

Самым удивительным по красоте и в то же время весьма популярным видом ручной обработки натуральной древесины считается резьба по дереву. Получив сегодня новый виток развития, высокохудожественные резные детали отображают

богатые национальные традиции резного дела, характеризуются непревзойденной многообразностью, определяющей их истинную ценность, и благодаря этому, поражают своим великолепным внешним видом и экстравагантностью. В нынешнее время русские узоры резьбы по дереву очень популярны в качестве внешнего и внутреннего украшения дома.

Современные дизайнеры также с большим успехом используют в создании интерьеров исконно русский расписной стиль – хохлома. Особенность хохломской росписи – игра на контрастах. Резкие переходы от чёрного к жёлтому и красному. Витиеватые цветочные орнаменты придают интерьеру кухни особый уют и тепло. Многих хохлома отпугивает большим количеством чёрного цвета, но здесь он не смотрится мрачно, а лишь приглушает навязчивую яркость жёлтого и красного. Среди узоров в оформлении интерьера под хохлому в основном встречаются элементы живой природы: листья, ветки, цветы, ягоды рябины, реже – звери, птицы или рыбы.

Техника филигрانی используется в современном дизайне ювелирных украшений. Тончайшие нити проволоки переплетаются между собой, образуя сложные, затейливые узоры. Элементы этих узоров поражают своим разнообразием – это различные плетения и дорожки, ёлочки, шнурки, веревочки и глади. Украшения, выполненные в технике филигрань, по праву считаются самыми утонченными, изысканными и изящными. Для создания выразительной фактуры филигрань часто сочетают с декоративными камнями и зернью – мелкими золотыми или серебряными шариками. Ювелирные украшения, изготовленные в технике филигрань, бывают как с камнями, так и без них. Если украшение с камнями, то именно они диктуют форму и конфигурацию будущего изделия. Данная техника позволяет изготовить любые виды украшений и предметов обихода – кольца, браслеты, кулоны, серьги, броши, шкатулки, рамы для картин и зеркал, подсвечники и подносы.

Особый почёт в современном мире снова начала приобретать вышивка в интерьере. В последнее время вышивка из женского старо-деревенского времяпровождения и развлечения переродилась в стильный дизайнерский элемент массового потребления. Декоративно-прикладное искусство несет невероятную ценность, опыт и дух наших предков. Использование различных изделий из этого направления в интерьере оживляет пространство и придает ему уют. Эта достаточно трудоемкая работа характеризуется элегантностью и утонченностью. Использование вышитых изделий в оформлении интерьера квартиры имеет необычайную популярность. Появление новых видов вышивки, таких, как вышивка по дереву, по обоям из текстиля, по мебели и посуде, алмазная вышивка дают возможность выбрать изделия по душе. Вышитые изделия ярко впишутся в интерьер этно-стиля, стиля кантри, эко-стиля.

Художественная обработка твердого камня в настоящее время получила очень широкое распространение. Колье, подвески, броши, браслеты, перстни, серьги, заколки – широк ассортимент изделий из твердых пород камня. Мастера, работающие над созданием ювелирных украшений, опираются на богатейшие

традиции этого искусства в России. Кроме ювелирных украшений из твердого камня они изготавливают довольно обширный ассортимент изделий. Это небольшие декоративные вазы, лотки для ювелирных изделий, настольные приборы для письменных принадлежностей, миниатюрная анималистическая скульптура.

Вывод

Традиционно декоративно-прикладное искусство является одним из главных элементов этнокультурной среды и способствует художественно-эстетическому развитию личности, воспитанию чувства патриотизма, а также является выражением национально-регионального мировосприятия русского народа. Это даёт основание возродить и сохранить его.

В истории художественной культуры декоративно-прикладное искусство занимает особое место. В настоящее время декоративно-прикладное искусство является богатейшим материалом для внедрения его элементов в современный дизайн.

Традиционная народная культура является глубинной основой всего многообразия дизайна в нынешнее время. Она сосредотачивает в себе ценности и нормы этнической культуры и при помощи динамики этой культуры выводит ее на новый уровень развития и новаторства в соответствии с социальными и идеологическими требованиями современного общества.

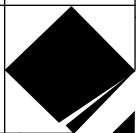
Поэтому можно сделать вывод, что связь русских народных традиций и новаторства современных дизайнеров обеспечивает преемственность культурно-исторического опыта, сохранение и развитие культуры, основополагающая часть которой зависит от технологических инноваций и уровня развития общества в целом. Обращение современников к традициям прошлого само по себе является новаторским, т. к. оно избирательно и открывает в традиции неиспользованные возможности. Именно новаторство может оправдать жизненность и плодотворность традиции.

Подытоживая сказанное, можно выявить систему отношений содержательных свойств дизайна, регулируемую развитие понятий в рамках деятельности: ремесленник – художник декоративно-прикладного искусства – дизайнер. В рамках этой системы реализуется качественно новое явление – взаимопроникновение декоративно-прикладного искусства в дизайн. Возврат к традиционной модели деятельности, развитие её в современных условиях связаны с осознанным отношением к этой деятельности, к труду дизайнера, а также к продуктам этого труда.

Создание нового в процессе использования традиций национального декоративно-прикладного искусства становится базисом культурных ценностей, позволяющих сохранить самобытный облик русской культуры и усилить значимость дизайна.

Список литературы:

1. Аксеев С. С. О колорите / Аксеев С. С. – М.: Изобразительное искусство, 2006. – 174 с.
2. Василенко В. М. Русское прикладное искусство/В.М.Василенко – М.:Наука, 1977, – с.70.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 2006. – 286 с
4. Гущин А.С. Памятники художественного ремесла Древней Руси X – XIII вв. / А.С. Гущин. – Л.: Знание, 1986 – 210 с.
5. Дайн Г. Л. Русская народная игрушка /Г.Л.Дайн. –М.: Легкая промышленность,, 1981. –192 с.
6. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда [Текст] : сборник научных трудов / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Москва : МГХПУ им. Строганова, 2002. – 231 с.
7. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. Искусство России (X – XVII веков) : учеб.пособие / Н.А. Дмитриева ; МГУКИ. – М.: Искусство, 1989. – 318 с.
8. Каплан Н.И. Народные художественные промыслы : учеб.пособие / Н.И. Каплан , Т.Б. Митлянская – М.: Высш. Школа, 1980. – 176 с.
9. Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве: учеб.пособие / Е. А. Кибрик ; МГУКИ. – М.:Знание, 1991. – 284 с.
10. Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве/ В.Б.Кошаев – М.: Знание, 2006. – с. 25.
11. Моран А.Г. История декоративно- прикладного искусства : учеб.пособие/А.Г.Моран– М.:Искусство, 1982. – 577 с.
12. Попова О.С. Русские художественные промыслы : учеб.пособие/ О.С. Попова, Н.И. Каплан – М.:Знание, 1984. – 144 с.
13. Соболев, Н.Н.Русская народная резьба по дереву / Н.Н. Соболев.– М.: Сварог и К, 2000. – 360 с.



УДК 37.015.31:741/743Дюпою
Варавин С.С., Гринько В.В.

МЕТОД ОБУЧЕНИЯ РИСОВАНИЮ БРАТЬЕВ ДЮПОЮ

Статья посвящена методу братьев Дюпою. Использования метода XIX-го века в наше время. Рассматривается этапность их работы, и особенности метода. Основное внимание уделяется моделям для рисования.

Ключевые слова: метод, братья Дюпою, модели, рисунок, методика обучения, форма.

Актуальность: определяется низкой популярности данного метода в обучении рисунку. И популярностью ее в XIX веке. Отсутствие и практического использования множества видов моделей предмета для уроков рисунка. Преобладание дидактивных примеров(поэтапность выполнения постановки на бумаге). Проблема начала работы с простыми формами: куб, конус или шар и т.д. Работа с формой гипсовой головы, частями лица и т.д. Поиск проблемы обучения рисунка, изучая метод рисования XIX-го века.

Объект исследования – формирование восприятия предмета при постановке из четырех предметов.

Предмет – восприятия формы в пространстве, используя четыре модели предмета постановки.

Цель – изучение особенностей данного метода, эффективность, его отличие от других методов, оборудование которое используется в нем.

Задачи исследования:

- изучить восприятия формы в пространстве;
- осмыслить отличие от других методов.

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

1835 году в Париже Александр и Фердинанд Дюпою основали бесплатную школу рисования для учеников и ремесленников. В этой школе братья и создали свою методику обучения рисованию по специальным моделям, фердинанд Дюпою был занят разработкой методики начального обучения, Александр создавал модели для рисования головы и фигуры человека. Для установления моделей и демонстрации явлений перспективы Ф. Дюпою сконструировал специальный станок. На этом станке были устроены зажимы, соединенные с подставкой шаровым шарниром, благодаря чему

модель можно было поворачивать во все стороны, а также выдвигать выше и ниже.

Дальше обучение рисованию продолжал Александр Дюпюи. Его метод и предложенные им модели помогали понимать не только форму предмета, но и методическую последовательность построения изображения. Основой методики рисунка Дюпюи было правило: начинать изображение не с частей, а с общего (с большой формы). Для осуществления этой задачи А. Дюпюи сделал специальные группы моделей головы, частей тела, человеческой фигуры.

Модели Дюпюи

Модели Фердинанда Дюпюи делились на пять категорий. В первую категорию входили проволочные модели. Замкнутые фигуры, проволочные каркасы геометрических тел, как взятых отдельно, так и с вписанными внутри каркасами других тел. Например, каркас цилиндра вписан в каркас параллелепипеда, а каркас конуса – в каркас пирамиды. Модели эти были сделаны из проволоки толщиной 5 мм и окрашены белой краской, а вспомогательные части – красной. Вторая группа моделей состояла из деревянных брусков. Модели эти также были окрашены белой. Третья группа моделей – деревянные дощечки белого цвета: прямой угол из трех дощечек, вогнутая поверхность и т. д. Четвертую группу составляли геометрические тела – куб, шар, призма. Пятая группа – модели арок, колонн, ниш, лестниц и простой мебели.

Каждая группа моделей А. Дюпюи состояла из четырех моделей и отражала определенную методическую последовательность в построении изображения. Например, для объяснения последовательности изображения головы предлагались четыре модели: первая – показывала форму головы в общих чертах; вторая – в виде обрубочки; третья – с намеком на детали и последняя – с детальной проработкой формы. Таким же образом анализировалась форма кистей рук, ног. Такая методика работы с учениками была настолько эффективна, что этот метод преподавания нашел широкое распространение и в общеобразовательной школе, и в специальной художественной.

Этапы

Методика обучения рисованию у Дюпюи строилась следующим образом: вначале ученики изучают и изображают простейшие модели (проволочные) без перспективных явлений – фронтально, затем – проволочные модели с перспективными сокращениями. Затем следует рисование плоских фигур, после чего – объемных. Методическая последовательность при рисовании каждой группы моделей соблюдалась одна и та же: вначале – фронтальное изображение модели, затем – перспективное.

Особенности метода обучения

Ученики в школе Дюпюи рисовали мелом на небольших досках, обтянутых черным лакированным холстом.

Последовательность обучения и усложнения учебных задач у Дюпюи была

несколько необычной. Например, только после изучения человеческой фигуры Дюпюи разрешали ученику переходить к рисованию орнамента. Они считали, что форма орнамента включает в себе все сложные формы природы.

Метод обучения рисованию братьев Дюпюи имел еще одну особенность – вначале ученики рисовали на черных досках мелом, а когда приобретали некоторый навык в рисовании, переходили к работе на бумаге.

Для развития чувства формы Дюпюи ввели занятия лепкой из глины. Моделирование из глины, как говорил А. Дюпюи, необходимо потому, «что оно дает осязательное представление о тех предметах, рисунок которых есть только образ». «Для ремесленного производства рисунок не должен быть простою художественною забавою, но он должен служить лишь первым выражением мысли, которая рано или поздно воплотится на металле, дереве или камне».

Эффективность применение метода рисования Дюпюи

Метод позволял ученикам, видеть перед собой, поэтапность, но не схематично, в виде рисунка, а на моделях четырех видов. Благодаря этому методу, ученики не могли относиться к рисунку как к развлечению, это стало, скорее, предметом изучения, то чему они начали уделять много времени. Метод давал возможность познакомиться с разными моделями фигур, они имели разные фактур. Ученикам не только приходилось изучать форму, но и работать с фактурами. Начинали уроки не с закрытых фигур, а фигур состоящих из проволоки. Как пример, любая из работ начального курса по академическому рисунку, где, наша задача, изучить и построить одну из гипсовых фигур. Начиная работу с одной линии и ожидание другой. Таким образом строятся простейшие гипсовые фигуры. Ученикам необходимо представить строение. А это замедляет обучение. При изучении материала, мы отметили, что, разработанные модели братьями, может упростить изучение и понимание формы, как наглядный пример. Следует отметить, что не только рисунок способствовал этому, для более наглядного примера, Дюпюи ввели на уроках, занятия с глиной, что способствовало еще большему пониманию формы и конструкции.

Применение метода Дюпюи в настоящее время

Метод обучения рисованию братьев Дюпюи не потерял своего значения и в настоящее время. Хотя и не пользуются такой же популярностью, как в свое время. Но, отдельные модели, разработанные ими, используются художниками-педагогами. Некоторые модели используются и сейчас в МГПИ им. В. И. Ленина на художественно-графическом факультете, при обучении по методу Д. Н. Кардовского.

Развитие метода рисования братьев Дюпюи посредством авторской модели

Для проведения урока, по методу братьев Дюпюи, были разработаны методические рекомендации, с использованием моделей.

Тема: «Построение гипсовой головы, с использованием наглядных моделей четырех видов.»

Цель: изучить строение объемной головы с помощью четырех моделей одной головы. Сделать линейно-конструктивный рисунок.

Задачи: – научить учащихся понимать и анализировать форму; изучить строение четырех моделей поэтапно соблюдая правила построения, начать рисунок с первой моделью, и закончить рисунок, используя четвертый пример модели.

– выработать навык видеть главное; логически осмысливать увиденное; развивать внимание, усидчивость, терпение;

– воспитывать у учащихся интерес к изучению головы человека; воспитывать бережное отношение к предмету, прививать любовь к искусству.

Используемое оборудование: 4 вида головы первая – показывающая форму головы в общих чертах; вторая – в виде обрубков; третья – с намеком на детали и последняя – с детальной проработкой формы. Бумага для зарисовок, бумага формата А2, простые карандаши, ластик

1. Компонуем голову на листе бумаги. Следует определить соотношение высоты и ширины модели, обозначить ее общий овал и положение шеи, потом наметить основной объем головы.

2. Используем первую модель головы, намечаем общие формы лица, примерное расположения частей лица, без подробной прорисовки, делаем это твердым карандашом, чтобы линии не были видны при конечном результате, нам нужен только эффект от окончательных штрихов. определяем положение и пропорции частей лица. Условно, голову можно представить в виде параллелепипеда. Освещенная лицевая часть – одна плоскость, макушка – горизонтальная, боковая часть лица с ухом и затылочной частью – другая плоскость (теневая). Поделим лицо на пропорциональные части. Наметим корень носа и переносицу, надбровные дуги, среднюю линию рта, подбородок.

Найдём наклон самой головы, и линии лицевых частей в перспективе. Не забываем про закон перспективы: «что ближе к нам – больше, что дальше – меньше, то есть сокращается».

3. Используем вторую модель головы (обрубка), она уже поделена на плоскости, это упрощенная форма головы, более грубая, чем третья модель. Дальше построим осевую для лицевой части, найдём под каким углом нос. Начинаем с построения носа.

Определяемся с местонахождением глазных впадин. Глаза целесообразней начинать строить с нахождения слезника (внутреннего края глаза). Слезник находится на той же вертикальной линии, что и крыло носа. Также глаза следует строить параллельно, чтобы не получились они разного размера.

Определяем положения рта. Внимательно проверьте модулем объем данной части лица и в целом подбородок с другими, уже нарисованными.

Не стоит забывать про уши. Измеряем на каком расстоянии они находятся от глаза (величина височной впадины). Находим высоту (от надбровной дуги до корня носа).

4. Достраиваем затылочную и височную части проверяем правильность пропорций.

5. Используем третью модель головы. На этом этапе уже нужно создать иллюзию объема в двухмерном пространстве. С помощью тени и полутени, мы примерно заштриховываем те части которые темные или темнее света. На этом этапе штрих не важен, так как в последующем мы перекроем это другими штрихами. Ни в коем случае не используем всю силу карандаша, жмем на него слабо, оставляем для запаса под последний этап Линии, которые расположены ближе к нам – сделать контрастными, а которые дальше – погасить ластиком или клячкой.

6. Последний этап, используем четвертую модель головы, она почти ничем не отличается от третей, за исключением более проработанной формы, и детальности. Здесь мы точно сверяем тень, полу тень и свет, находим рефлексы, даем насыщенность там где необходимо, большего контраста на приближенные к нам плоскости, так как по определению то что ближе к нам, всегда темнее а значит насыщенной, и тушим то что находится дальше. Это создаст большую иллюзию реализма. Не обязательно вырисовывать мелкие детали, какие-то локоны, но если вы считаете, что это предаст вашей работе большей завершенности, то делайте это на свое усмотрение.

Никогда не стесняйтесь подходить к постановке.

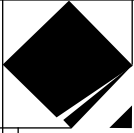
Вывод

В этой статье мы изучили и проанализировали метод братьев Дюпои. В 19 в. Метод получил признание критиков, и имел популярность в школах. У него были свои особенности, от того с чего начиналось обучение, значимостью орнамента в уроках, и уроки лепки для еще большего понимания формы. Но, самой главной особенностью стали модели изготовленные братьями, они не только помогали понимать форму предмета, но и методическую последовательность построения изображения.

Для себя мы выяснили, что, этот метод достаточно устарел, но, отдельные его элементы, могут использоваться и будут полезными в уроках по рисованию. Использование моделей упростили бы задачи педагога, по объяснению перспективы и структуры предметов в постановках.

Список источников:

1. http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/30.html
2. <http://www.artsphera.com/articles.php?id=396>
3. http://nashaucheba.ru/v49798/ростовцев_н.н._история_методов_обучения_рисованию._зарубежная_школа_рисунка?page=5
4. <http://works.doklad.ru/view/pKQJxLy4gy8/2.html>
5. http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/49.html
6. http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/48.html
7. http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/47.html
8. http://hudozhnikam.ru/zarubezhnaya_shkola/46.html
9. <http://5fan.ru/wievjob.php?id=96764>
10. <http://gavrilovart.ru/lessons/metodika/53-cube>



УДК 72.012.1-021.121
Диденко О.М. Трошкин А.В

ПРОБЛЕМА НЕВОСТРЕБОВАННОСТИ ДИЗАЙН – ПРОЕКТОВ

В статье рассматривается проблема не востребованности дизайн – проектов в наши дни. Установлено, что не востребованность связана с неполноценной практической подготовкой дизайнера и промышленного ограничения.

Ключевые слова: проблема, дизайн, не востребованность, проект, эстетика.

Актуальность данной темы заключается в том, что эстетическое созерцание предметов привычно каждому человеку, поскольку художественная красота, в том числе проектная, содействует улучшению условий его деятельности и жизни. Именно поэтому в наши дни каждый продукт создаётся с участием профессиональных дизайнеров, а создание дизайн – проекта стал непременным атрибутом всякого объекта.

Предмет – дизайн – проекты в современном мире.

Цель – изучить проблемы не востребованности дизайн – проектов.

Методы исследования, изучение специальной литературы, анализ изданий с точки зрения качества набора и подачи информации.

Дизайн обладает разноплановым объяснением. С английского языка переводится как: чертеж, проектирование, узор, рисунок. Дизайнер, с одной части – конструктор, с другой части – оформитель.

При помощи знаков он способен донести до человека фактически каждое сообщение, не прибегая к долгим вербальным разъяснениям. Плоды творческого труда дизайнера имеют все шансы материализоваться в самом разнообразном виде. В нашем понимании это: анимация, архитектура, Web-сайты, полиграфия, интерьер, городская среда, звук, промышленность, свет. Дизайнер должен быть специалистом в своем деле.

Профессия дизайнера стала одной из наиболее востребуемых направлений профессиональной подготовки на рынке вакансий. В наше время предлагают широкий спектр возможностей получения специальности по предоставленному профилю. Но, нередко, студент получивший диплом, не имеет возможности использовать свои знания на практике. Для работодателей присутствие или отсутствие диплома не является первостепенным вопросом при приеме работников на службу. Настоящий опыт работы и применимость проектов в жизни важнее. Студенты, обладающие глубокими познаниями в теоретической области, сталкиваются с трудностями при использовании

их на практике по той или иной причине.

Одними из наиболее подходящих проблем невостребованности дизайн – проектов являются:

Некомпетентность дизайнеров в полиграфической области. Полиграфические технологии обладают ограничениями, в отличие от фантазии дизайнеров. Некоторые студенческие проекты не имеют возможности быть выполнены на практике из – за отсутствия технических возможностей. У типографий есть конкретные требования, и при разработке дизайн – проектов очень важно учитывать всю специфику допечатной подготовки проектов.

Технические проблемы осуществлении проектов имеет два ключевых препятствия к реализации – очень высокая стоимость печати или отсутствие необходимого оборудования.

Дизайн не «для настоящего мира»

У любого разработчика проекта есть свой взгляд на искусство и на то, как оно обязано находиться и развиваться в настоящем мире. В качестве образца высокого уровня графической культуры положено распознавать высокобюджетные проекты, сделанные большими компаниями. Но в реальности, решения, представляемые большими компаниями, не являются уникальными для каждого проекта.

В ходе формирования всеобщего графического лица бренда важно исследовать его целевую аудиторию и другие характерные черты. Поэтому, многочисленные дизайн – проекты, на первый взгляд, обладающие сильными графическими решениями не всегда действуют в жизни, так как не предусматривают реальную сферу применения проекта

Разный подход клиента и дизайнера к проектам.

Дизайнер при создании проекта, первым делом, стремится удовлетворить свои социально – эстетические необходимости. Проект для дизайнера представляется способом самовыражения и увеличения графической культуры общества. Для клиента, главную роль в мотивации вложения денег в какой угодно дизайн – проект, обычно, представляется получением прибыли и удовлетворением своих эстетических предпочтений. В связи с этим, в ходе координации дизайн – проектов, время от времени, появляются инциденты между клиентом и дизайнером. Исполнитель либо берет совершенную работу для портфолио, либо соглашается с условиями клиента.

Решение предоставленного вопроса скрывается в маркетинговой подготовке дизайнеров. В ходе разработки проекта обязаны делать эстетически безупречную работу, которая удовлетворяет цели клиента.

Западный дизайн

Общая ориентированность общества на запад, также, представляется препятствием для дизайнеров в разработке проектов.

Образы, применимые, в определенной социально – географической сфере не имеют возможности также качественно делать при их повторении. Общие культурно – эстетические, колоритные мотивы не могут быть универсальными для

всех. Применение дизайнерами западных разработок, без переориентировки их на определенный рынок, обычно, не ведет к успеху.

Вывод

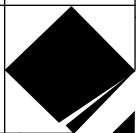
Одной из ведущих задач при создании дизайн – проектов является выработка публично – важные ориентиры, ценности.

Но каждый дизайн – проект, в той или иной степени, проектирует на себя индивидуальные качества дизайнера, морально – эстетические ценности. В связи с этим, любой дизайнер должен понять свою роль в формировании мировоззрения в культуре и эстетики общества. Большой уровень конкурентной борьбы и законченных решений. На данный момент, у клиента проекта имеются большие возможности по поиску поставщиков. Как правило, клиент в поисках наиболее доступных вариантов, не обращая внимание на качество осуществления. Доступность инструментов разработки дизайн – проектов, также, образует конкретные условия для перемещения в общество непрофессиональных проектов, созданных клиентом самостоятельно.

Общая невостребованность дизайн – проектов соединена с неполной практической подготовки дизайнера и промышленными ограничениями. Данная проблема имеет решение, соединенное с прогрессивным повышением опыта исполнителя проекта и ростом культуры человечества.

Список литературы:

1. Андреева Г.М., Социальная психология: учебник для высших учебных заведений. 5-е изд., исправленное и дополненное. - Москва: Аспект Пресс, 2006. - 363 с.
2. Белски С.А., Воплощение идей. Как преодолеть разрыв между видением и реальностью. - Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013. - 208 с.
3. Браун П., Сьюэлл К., Клиенты на всю жизнь. - Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2016. - 200 с.
4. Кеннеди Д., Жесткий менеджмент. - Ульяновск: Альпина паблишер, 2010. - 290 с.
5. Квентин Н., Что такое графический дизайн. - Москва: Астрель, 2005. - 200 с.
6. Курушин В.Д., Дизайн и реклама. - Москва: Дмк пресс, 2006. - 272 с.
7. Никульшина Л.В., Этика и принципы современного дизайнера: учебное пособие. - Москва: Спгудт, 2013. - 300 с.
8. Папанек В.В., Дизайн для реального мира. - Москва: Д. Аронова, 2004. - 416 с.
9. Робин У., Джон Т., Студия дизайнера. - Москва: Символ-Плюс, 2008. - 280 с.
10. Роджер П., Как сделать красиво на бумаге. - Красноярск: Символ-Плюс, 2008. - 384 с.
11. Сидоров С.А., Психология дизайнера и рекламы. - Красноярск: Современная школа, 2009. - 256 с.



УДК 37.091.3:7.02'18'
Донец В. В., Гринько В. В.

МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА XIX ВЕКА

Статья посвящена методикам преподавания академического рисунка 19 века.

Ключевые слова: метод, братья Дюпюи, модели, рисунок, методика обучения, форма.

Актуальность: данной работы заключаться в том что, во время обучения рисунка, в наши дни на профессиональном уровне, необходимо владеть не только современными методиками обучения, но и знать их формирование в ходе исторического становления, а также рассмотреть и раскрыть актуальную проблему применения методик обучения рисунка 19 века.

Объект исследования – методики преподавания академического рисунка в XIX веке.

Предмет – данного исследования заключается в применение на практике методов ведения рисунка XIX века в современных художественных заведениях.

Цель – состоит в изучении методик обучения академического рисунка XIX век, является изучение самых ценных традиций русской или зарубежной художественной школы и обоснование их значения для художественной педагогики наших дней. Так же, целью является формирование понимания исторической значимости становления и формирование современных методик через призму истории.

Задачи данного исследования состоит в исследовании литературы на данную тематику, а также исследование наглядных аналогов художественных рисуночных работ того времени, для практического применения опыта обучения ведения рисунку, того времени. В ходе исследования подтвердить актуальность методик обучения рисунка XIX века и в наши дни.

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

При написании данной работы были использованы научная и учебно-методическая литература, статьи в периодических изданиях Гинзбурга И., П. П. Чистяков и его педагогическая система, Рамазанов Н. А. Материалы для истории Академии художеств. Из изученной литературы можно выде-

лить педагогов, художников этого периода: Брюллов, С. К. Зарянко, В. Г. Перов, И. Н. Крамской, П. П. Чистяков. Они внесли свой огромный вклад в методическую разработку, преподавания рисунка. Брюллов, ввёл, новые методики ведения рисунка, путём изучения живой природы, которая ставится на приоритетное место, относительно гипсовой. В основу системы Зарянко, положено научные законы перспективы, законы человеческого зрения. В. Г. Перов был противником официального направления Академии художеств, проповедовавшей отказ от передовых традиций академической школы. Он по-своему стал претворять в жизнь методические установки. Крамской был не только первоклассным художником, но и опытным, эрудированным педагогом. Его взгляды на учебный рисунок и на методику преподавания представляют для нас огромный интерес.

История развития методик 19 века.

Первая половина XIX века была временем наивысшего расцвета академической школы рисунка. В этот период было много сделано в области теории и методики обучения рисованию. Над проблемами учебного рисунка и методикой его преподавания работают такие прославленные художники, как Г. И. Угрюмов, А. И. Иванов, А. Е. Егоров, В. К. Шебуев, А. Г. Венецианов и многие другие. Большой интерес представляют теоретические труды И. И. Виена, А. Войцеховича, И. В. Буяльского, Г. А. Гиппиуса, А. Галича, А. П. Сапожникова. К началу XIX века русская академическая школа рисунка становится лучшей в Европе. Она не только утверждала свое право считаться первоклассной школой, но и раскрывала роль и значение методики в деле художественного образования. Много нового в этот период вносится и в систему академического образования и воспитания художников, в утверждение реалистического направления в искусстве.

В Академии художеств начинается серьезное научное изучение природы. Здесь в данный период курс анатомии ведет талантливый педагог, известный ученый, адъюнкт-профессор Медико-хирургической академии И. В. Буяльский (1789–1866). Он читает лекции не в аудитории с кафедры, а в анатомическом театре; воспитанники Академии художеств изучают анатомию не по таблицам и экорше, а на специально подготовленных трупах. Буяльский сам препарирует их на глазах своих учеников, наглядно объясняет закономерности строения человеческого тела, подробно показывает действие каждого мускула, характерные особенности строения формы костей и сухожилий. Профессора академии, уделяя серьезное внимание академической шгудии, детальной проработке рисунка, в то же время большое значение придавали умению видеть большую форму, умению выразить в рисунке основную массу объема. Прекрасным образцом такой моделировки формы может служить рисунок П. Соколова.

Этот и другие примеры – свидетельство не случайных достижений учеников Академии, а результат правильной методики обучения и воспитания художников.

В этот период начинает получать свое развитие и рисунок по памяти. Правда, официального признания в системе курса рисования он еще не имел, но воспитанники академии уже сами почувствовали необходимость его и на свой страх

и риск стали предлагать различные методы работы. Так, Ф. Толстой по совету оканчивающего академию О. А. Кипренского стал заниматься рисунком по памяти самостоятельно и придумал свою методику работы над ним.

Развитию рисования как учебного предмета и методики его преподавания во многом содействовал президент Академии художеств А. Н. Оленин (1763–1843). Особое внимание Оленин обратил на теоретическую подготовку молодых художников. Понимая, что практика без теории слепа, Оленин мечтает создать ряд учебников для художников, в которых всесторонне освещались бы вопросы искусства. С этой целью Оленин разрабатывает проспекты этих учебников: «Опыт полного курса правил рисования и анатомии для питомцев Императорской Академии художеств», «Курсы теории и начальной практики в подражательных искусствах», «Курсы теории архитектуры и строительного искусства», «Курсы обычаев древних, средних и новейших народов».

Среди замечательных русских художников-педагогов, работавших над проблемами учебного рисунка, особое место занимает Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855).

С первых же дней своей педагогической деятельности в академии Шебуев взялся за составление руководства по антропометрии.

Шебуев понимал, что для правильного изображения фигуры человека необходимо хорошо знать ее строение. Рассматривая рисование как учебный предмет, Шебуев считал, что каждое положение рисунка должно быть научно обосновано. Этой работе он посвятил всю свою жизнь.

В 1812 году Шебуев был назначен преподавателем рисования во всех воспитательных заведениях Санкт-Петербурга и получил звание профессора. Будучи противником метода пассивного обучения, рисунку по образцам, он по предложению А. Н. Оленина взялся за составление «Полного курса правил рисования и анатомии для воспитанников Академии художеств». В 1822 году Шебуев закончил свой труд.

Изучение рисунка начинается с линий и плоскостей, затем идут тела «в прямом их виде». После этого начинающие художники знакомятся с основами перспективы и изображением предметов в перспективных ракурсах.

Здесь Шебуевым предложена своя методика рисования, возможно основанная на системе «поверочного рисования». После рисования простых предметов ученик переходил к рисованию гипсовых голов. Изучение головы начинается с анализа деталей – глаз, носа, уха, губ, где раскрывается конструктивная основа формы и пропорции. Затем изучается конструктивная основа головы, костяк и пропорции.

Вторая часть курса была посвящена строению человеческой фигуры. Изучение по-прежнему начиналось с разбора отдельных частей. Далее рисовальщики знакомились с пропорциями и конструктивной основой шеи, плеч с грудью, торса, рисовали «остов до окончания таза» во всех положениях «в костях и покрытых телом», кисти рук «в костях и теле», локти, руки с кистями, «ляшки с коленками» со всех сторон, «коленки особо».

В третьей части, «Полный размер тела человеческого», рассматривается

рисование фигуры человека. Вначале даются сведения о пропорциях, затем об анатомическом строении мужской и женской фигур, затем «размеры разных возрастов» и «немеханическое движение членов в теле человеческого».

Четвертая часть содержит методические советы, как надо работать с натуры, как применять знание законов перспективы и пластической анатомии в рисунке.

Девяносто рисунков Шебуев сам перевел в гравюру на меди. При большой педагогической работе Шебуев не прерывал и своей творческой работы. В этом отношении он служит блестящим примером художника-педагога.

Со второй половины XIX века рисование как учебный предмет получает иное направление. В этот период академическое художественное образование многие стали понимать как систему идеального воспитания. Методической основой должны были служить античные образцы, имеющие идеальные пропорции, идеальную красоту форм. Натура, как таковая, не изучалась, все же замеченные несовершенства фигуры позирующего натурщика рисовальщик был обязан выправить в соответствии с античными канонами. Но приезд Брюллова из Италии положил конец всем неуместным идеализациям. По мнению великого живописца, следовало изучать исключительно всю разнообразную прелесть самой натуры.

Будучи сторонником строгого академического рисунка, Брюллов в то же время не мог мириться с таким направлением в системе преподавания, которого стали придерживаться в Академии художеств. Как вспоминали его современники, обучая своих учеников рисованию с натуры, Брюллов говорил: «„Рисуйте антику в античной галерее, это так же необходимо в искусстве, как соль в пище. В натурном же классе старайтесь передавать живое тело: оно так прекрасно, что только умеете постичь его, да и не вам еще поправлять его; здесь изучайте натуру, которая у вас перед глазами, и старайтесь понять и почувствовать все ее оттенки и особенности».

Так, силою слова и собственными примерами, Брюллов снял повязку с глаз всех рисовальщиков академии, отданных до того заученным античным формам, которые совершенно загораживали от учащихся исход красоты самих антик – природу. Продолжая традиции высокого искусства, Брюллов был противником ложной идеализации, он выступал за реализм и непосредственность жизненных наблюдений, за глубокое и разумное познание природы. От учеников Брюллов постоянно требовал, чтобы они в свое свободное время постоянно рисовали с натуры, наблюдали жизнь.

Чтобы овладеть рисунком, надо хорошо знать пластическую анатомию, изучить весь механизм работы и устройства человеческого тела.

Однако анатомическими знаниями надо пользоваться умело, говорит Брюллов, анатомия не должна «лезть вперед», нарушать цельность восприятия. Различия в методах преподавания заключаются не только в методических установках, но и в искусстве преподавания. Одни и те же положения рисунка и живописи могут быть преподнесены ученикам различными путями. И в этом плане много нового и оригинального внес в методику обучения С. К. Зарянок (1818–1870). Ученик Венецианова и последователь педагогических идей Брюллова, он пытался ис-

пользовать их опыт работы в своей педагогической практике. В разработанной Зарянко методике много ценных положений, которые не потеряли своего значения и сегодня.

В основу своей системы Зарянко положил научные законы перспективы, законы человеческого зрения.

Методику преподавания Зарянко строит на научно-теоретическом обосновании рисунка. Перспектива выдвигается на первое место.

Однако метод раскрытия научных положений перспективы у Зарянко был своеобразным. Он считал, что тот метод, которым пользуется большинство преподавателей, малоэффективен, так как не дает возможности ученику усвоить все тонкости перспективы. Нужно все объяснение до крайности упростить и сделать наглядным.

Простота и наглядность – вот что необходимо начинающему рисовальщику.

Научно-математический метод преподавания теории перспективы всегда вызывал и до сих пор вызывает неудовольствие художников. Для художника-практика нужны иные методы построения перспектив, а, следовательно, и иные приемы преподавания. Заслуга Зарянко состоит не только в том, что он обратил на это внимание, но и впервые предложил новый метод преподавания перспективы и разработал стройную систему обучения. Можно в отдельных моментах не согласиться с Зарянко, но нельзя отрицать, что его метод обучения в большей степени отвечал запросам художников, нежели метод математиков.

По-новому подошел Зарянко и к общей системе обучения рисунку и живописи. Особенностью его системы является то, что он рассматривает рисунок и живопись в единстве.

Педагогические взгляды другого выдающегося русского художника-педагога – П. П. Чистякова (1832–1919) получили признание уже в советское время и были обобщены в целом ряде искусствоведческих работ.

Как уже отмечалось, рисование как учебный предмет в это время находилось в состоянии тяжелого кризиса, Академия художеств погрязла в рутине. Чистяков был одинок в своей работе по созданию новых форм и методов обучения воспитанников академии в соответствии с требованиями жизни.

Не следует думать, что Чистяков отвергал значение академий как школы. Чистяков ясно понимал, что только широкий размах государственного учреждения наиболее пригоден для практического решения задач воспитания будущих художников. Система Чистякова противостояла не академии как школе, а тем устаревшим, рутинным методам преподавания, которые господствовали в то время в академии, и тем установкам, искажавшим академические принципы.

Двадцатилетие деятельности Чистякова в качестве адъюнкт-профессора академии художеств (1872–1892) было основным и плодотворнейшим педагогическим периодом его жизни. В это время он выработывал новую методику преподавания, проверял на практике свою педагогическую систему. Однако титулованные идейные враги Чистякова, зная о прекрасных результатах его школы, всячески стремились дискредитировать ее. В царской России заслуги П. П. Чистякова как педагога

и методиста не были оценены должным образом. В Императорской Академии художеств Чистякова всячески третировали, старались изолировать от молодежи, лишить возможности вести педагогическую работу. Только в советское время стал изучаться богатый архив Чистякова. Советская художественная педагогика высоко оценила заслуги Чистякова и использует основные положения его методики.

Педагогические взгляды Чистякова представляют для нас особую ценность потому, что он основывает их на данных науки; «Высокое, серьезное искусство живописи без науки не может существовать. Наука в высшем проявлении ее переходит в искусство». Однако одна наука без мастерства не даст желаемого результата; «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу, на то оно и есть искусство – меньше».

Основываясь на этом положении, Чистяков с особой осторожностью подходил к индивидуальности каждого ученика. Большое значение Чистяков придавал перспективе.

Главную роль в системе обучения Чистякова играла картинная плоскость, которая являлась посредником между натурой и рисующим и помогала сверять изображение с натурой. Именно поэтому свою систему рисунка в целом Чистяков назвал системой поверочного рисования. Эта система построения изображения, заключалась в следующем: она заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т.е. границы этих плоскостей, образовали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка головы! Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей; дробясь и разбиваясь в разные детали головы, эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас во всех возвышенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на месте.

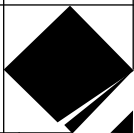
Вывод

Исследуя методики преподавания 19 века, можно сделать выводы по теоретической части. Методики преподавания первой и второй половины XIX века, и на сегодняшний день являются актуальными и используются сегодня в художественных учебных заведениях. Так же, при изучении литературы было доказано, что данные методики имели постоянную практику подготовки художников в высших, художественных, учебных заведениях, и пользовались не малым успехом. К сожалению, многие методики были признаны не сразу, так как в то время было много как политических разногласий, так и профессионально-методических. На сегодняшний день применяется методика Чистякова, так как, система обучения рисования, разработанная им в Российской Академии Художеств, является ярчайшим достижением в мировой культуре

образования. Цели и задачи данной методики – это основные ориентиры обучающегося, который должен понимать, что система преподавания академического рисунка служит для достижения определенной цели, в которую входит дать тот объем знаний и навыков, которые необходимы в будущей профессии. «Рисуя глаз – смотри на ухо...» – говорил он, что означало: смотри на часть через целое, постоянным сравнением одного с другим достигай точности и правдивости. Очевидна универсальность этого утверждения для любой изучаемой дисциплины. Чистяков справедливо считал, что единственным доказательством успеха преподавательской деятельности, ценности той или иной методики преподавания может быть только практический результат, то есть уровень профессиональной подготовки учеников. В целом данная методика подразумевает, что в процессе обучения учащиеся получают как общехудожественную подготовку, так и приобретают необходимые знания, в зависимости от будущего направления профессиональной художественной деятельности

Список литературы:

1. Петров П.Н. Сборник материалов для истории императорской С.–Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб., 1864.
2. Сведение о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях. Журнал изящных искусств. № 1-6. Ч.1. СПб. в типографии Н.Греча. 1823.
3. Маслова Е.Н. Скульптурный класс Академии художеств конца XVIII – первой половины XIX веков (1795-1840).
4. Диссертация. Архив РАХ фонд № 11 Опись 1 ед.хр.
5. Файбисович В. Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. – СПб.: «Российская национальная библиотека», 2006.
6. Круглова В.А. Василий Кузьмич Шебуев. 1777 – 1855. Альбом. – Л.: Искусство, 1982.
7. Лисовский В.Г. Академия художеств. ООО «Алмаз», Санкт-Петербург. 1997.



УДК 7.013:7.072.2
Колесова З.В., Данильян Л.В.

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ ОСМЫСЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена проблеме формообразования в изобразительном искусстве. Анализируются особенности формообразования в разных видах дизайна. Особое внимание уделяется принципам и средствам формообразования в дизайне.

Ключевые слова: формообразование, дизайн, композиция, средства формообразования, форма.

Актуальность выбранной темы состоит в осмыслении понятия формы, его эволюция, особенности формообразования в изобразительном искусстве и дизайне – именно эти вопросы помогают оценить формообразование на разных этапах его развития, увидеть, как это понятие функционирует сегодня на уровне теоретических научных изысканий и практического применения, как в искусстве, так и в дизайне.

Объект исследования – проблема формообразования в дизайне.

Предмет – принципы формообразования.

Цель – выявление совокупности методов и приемов формообразования, их применение в искусстве и дизайне.

Задачи исследования:

- изучить проблемы формы и формообразования;
- осмыслить понятия формы

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

Для философии дизайна, также, как и для самой дизайн-деятельности, очень важно понятие «форма». Только после того, как задуманная дизайнером вещь обретет форму, она станет существовать и нести смысл для человека.

Для того чтобы разобраться со значением этого понятия, необходимо обратиться к истории, а также к работам известных философов и теоретиков искусства. В этимологическом значении термин «форма» происходит от латинского «forma» и от греческого «μορφή») – понятие философии, определяемое соотносительно к понятиям содержания и материи.

В словарях существует несколько определений сущности этого слова, поскольку в русском языке, даже в современном обыденном значении, слово форма неоднозначно: форма – как внешний облик предмета, форма – как структура, форма – как приспособление для придания очертаний тому или иному предмету и т. д.

Осмыслению данного понятия посвящено множество трудов известных филологов, теоретиков дизайна и искусствоведов. Изучение этого понятия уходит своими корнями еще в античность. Автором основополагающих трудов о понятии формы стал Аристотель, который соотносил форму с материей. Он наделял форму отличительными характеристиками, говоря о единичности вещи, ее неповторимости. Затем научные изыскания по данному вопросу не иссякали, проблему формообразования в своих трудах рассматривали: Кант, Гегель, Герbart, Бахтин и другие. Одними из наиболее весомых трудов по данному вопросу являются работы немецкого скульптора и теоретика искусства Адольфа Гильдебрандта. Его концепции, раскрывающие основные закономерности взаимодействия форм и пространственных представлений в искусстве, продолжают сохранять эстетическую, теоретическую и практическую ценность, а, следовательно, и актуальность.

Формообразование (*formge schaltung (gebung)* – нем.) – процесс создания формы в деятельности художника, архитектора, дизайнера, архитектора – дизайнера в соответствии с общими ценностными установками культуры и теми или иными требованиями, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемых материалов. Формообразование – решающая стадия дизайнерского творчества в его процессе закрепляются как функциональные характеристики объекта, так и его образное решение. [17].

Однако для теоретического анализа формообразования, как явления существенно не только различие, но и сходство объектов. Несмотря на очевидные различия целей и методов проектирования в разных областях деятельности, можно говорить о существовании некоторых общих принципов создания формы.

Для потребителя красота объекта дизайна визуально определяется качеством и гармонией его внешнего облика, а также его функциональным совершенством, т. е. удобством. Причем предмет утилитарной, материальной среды, как носитель множества значений, имеет художественную ценность только в случае целостности его формы, ее гармоничности и ясности прочтения, что одновременно является основным критерием упорядоченности и совершенства композиционной структуры объекта. Дизайнер в процессе формообразования, используя композиционные средства, придает форме определенные свойства, которые выражают в характере формы образное содержание и придают ей художественные, декоративные качества. Попробуем определить композиционные свойства объектов материальной среды, характеристика которых позволит определить степень художественности дизайн-объекта, т. е. точек соприкосновения дизайна и искусства в вопросе формообразования.

Композиция является основным, структурирующим и объединяющим форму объекта фактором, художественный образ возникает на основе этой формы, как ее неотъемлемое составляющее. Творческий процесс формообразования объединяет

в себе две стороны человеческого сознания: рациональную и иррациональную, логическую и интуитивную. Дизайнер в процессе проектирования формы объекта неоднократно применяет рациональные (структурирующие) и эмоциональные (образные) этапы, причем основой формообразования может выступать и образ, и композиция. [12].

При поиске новой формы объектов дизайнер, как и художник, применяет композиционные средства, свойства, качества, категории – т.е. законы композиции. Красивыми воспринимаются такие формы, которые заставляют зрителя и потребителя быть неравнодушным, т.е. находят отклик в душе и в сознании. Такие формы объектов дизайна приобретают подлинно художественное значение, то есть становятся искусством, порой даже за счет частичной потери функции. В историческом развитии материальной культуры связь утилитарного, полезного и прекрасного опосредствуется, усложняется, но она никогда не прерывается абсолютно; полезность прекрасного на современном этапе становится настолько общественно широкой, что подчас вступает в некоторое противоречие с утилитарной полезностью каждой отдельной вещи. Ярким примером подобных форм служит мебель Ле Корбюзье, не соответствующая с точки зрения сегодняшнего дня своими функциональными показателями необходимому уровню эргодизайна, но до сих пор востребованная потребителем как яркий эталон эстетики объектов дизайна. Предметный дизайн Филиппа Старка своей формой напоминает скорее мелкую скульптурную пластику. Потребитель, приобретая эти предметы, использует их в основном в целях украшения, декорации внутренней среды, они служат знаком наличия определенного эстетического вкуса и достатка. Причем, обуславливая данные дизайн-формы как совершенные, подразумевается в них именно наличие художественного творчества, т.е. красоту, приобретенную образное значение.

Приобретая черты авторской индивидуальности, объекты дизайна своей формой демонстрируют авторский почерк, нестандартный авторский подход, что привлекает потребителей и профессионалов, делает форму неповторимой, вызывает стремление к дублированию наиболее интересных находок. Таким образом, отображение в характере формы дизайн-объекта индивидуального художественного творчества, особенно на современном этапе, дает возможность создания широкого спектра конфигураций объектов, ведет к поиску красоты формы, что естественно, привлекает к таким объектам пристальное внимание зрителя и потребителя. [7].

Участие профессионального дизайнера, владеющего приемами эстетизации пластики в рамках только пропорций, масштабности, тектоники и т.п., отражающих исключительно материальные свойства, недостаточно для того, чтобы считать вещь «произведением». В последнее время символика и метафора получила значительное распространение в дизайне и им даже посвящен ряд специальных исследований. В данной области особое значение приобретают символические и метафорические категории. Даже наличие таких свойств, как типизированность, индивидуализированность, обобщенность, зафиксированных в пластике вещи, делает ее художественно выразительной, но не превращает в произведение ис-

куства, ибо эти свойства больше «работают» на эстетическую выразительность конструкции, функции и материала. Для О. Шпенглера архитектурная форма имеет решающее значение в качестве «изначального символа» философской концепции жизни каждой культуры и каждой эпохи. Дизайн так же выражает свои идеалы в определенных предметных формах по характеру построения, которых можно определить принадлежность к определенной культуре. Различным культурам присущи различные символы. Применение символики в объектах материальной среды усложняет форму, насыщает ее новыми образными, ассоциативными смыслами, обогащает стилистику формы. Символика, в таком случае, так же принимает участие в процессе композиционного формообразования и поиска гармонии материального объекта, и сама способна быть, в определенной степени, критерием красоты. Формообразующая идея на основе функции выстраивает форму объекта, которая в процессе формообразования приобретает особое эстетическое и художественное значение, впоследствии становясь символом, иконой своего времени.

Необходимо напомнить еще об одном важном моменте в характеристике формы, а именно то, что форма материального объекта никогда не воспринимается изолированно от среды ее окружающей, будь то музейная экспозиция или интерьер жилого здания. «Форма обладает различными качествами, включая знаковость, содержательность, красоту, рациональность, удобство: в этом случае этими качествами обладает не вещь, а форма как особая вещь, которая определяется как форма лишь в отнесении к другой вещи», – отмечает теоретик дизайна В. Сидоренко. [6].

Итак, мы можем сделать вывод, что работа дизайнера является неким «экватором» между деятельностью художника и инженера-проектировщика. В современных условиях дизайнер, работая над своим проектом, просто обязан учитывать не только функциональность проектируемого изделия, но и возможность его представления, как объекта искусства. В результате гармонизации структуры и формы объекта средствами и приемами композиции рождается форма, обладающая композиционной целостностью, художественной образностью и эстетической выразительностью.

Специфические формы специализации дизайнерской деятельности, отличающиеся предметом проектирования, целями и методами проектной работы, и ее конечными результатами. Деление дизайна на виды способствует эффективной организации профессиональной деятельности и качественной постановке специального образования.

Различают основные виды дизайна – графический, промышленный, средовой и их разновидности. В графическом дизайне это работа с визуальными коммуникациями, информационной графикой, рекламой и др., в промышленном – формирование бытовых вещей и приборов, объектов машиностроения, средств транспорта, одежды и т.д. Разновидности средового дизайна – дизайн интерьера и открытых пространств различного назначения.

Но независимо от специфики каждого вида дизайна все они имеют общую

основу – синтез прагматических и художественных идей и решений, направленных на улучшение условий существования человека в целостной эстетически совершенной форме. [9].

Отличительные особенности объективной обусловленности формообразования определяют специфику творчества в различных областях проектирования. Рассмотрим взаимосвязь факторов организации жизнедеятельности и формообразования на примере архитектуры. Так в этом направлении выделяют 3 вида формообразования:

1. Многофакторное формообразование с доминирующим фактором – организацией процессов жизнедеятельности. В качестве примера может быть приведен жилой комплекс – как доминирующий в городском пространстве тип среды. Здесь при повторяющихся архитектурных пространствах главное внимание уделяется организации весьма различных форм жизнедеятельности при относительно равнозначных требованиях. Это влечет за собой необходимость создания среды, характеризующейся эмоциональным настроением спокойствия и комфортности, способствующей формированию у проживающих чувства коллективности и чувства причастности к обжитому (дорогому) месту, что в свою очередь предполагает использование разносторонних средств архитектурного формообразования и природных факторов.

2. Формообразование с доминирующими функционально-технологическими факторами. Это, прежде всего производственные объекты, образующие характерный тип среды – среды трудовой деятельности. Здесь определяющими являются технологические требования к организации производственных процессов, что рождает специфические пространственные структуры, создающие благоприятные условия для труда и отдыха, благоприятный общий психологический климат, чувство удовлетворенности от результатов собственного труда. Все это становится выполнимым лишь при тщательном анализе конкретной трудовой деятельности и создании при этом удовлетворительной нейтральной среды для людей.

3. Формообразование с доминирующими информационно-эмоциональными (социокультурными) факторами. К этому типу формообразования относятся, прежде всего, некоторые общественные здания, садово-парковая архитектура и монументальные комплексы. Для них характерно выдвижение на первый план учета процессов восприятия среды или объекта и социально-культурного содержания проходящих в них процессов. Взять, к примеру, театральное здание, в котором организуется среда определенных эмоциональных состояний, активно воздействующих на человека. Пространственная организация подобных объектов складывается, чаще всего, под влиянием того образа, который закладывается в основу ее художественного решения. В свою очередь встроенность театра в городскую среду как бы символизирует его включенность в конкретную культуру с ее традициями.

Особенности организации разных типов среды определяются, прежде всего, характером происходящих в ней процессов, а также ее пространственно-морфологическими характеристиками. Их учет в процессе проектирования, в различных

технологических разработках необходим для совершенствования архитектурного формообразования. Архитектурная типология в целом, также как типология архитектурной среды, является синтезом требований к архитектурному объекту – с одной стороны, и способов их формализации в архитектурном объекте – с другой.

Общая фабула формообразования в архитектуре, в целом применима и к другим видам дизайна: требования возникают из условий и образа жизни, они предполагают необходимые знания о качестве объекта, о его параметрах. Способы, какими происходит формализация, являются результатом обобщения предшествующего опыта, всего развития формообразования. Кроме того, в настоящее время наблюдается зарождение и становление новых видов дизайна, отвечающих особенностям отдельных сфер дизайн – проектирования (экологический дизайн, эргодизайн, футурологическое проектирование – футуродизайн, дизайн ландшафтный, экспозиционный, инженерный и т. д.), отличающихся нацеленностью или характером результатов работы (арт – дизайн, шрифтовой дизайн, ленд – арт, дизайн архитектурный, компьютерный и пр.), имеющих «местные» художественные признаки – дизайн региональный, «мусорный» и т. п.

Форма – это внутренняя связь и способ организации, взаимодействия элементов и процессов между собой и со средой, в которой находится объект. Она двuasпектна. Внутренняя форма, материализующая конкретную функцию предмета, – это его устройство, структура. Внешняя форма – оболочка объекта, его облик. Процесс создания формы охватывает построение, как внешнего вида, так и внутренней структуры объекта. [13].

Между формой и содержанием не существует четкой границы. Эти два понятия неразрывно связаны. Внешняя форма диктуется человеком, задается внешними обстоятельствами, а внутренняя форма идет изнутри, из сути предмета.

Описывая взаимодействие внешней и внутренней систем морфологии формы, теоретик промышленного дизайна Е. Лазарев отмечает, что морфология в дизайне – это материализованная внешняя (оболочка) и внутренняя (структура) формы предмета, построенные в соответствии с его содержанием (функцией). Внешняя оболочка объекта дизайна состоит из ряда ритмически организованных форм, плоскостей, элементов, ритма фактур и цвета и т. д., что позволяет утверждать о наличии во внешней форме ряда структур: пластической, декоративной, колористической, фактурной, текстурной. [5]. Таким образом, под морфологией дизайн-объекта понимается материализованная форма, обладающая структурным строением, т. е. имеющая внутреннюю и внешние структуры, и выражающая собой определенное смысловое содержание. Внешние характеристики формы, т. е. ее внешние структуры, дают представление о визуальном облике предмета и включают в себя образную насыщенность на основе композиционной согласованности элементов; внутренняя структура формы дает представление о ее строении при помощи композиционных, конструктивных, эргономических, функциональных и т. д. закономерностей и так же служит построению образа. Совокупность внутренних и внешних структур, в которых образ и композиционные закономерности играют одну из существенных сторон формообразования, составляет общее

представление о художественной образности объекта дизайна. [12].

Первичное восприятие предмета происходит с визуального процесса ознакомления с внешней формой, ее очертанием, силуэтом, что лишь подчеркивает важность продуманности, детальности и функциональности внешних форм объекта. От их выбора зависит первое впечатление, а также принятие или непринятие формы в дальнейшие секунды знакомства.

Восприятие внешней формы можно разделить на следующие этапы:

1. Наглядность. Один уже взгляд на форму позволяет составить первое представление об объекте и возможные будущие действия;

2. Ясная концептуальная модель. При моделировании формы в нее закладывается смысл, который не должен противоречить образу и наполнению всей системы (вещей, пространству, среды).

3. Соответствие. Возможность определить взаимодействие внешнего проявления формы и ее функции.

Внешнее проявление формы и ее исполнение, выбор материала, автоматически должны диктовать потребителю, что это за вещь, зачем она нужна и как ей пользоваться.

О внутренней форме нельзя говорить однозначно, потому что она связана как с внешней формой предмета, так и с его конструктивными особенностями.

Итак, идеальная или совершенная форма материального объекта характеризуется грамотным пропорциональным соотношением элементов и плоскостей, точной организацией внешних и внутренних структур, наличием напряжения, т.е. контраста элементов, правильным распределением масс и пустот, организацией пространства в среде объекта, а также соответствием формы содержанию.

Вывод

В основе процесса создания формы в деятельности художника, архитектора, дизайнера лежит создание объекта в соответствии с общими ценностными установками культуры и теми или иными требованиями, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемых материалов. Формообразование – решающая стадия творчества в его процессе закрепляются как функциональные характеристики объекта, так и его образное решение. Несмотря на очевидные различия целей и методов проектирования в разных областях деятельности, можно говорить о существовании некоторых общих принципов создания формы. Дизайнер во многом повторяет работу художника, с той только разницей, что для дизайнера зачастую первичным является воплощение функционального назначения объекта, а затем наделение его художественной ценностью. И все же, мы можем отмечать тенденцию к увеличению удельного веса художественности в различных дизайн-объектах, вплоть до потери ими функциональности. Так, например, сегодня появляются предметы мебели, домашнего обихода, архитектурные объекты, которые призваны, в первую очередь, не упростить жизнь человека, а украсить ее.

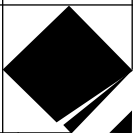
Рассматривая особенности формообразования в различных видах дизайна,

мы пришли к выводу, что все они имеют общую основу – синтез прагматических и художественных идей и решений, направленных на улучшение условий существования человека в целостной эстетически совершенной форме, не исключая специфику каждого из видов, если подходить к этому вопросу более детально.

Также, мы пришли к выводу о важности гармонизации внешних и внутренних форм объекта, в которых образ и композиционные закономерности играют одну из существенных сторон формообразования, составляет общее представление о художественной образности объекта дизайна. Мы отметили значимость внешних форм предмета, для восприятия его человеком, ведь именно первичное восприятие предмета происходит с визуального процесса ознакомления с внешней формой, ее очертанием, силуэтом, что лишь подчеркивает важность продуманности, детальности и функциональности внешних форм объекта. От их выбора зависит первое впечатление, а также принятие или непринятие формы. Стоит также отметить неоднозначность понятия внутренней формы, так как она связана как с внешней формой предмета, так и с его конструктивными особенностями.

Список литературы:

1. Бореев Ю.Б. Эстетика: Учебник – М.: Высш. шк., 2002
2. Ванслов В.В. Искусство и красота. – М.: Знание, 2006.
3. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм/ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1963.
4. Демосфенова Г. Л. К проблеме художественного образа в дизайне. – М., 1980. – Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. – Вып. 23.
5. Лазарев Е.Н. Дизайн машин. – Л.: Машиностроение, 1988.
6. Сидоренко В.Ф. Проблема художественного образа в дизайне. – М.: ВНИИТЭ, 1978, – (Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 17).
7. Шлеюк С.Г. Визуальный язык гармоничной формы – Оренбург, 2012.
8. А. Гильдебранд и его учение о художественном зрении как продукте зрительный представлений. Режим доступа: <http://studopedia.org/1-142972.html>
9. Виды дизайна – разновидности дизайнерской деятельности. Режим доступа: <http://slobodskiy.com/types-of-design/>
10. Меганциклопедия Кирилла и Мефодия. Режим доступа: <http://megabook.ru/article>
11. Основы композиции. композиция в дизайне. Режим доступа: <http://template.ouverture.ru>
12. Понятие формы в философии дизайна http://www.taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/524/ponyatie-formy-v-filosofii-dizajna.html
13. Содержания и форма. Режим доступа: <http://bse.slovaronline.com>
14. Стилизация художественной формы. Режим доступа: <http://www.potolok-design.ru>



УДК 747.001.76
Коновалова Д.А. Троянов А.Г.

ВЛИЯНИЕ НОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА

Статья посвящена исследованию направления новых технологий в дизайне интерьера, выявить специфику единства дизайна и новых технологий, вследствие которых будут появляться новые разработки, и достижение взаимодействия технологий и дизайна.

Ключевые слова: дизайн, графический дизайн, новые технологии, цифровая фотография, художники, техническая эволюция.

Актуальность исторические аспекты в истории современного дизайна и новых технологий, хорошо известны и материал о них нетрудно узнать в интернет сетях, городских библиотеках, энциклопедиях. Актуальность данной темы заключается в том, что и дизайн и технологии являются неотделимыми сферами в жизни любого человека.

Объект исследования – новые технологии в дизайне интерьера.

Предмет – использование новых технологий в дизайне.

Цель – цель данного исследования направлена на изучение новых технологий в дизайне интерьера, выявить специфику единства дизайна и новых технологий, вследствие которых будут появляться новые разработки, и достижение взаимодействия технологий и дизайна.

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, периодических изданий по исследованию направления новых технологий в дизайне интерьера, анализ основных, исторически сложившихся моделей.

В настоящее время ощутим диссонанс между дизайном и новыми технологиями, попробуем рассмотреть эту проблему.

В течение всей истории человеческого общества, дизайн и технологии шли рука об руку. Из-за того, что дизайн и технологии находятся в постоянном развитии, их сотрудничество всегда остается активным.

С использованием современных прогрессивных технологий, возможна разработка новых формообразований в дизайне.

Например, фотография. Используя цифровые технологии можно передать не только цвет и размер, но и сохранить первоначальный вид любого объекта.

В последние несколько десятков лет человечество переживает одно из масштабных развития в мире технологий – это компьютерная графика.

Рассматривая резкий толчок в развитии компьютерных технологий по сравнению с прошлыми годами, прогресс вышел на новый уровень.

Например, цифровая фотография получила новый виток развития.

Любопытным фактом является то, что в процессе фотографирования многие аспекты процесса съемки подразумевают несколько нюансов, которые трудно прогнозировать, но компьютерные технологии, имея большие ресурсы, позволяют не только прогнозировать результат, но и полностью менять суть, например фотографии интерьера.

Многие художники могут выбрать профессию дизайнера. Используя компьютерные технологии в своем творчестве, могут расширить круг своих творческих возможностей. Но не все готовы осваивать компьютерные технологии. Осознанно отказываясь от технического образования, не владея необходимыми ресурсами для реализации личного потенциала, они не могут достичь нужного уровня технической компетентности.

При получении определенного количества новых возможностей творческого развития, извлеченных из быстро эволюционной сферы, затратив немалое количество личных ресурсов для обучения, можно получить что-то новое, и это отразится на работах художника-дизайнера.

На сегодняшний день, имеется большое количество возможностей для изучения компьютерного искусства. Многие стремятся идти в ногу со временем, осваивают новые технологии, в результате чего получается большой процент образованных дизайнеров и художников, закончившие учебные заведения по дизайну и искусству.

Художники, живущие в разных уголках страны, для поиска и объединения личных интересов, создают некие тесные модели общения на расстоянии, форумы или, создаются группы по интересам используя интернет, где формируют новые направления в дизайне, над которыми работают специалисты различных направлений, создавая нечто новое, совершенно неизвестное ранее.

Так что же дали новые технологии дизайну интерьера? Ответ очень прост, но в то же время очень сложен. Интерактивность, это возможность дать зрителю (заказчику) принять непосредственное удаленное участие в создании проекта.

Если раньше при выполнении заказа реконструкции интерьера, дизайнеру требовалось как минимум неделя для разработки эскизов, то сегодня эта неделя сократилась до нескольких дней часов, при чем, эскизы теперь выполнены графически, выглядят как реальная фотография.

Цифровые технологии вошли в повседневную жизнь человека, его быт, после чего этап восторгания прошел, уступив место размышлениям и критике. Особенно выделяется масс-медиа. ТВ играет очень большую роль для общества, чаще всего ставя человека на место обслуживающего персонала.

При этом, сравнивая изобретения (творения) художников с чем-то неземным, или наоборот, погружая в критику, создается некий пиар компании (используя современные технологии), в которой художники поддерживают, или наоборот избегают такого пристального внимания прессы к своей персоне и работам.

Но как-бы не восхваляли новые технологии пресса, художники и многие критики, основной зритель, заказчик и потребитель просто не успевает приспособиться

к стремительной техногенной среде. И именно поэтому возникают проблемы.

Самая важная – это техническая некомпетентность большей части нашего общества. Потребитель не может понять языка технологий, что создает затруднения между художником-дизайнером и заказчиком. Как отметил Кирилл Шамапов, «Интернет ставит человека лицом к лицу со всем миром. Но, увы, надежды и эйфория, связанные с появлением новых возможностей, исчезли, обнажив с большей остротой былые проблемы. В новой ситуации мы все больше находим следы неразрешенных философских конфликтов прошлого. Из виртуальных бездн мы снова проваливаемся в бездны аналоговые, реальные и, как выясняется, более живучие» [2].

Определить дизайн как цифровой или аналоговый будет не совсем верно. Любой художник сам избирает, нужно ли ему выполнять свои работы с помощью компьютера или довольствоваться обычными красками. Виртуальность и реальность – вот два главных компонента, имеющих огромный смысл в любом виде деятельности, являясь основой как для НТР, так и для XX века в целом.

Вывод

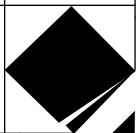
Подводя итог, можно сделать вывод, что сотрудничество дизайнера и новых технологий сложно оспорить. Это результат развития технической эволюции в обществе. Хотим мы этого или не хотим. Вследствие чего, возник такое феномен как цифровые искусства, что характерно для него новые худ. направления, жанры, формы и элитарность.

Сложно оценить данное влияние. Мнение разделилось, одно, за что это огромный шаг в развитии, другое же, что это деградация. Можно задать риторический вопрос, любите ли вы художником импрессионистов? Не будем искать ответа, но вспомним историю, когда возникло это направление в изобразительном искусстве, те художники, которые создавали эти картины, жили в нищете и бедности а признание и слава в обществе пришла к ним гораздо позже.

Данная проблема не изучена полностью и требует дальнейшего изучения и развития.

Список литературы:

1. Аронов В.Р. Проблемы дизайна. – М.: Арт Проект, 2005. – 320 с.
2. «Русский альбом» - от традиционных форм искусства к новейшим.



УДК 7.011

Малярская К.С. Троянов А.Г.

ВОСПРИЯТИЯ И ВЛИЯНИЕ ИНТЕРЬЕРА НА ЧЕЛОВЕКА

Статья посвящена исследованию восприятия влияния интерьера на человека. В процессе работы было рассмотрено влияние символов, цвета и пространственных планов на восприятие интерьера.

Ключевые слова: интерьер, цвет, символика, форма, восприятие.

Актуальность выбранной темы состоит в необходимости изучить проблему восприятия человеком окружающего его интерьера. В последнее время дизайн интерьера и его влияние на состояние людей становится всё актуальнее. Существует большое количество стилей оформления интерьера.

Объект исследования – процесс восприятия окружающего человека интерьера.

Предмет – объекты влияющие на восприятие.

Цель – выявить основные объекты влияющие на восприятие интерьера.

Задачи исследования:

- изучить как влияет цвет на восприятие интерьера;
- рассмотреть формы помещений;
- влияние символов и их история.

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

Особенности восприятия интерьера. Эстетическое влияние архитектурных форм тесным образом связано с особенностями эмоционального восприятия человеком двух видов форм – объемных в пространстве и пространственных.

Пространственная композиция воспринимается зрителем фронтально по отношению к главной плоскости, формирующей ее. Во втором случае она носит концентрированный объемно-пространственный характер, который и определяет ее название. В третьем случае раскрываются черты глубинно-пространственной композиции.

Под термином «пространственная форма» следует понимать геометрически определенный объем пространства, воспринимаемый внутри заключающей его формы. Ограждение расположенное по периметру, и обращенное во внутрь, образует оболочку пространственной формы или «форму-оболочку», она воспринимается как целостная масса в отличие от отдельных форм самих элементов ограждения (потолок, пол и т.д.). Условия

единовременного обозрения пространственной формы определяют особенности «интерьерного» восприятия.

Первая особенность связана с панорамным охватом «формы-оболочки», окружающей зрителя со всех сторон. В помещении это шесть или пять одновременно видимых поверхностей: пол, стены, потолок. Наоборот, форма объема в пространстве, при неподвижном положении зрителя, открывается лишь одной-двумя сторонами.

Вторая особенность восприятия проявляется в ощущении «интерьерного» масштаба закрытых пространств по сравнению с открытым или естественным. При одинаковых параметрах закрытое пространство всегда несколько больше, чем такое же открытое. В закрытом сравнительной мерой служит только человек, а на открытых площадках в сравнение вступают и более крупные элементы окружения – группы зданий, размеры улиц, природные просторы [1].

Третья особенность это ощущение конечной ограниченности пространственной формы, во врожденной потребности быстро ориентироваться в ней и позитивно принимать ясно организованную структуру, вселяющую чувство, уверенности и покоя. Этим же вызвано стремление избежать абсолютной замкнутости пространств и установить визуальные связи с естественной природой.

Составляющие восприятия интерьера: Восприятие величины помещений

Архитектурная форма, в отличие от просто геометрической формы наделена абсолютной величиной, связанной с ее отношением к человеку, как к мере, и определяемой отчасти понятием масштабности. Величина пространственной формы в первую очередь влияет на эмоциональность восприятия, рождая чувство простора, нормальной соизмеримости или гнетущей тесноты. К увеличению объема может привести желание наделить пространство некой представительностью. Так, монументальные египетские храмы олицетворяли сверх могучее божество, в «огромном» внутреннем пространстве человек просто физически терялся, активно давила масса обрамляющей оболочки [1]. Интерьеры греческих храмов не престапают границ «просторного» объема, достаточно торжественного в своем спокойствии и соразмерности с человеком. В русских церквях «камерные» габариты в горизонтальном уровне действия человека переводятся в разряд «просторного» [2]. Сознательное распределение разных или одинаковых пространственных объемов позволяет создать пассивную или активную динамику структурного построения интерьера. Графический анализ интерьеров ряда исторических объектов показывает что. Независимо от абсолютной величины помещения, у зодчих сохранялось стремление заполнить верхнюю оптимальную зону поля зрения на всю высоту плоскостью стены, т. е. сохранить постоянным оптимальное отношение высоты к длине помещения и избегать ощущения нависающего, давящего потолка путем включения в кадр преимущественно вертикальных направлений. Этот опыт поиска лучших пропорций формы подтверждает закономерность психологии восприятия [2].

Восприятие пространственных планов

Интерьерное пространство имеет относительно трех частное деление на планы – передний (ближний), промежуточный (средний) и задний (дальний). Если соотнести порядок расположения планов с характеристиками их визуальных картин и обозначить средний план как восприятие фрагмента, дальний как общая пространственная форма, передний план как восприятие детали. В процессе восприятия эти три плана всегда оказываются в состоянии отношений «фигура-фон». При зрительном освоении среды все планы оказываются в постоянном обозрении. Взгляд постоянно переходит на разные фоны, этот интерес выражается в количестве возвратов [2]. Научкой установлены этапы отображения объекта по сложности восприятия – первоначально фиксируются контурные и силуэтные (плоскостные) изображения, затем величины предметов и расстояния до них. [3].

Восприятие символических форм

Расшифровка формы происходит через восприятие контурных линий. Через «движение» линий возникает ощущение движения (динамики) пространственной формы. Образно-ассоциативные характеристики линий и простейших фигур с давних времен использовались в художественно-творческой работе. В древности символы наделяли ассоциативными определёнными, некоторые геометрические фигуры казались мистическими, их наделяли смыслом таинственности. Это смогло послужить для применения их в качестве формальных символических знаков. Квадрат (например, в основе пирамиды) символизировал покой, вечность, силу, власть. Круг, сфера символизировали единство, непрерывность движения, вселенную, мир, солнце, жизнь[3].

А. Палладио в своем трактате писал, что древние считались с тем, что подобает каждому богу не только при выборе места, но и при выборе формы: так Солнцу и Луне, поскольку они постоянно вращаются, они делали храмы круглой формы или приближенной к круглой. Тоже для Весты, которая называется богиней земли, «стихия же эта, как известно, круглая». Абстрактная символика простых «вечных форм» достаточно распространена в архитектуре. В современной архитектуре к ней добавилось символическое изображение органичных форм природного мира[4].

Движение формы вверх, вглубь,вширь или ее статичность вызывают и вполне определенные ассоциации, связанные с врожденными психофизиологическими особенностями человека. Когда потолки низкие и при этом пролет широкий человек чувствует тяжесть и нависание, он ощущает тесноту, тревожность, беспричинное беспокойство. Стремление формы вверх, высокие потолки, большое количество воздуха над головой всё это порождает облегчение, свободу, ощущение простора (когда помещение достаточно широкое).

Восприятие цвета в пространстве

Цвет – это свойство тел вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом и интенсивностью отражаемого или испускаемого, или видимого излучения [5].

Объективные свойства цвета и реакции, которые они вызывают:

1. Чем чище и ярче цвет, тем определеннее, интенсивнее и устойчивее психическая реакция человека на него.

2. Сложные, малонасыщенные, среднесветлые цвета вызывают весьма разнообразные, неустойчивые и относительно слабые реакции.

3. Пурпурные цвета и в чистом виде вызывают разные реакции. А в сочетании с другими цветами появляется еще больше градаций восприятия пурпурного.

4. Желтые и зеленые цвета вызывают наибольшее разнообразие ассоциаций. Это связано с тем, что в природе они представлены богаче всех прочих. Каждый из оттенков связывается в нашем сознании с определенным состоянием предмета или явления, отсюда и богатство ассоциаций [6].

Однако исследованиями отмечается особенность зрения братья корректирующие поправки на освещение и воспринимать цвет в общем правильно, независимо от спектральных характеристик источников света, падающих теней и рефлексов. Следовательно, при неравномерности освещения пространственной формы восприятие цветности ее поверхностей и оборудования в целом остается довольно постоянным и верным. Это положение важно для утверждения достоверности предлагаемых проектных решений в виде проекций (разверток), фиксирующих цветовые тона и их сочетание в размерах поверхностей и без учета динамики световоздействия.

Вывод

Модный интерьер по последним технологиям сегодня уже играет второстепенную роль. На первое место выдвигается то, как именно влияет дизайн помещения на человека. Оказывается, интерьер очень даже влияет на работоспособность человека, его настроение, психологическое состояние. Грамотно созданная атмосфера в помещении позволяет улучшить настроение, развивать таланты, способствовать работоспособности и т.д.

Человек имеет пять органов обоняния – зрительный, тактильный, слуховой, обонятельный и вкусовой. Последний орган в данном вопросе роли не играет, а вот все остальные подвержены тому или иному влиянию окружающего интерьера. На эти органы влияют цвета, формы, звуки, текстуры и многое другое – то, что человек может увидеть, услышать, почувствовать на ощупь и запах.

Формы, цвета, линии, текстуры – все это мы осязаем с помощью глаз, то есть с помощью зрительного органа чувств. Влияние этих характеристики интерьера сказывается на памяти, внимании и сознании человека. Чтобы наименее ощущать подобного рода влияние, необходимо чаще проводить перестановку. Перестановка мебели – это маленькое обновление, которое может благоприятно сказаться на психологическом состоянии человека, создавая обстановку некой новизны, перемен. Приветствуется в этом случае наличие в интерьере мебели-трансформера, ширм, обоев-хамелеонов и подобного.

Особое внимание стоит уделить и символам, которые также оказывают серьезное влияние на психику человека через зрительное восприятие. Главное,

чтобы символы, наполняющие пространство помещения, были правильно подобраны и гармонично сочетались, а не являли собой исключительно «последний писк моды».

С помощью тактильного восприятия человек может прочувствовать форму и текстуру предмета. С помощью слухового восприятия человек слышит звуки, которые также играют немаловажную роль в его психологическом состоянии. При насыщении помещения звуками главное не перестараться. Хорошо использовать временные аксессуары, которые при необходимости можно убрать. Для детей, особенно маленьких, подойдут игрушки. Но стоит помнить, что масса пищущих плюшевых мишек, зайчиков, кукол очень скоро утомят не только ребенка, но и его родителей. Одной-двух игрушек будет вполне достаточно.

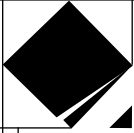
Запахи также формируют настроение человека. Хорошо, когда источники благовонных ароматов будут находиться в отдельных сосудах, которые также при необходимости можно убрать или заменить сосудами с другими запахами.

Особое внимание необходимо обращать на зонирование помещения. Особенно важно это для детской комнаты, поскольку там сочетается и рабочая зона, и игровая, и просто место, где ребенок может побыть наедине с собой подальше от наблюдательных глаз взрослого. Такая зональность поможет создать порядок в голове ребенка.

Все люди разные, а поэтому не стоит пользоваться советами близких, знакомых или соседей. Каждый человек должен создать вокруг себя такой интерьер, которые подойдет именно ему.

Список литературы:

1. Барышников А. П. Перспектива / А.П. Барышников. – М.: Искусство, 1955. – 200 с.
2. Буймистру Т. А. Колористика: путь – к красоте и гармонии / Т.А. Буймистру. – М.: Ниола-пресс, 2010. – 236 с.
3. Бхаскаран Л. Дизайн и время. Стили и направления в современном искусстве и архитектуре / Л. Бхаскаран. – М.: Арт-родник, 2006. – 258 с.
4. Варавва Л. В. Современная энциклопедия декоративно-прикладного искусства / Л.В Варавва. – Дон: ООО ОПКФ «БАО», 2012. – 304 с.
5. Розенсон И. А. Основы теории дизайна. Учебник для вузов / И.А. Резенсон. – СПб.: Питер, 2003. – 217 с.
6. Федоров М. В. Рисунок и перспектива / М.В Федоров. – М.: Искусство, 1960. – 215 с.



УДК 7.021.001.63(02)
Муромцева А. Ю., Гинько В. В.

ЗНАЧЕНИЕ ПОЛЕЙ В ПРОЕКТИРОВАНИИ КНИЖНЫХ ИЗДАНИЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья посвящена теме проектирования оригинал-макетов для научных видов изданий. Рассматривается вопрос о значении полей в процессе разработки сетки издания, анализируются способы определения размеров полосы набора и проводится поиск наиболее оптимального варианта для изданий научной литературы.

Ключевые слова: научная литература, поля издания, композиционно-конструктивная организация макета, формат, полоса набора.

Актуальность данной темы обусловлена необходимостью повышения качества подготовки оригинал-макетов, а также поиска такого варианта, который бы учитывал как требования экономного использования запечатываемой площади листа, так и грамотного построения макета.

Цель – анализ различных способов проектирования полей в книжных изданиях и поиск оптимального решения при разработке макетов для научной литературы.

Методы исследования: изучение специальной литературы, анализ изданий с точки зрения построения и оформления макетов, эксперимент.

В зависимости от типа издания определяется принцип организации композиции макета, его объем, конструкция и соотношения составляющих его элементов. При проектировании книги следует учесть множество факторов: характер материала, целевое предназначение, читательский адрес, условия использования, экономические показатели, технические особенности производства, эргономика.

При работе над макетом необходимо решить две задачи: 1. обеспечить функциональность и целесообразность издания, и 2. определить эстетическую, художественную составляющую. При этом решаться они должны одновременно и целостно, исходя из характера и направленности будущей книги.

Спецификой научного вида изданий является их четко обозначенная целевая аудитория и предмет излагаемого материала. Они содержат результаты теоретических, экспериментальных исследований и предназначены для узкого круга специалистов, учёных определённой сферы научной деятельности.

Научная литература включает в себя такие виды изданий, различающихся информационными признаками: монография, автореферат, препринт,

тезисы докладов конференции, материалы конференции, сборник научных трудов.

Вся научная литература отличается определённой степенью сложности и характером изложения, что, в свою очередь, определяет условие использования – медленное, вдумчивое чтение, предполагающее изучение новой информации. Для таких изданий характерной будет сложность текста, содержащего научные понятия, термины, формулы, а также таблицы, схемы, диаграммы и иллюстрации.

Чтобы организовать информацию, необходимо тщательно проанализировать и спланировать проект книги. При этом роль играть может и соотношение между элементами материала: например, варианты «движения» читателя от текста к рисунку, либо от рисунка к тексту [1].

Цель научных текстов состоит, прежде всего, в передаче научной информации точно и без искажений. Этому должна способствовать посредством грамотного оформления композиционно-конструктивная организация издания, целями которой являются: удобочитаемость текста, логичная организация иллюстративных материалов, дополнительных текстов, чёткая система рубрикации.

Композиционно-конструктивная организация предполагает следующее:

- определение полосы набора;
- характер размещения текстового и иллюстративного материала на полосах;
- типизация оформления элементов по принципу единообразия и деление различных блоков информации по их функциональности;
- шрифтовое решение.

Поля в композиции макета имеют принципиальное значение. Во-первых, они обусловлены функциональной значимостью: при чтении текста и переходе со строки на строку глаз читателя должен отдыхать, поля при этом выполняют балансирующую роль между пространством, заполненным текстом, и белыми полями. Во-вторых, предохраняют запечатываемую полосу набора от загрязнения и повреждения. В-третьих, обеспечивают эстетическую функцию в оформлении издания.

При определении полей необходимо учитывать несколько факторов: формат издания, полосу набора, характер информации и её предполагаемое расположение на полосах.

В первую очередь, существует взаимозависимость между форматом издания и полосой набора. Выбор формата зависит от вида издания и обусловлен удобством пользования книгой, её объемом. Формат книги определяет дальнейшее композиционное оформление. В данное время существует ограниченное количество книжных форматов, которые регламентирует ГОСТ.

При определении формата полосы необходимо, чтобы её пропорции были гармоничны пропорциям выбранного формата книги, т.е. должно соблюдаться их геометрическое подобие для достижения композиционной связи между страницей и полосой набора. Без соблюдения этого требования конструкция книги будет «рассыпаться», а страницы и наборные полосы – жить каждая своей жизнью.

Применяемый средневековыми писцами «золотой канон» предполагал строгое соблюдение пропорций страницы: 2×3 , при этом пропорции полей составляли 2:

3: 4: 6. Но данные пропорции не подходят для других форматов, отличающихся от соотношения 2×3 , и при этом смотрятся негармонично.

Густав Мильхзак, занимавшийся исследованием пропорций, в конце XIX в. вывел три пропорции полей, которые известны как «правила Мильхзака». Найденные им соотношения зависят от типа изданий, а размеры полей должны равняться определенному количеству заранее установленных единиц. Согласно главному правилу поля издания должны были подчиняться таким пропорциям: 2: 3: 4: 6; для «роскошных» изданий: 2: 3: 5: 6; для компактных книг: 2: 3: 4: 5. Для правил Мильхзака характерна тенденция сближения полос в корешке, как в рукописных и старопечатных книгах, где композиционной единицей является разворот. Но описанные пропорции для современного использования крайне неэкономичны и могут применяться лишь в случаях, где эстетика и богатство оформления книги выходят на первый план. Это могут быть подарочные издания, творческие дизайнерские проекты, художественные издания и т. п. Для сферы научной литературы такие излишества неприемлемы.

В XIX в. часто полосу набора располагали посередине страницы, так что поля были одинаковой ширины, но при таком расположении разворот терял целостность и его композиция распадалась, что недопустимо для классического набора и может использоваться лишь в исключительных случаях, оправданных общей концепцией дизайн-проекта.

Один из методов нахождения расстояний в макете предполагает расчерчивание пространства листа с помощью пропорциональных шкал. Например, построение на основе рядов Фибоначчи. Последовательность Фибоначчи предполагает, что каждое следующее число равняется сумме двух предыдущих, например, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 и т. д. Чем дальше, тем ближе отношение соседних чисел приближается к золотому сечению, но никогда не достигает его полностью.

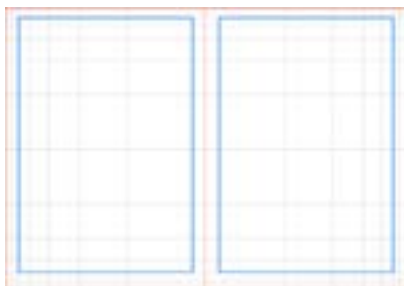


Рис. 1 – Построение пропорциональных шкал на основе рядов Фибоначчи

Пропорциональные шкалы при расчете макета откладываются от краёв разворота (Рис. 1). На основе этих шкал определяются края полосы набора [9].

Наиболее универсальным и оптимальным вариантом построения разворота является построение по принципу канона Гутенберга, который предполагает нахождение размера и места наборной полосы посредством деления диагонали страницы на девять частей. Страница делится на девять частей по вертикали и горизонтали, поля определяются из следующих расчетов: корешковое поле – 1 часть от ширины страницы; наружное поле – 2 части; верхнее поле – 1 часть от высоты страницы; нижнее поле – 2 части. Универсальность членения ширины и высоты страницы на девять частей заключается в том, что

данный способ применим не только к формату с пропорциями 2: 3, но и к любому другому при сохранении гармоничного расположения полос. Данный способ применим и к прямоугольным, и к квадратным форматам.

Деление страницы на девять частей не единственно возможный вариант. Существуют способы членения на шесть, двенадцать, а при необходимости и на любое необходимое количество частей. При этом достигается максимальная гибкость и вариативность проектирования разворота. При большем количестве делений полоса набора будет соответственно также больше, таким образом можно достичь максимальной экономии без ущерба для эстетичного и гармоничного вида издания.

Следующим вопросом при расчете полей является адаптация их при учёте особенностей крепления книжного блока. Так при термоклеевом способе переплета возникает проблема, при которой часть бумаги уходит в корешок, за счет этого уменьшается внутреннее поле. Расчет количества прибавки к внутреннему полю зависит от толщины издания и самой бумаги. Для толстых книг эта прибавка должна быть шире точной пропорции. Поэтому при проектировании книжного разворота важно не только соблюдать исходные пропорции, но и понимать при этом, как будет выглядеть готовое издание.

Кроме того, сетка издания определяет не только ширину и высоту полосы набора, но и кегль шрифта, величину интерлиньяжа и разбивку основного текста на колонки.

Взаимозависимость кегля, интерлиньяжа и высоты полосы набора является принципиальной, т. к. высота должна быть кратна значению межстрочного интервала. Поэтому для создания макета важно понимать и уметь находить оптимальное соотношение кегля и размера полосы. Существуют различные способы определения таких соотношений. В технических требованиях ГОСТов кегль используемого шрифта для основного текста научного издания должен быть не менее 8 пт. при ширине полосы 50–90 мм. Наиболее оптимальным вариантом, учитывающим как удобочитаемость, так и экономию площади печати, при формате 60×84/16, на наш взгляд, является соотношение 10 пт. при ширине 108–112 мм (в зависимости от типа переплета). Зная ширину набора, можно определить его высоту, используя способ Душана Шульца (Рис. 2), который предполагает следующую схему: полуокружность, опирающаяся на верхнюю границу страницы, касательная окружности и диагональ страницы образуют точку, из которой к верхнему правому и нижнему левому углам страницы проводятся отрезки. Далее из точек, фиксирующих ширину полосы (в нашем случае она составляет 112 мм), опускаются вертикальные линии до пересечения с нижним отрезком и диагональю страницы, так определяется высота полосы набора. В нашем случае полученная высота составляет 155 мм.

Для расчета интерлиньяжа переведем значение

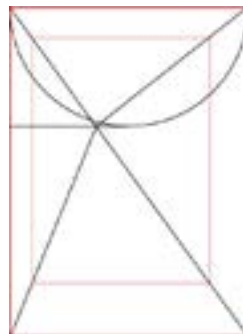


Рис. 2 – Способ Душана Шульца

ширины полосы набора в пикси и затем разделим на значение кегля шрифта, полученное число прибавляем к значению кегля: $112 \text{ мм} = 27 \text{ пик}$; $27 / 10 + 10 = 12,7$.

Далее делим значение высоты полосы в пунктах ($155 \text{ мм} = 438,65 \text{ пт.}$) на полученное число, получаем бесконечную десятичную дробь, которую округляем до целого числа. Затем высоту полосы в пунктах делим на полученное число и округляем до десятых. Полученное значение (в нашем случае $12,5 \text{ пт.}$) и будет конкретным для данного макета интерлиньяжем.

Также при проектировании макета решается, включать или нет колонцифру и колонцифру в полосу набора. Как правило, если колонцифра находится вверху страницы на одной строке с верхним колонцифром, то он включается в счет высоты полосы набора. Если колонцифра находится внизу, то она не учитывается при изменении высоты текста.

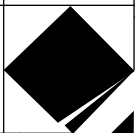
Следует сказать, что боковые поля не всегда остаются пустыми, на них может располагаться дополнительная информация, служебные элементы, заголовки «фонарики», иллюстрационный материал. Это тоже нужно учитывать при разработке макета и определении полей. При этом важно следить, чтобы выносимая на поля информация не попала под обрез.

Итак, для достижения наиболее гармоничного результата при проектировании макета книжного издания необходимо соблюдать следующие нормы. Согласно правилам композиции, которые действуют и при создании макетов многостраничных печатных изданий, полоса набора по высоте должна располагаться на оптической середине страницы. Развороты должны образовывать целостную конструкцию, поэтому страницы разворота смещаются к корешку. Таким образом, при классической площади набора внутреннее поле должно быть меньше, чем верхнее, а последнее меньше, чем внешнее, которое в свою очередь, меньше нижнего [2].

При проектировании научных изданий на первый план выходит соблюдение таких условий, как удобочитаемость текста, экономичность использования запечатываемой площади. Дизайн таких изданий не должен отвлекать читателя от восприятия информации и обязан отвечать общей концепции оформления.

Список литературы

1. Болховитинова С. М. Композиция изданий: особенности проектирования различных типов изданий : учебное пособие / С. М. Болховитинова. – М.: МГУП, 2000. – 166 с.
2. Вильберг Г. П., Форсман Ф. Азбука книжного дизайна / Г. П. Вильберг, Ф. Форсман. – СПб.: СПбГПУ, 2003. — 110 с.
3. Гиленсон П. Г. Справочник художественного и технического редакторов / П. Г. Гиленсон. – М.: Книга, 1988. – 532 с.
4. Добкин С. Ф. Оформление книги. Редактору и автору / С. Ф. Добкин. – 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Книга, 1985. – 298 с.
5. Дубина Н. Художественное конструирование печатных изданий [Электронный ресурс] / Н. Дубина // КомпьюАрт. – 2002. – № 11. – Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9272&iid=392#02>.



УДК 7.017

Попова А.Р., Данильян Л.В.

МОТИВ ЗЕРКАЛА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена изучению интерпретации мотива зеркала в изобразительном искусстве, исследованию как его семиотической природы, изобразительно-композиционных функций. Рассматривается изображение зеркала как художественный прием, используемый художниками Средневековья, Возрождения и Нового Времени.

Ключевые слова: изобразительное искусство, зеркало, семиотическая природа, мотив, символ.

Актуальность Актуальность данной темы заключается в важности мотива зеркала не только как технического, но и мировоззренческого приема развертывания композиции в изобразительном искусстве.

Объект исследования – объектом исследования является мотив зеркала, рассматриваемый в рамках изобразительного искусства.

Предмет – предметом выступают изобразительно-композиционные функции мотива зеркала, его символическое значение, а также эстетическая трактовка в художественных произведениях.

Цель – раскрытие мотива зеркала не только как символического образа, но и способа передачи через зеркальное отражение символов и образов, а также применение приемов расширения визуального пространства, на основе конкретных примеров в искусстве.

Задачей исследования было: раскрытие мотива зеркала не только как символического образа, но и способа передачи через зеркальное отражение символов и образов;

– Определить влияние применения приемов расширения визуального пространства, на основе конкретных примеров в искусстве.

Методы исследования, изучение фовизма и его идейных составляющих и его связь с современным дизайном. Концепция цвета в фовизме, как основополагающая этого течения и главная идея, проходящая красной нитью сквозь современную концепцию цвета в дизайн продукции. Современные принципы дизайнера, как наследие художественной культуры прошлого столетия. Изучение цвета, как основного рычага воздействия печатной рекламы на подсознание потребителя.

Символическая ценность зеркального отображения проистекает из веры в то, что между людьми и их отражениями существует магическая

связь, что зеркало способно удерживать в себе душу или жизненную силу человека. Зеркало с его способностью отражать формальную реальность видимого мира с давних пор воспринималось как символ воображения или сознания, как отражение вселенной, как средство самосозерцания. В европейской традиции зеркала соотносятся с поверхностью воды, с отражательными свойствами водной глади: подобно воде, они представляют собой иную, отличную от земли стихию, открывающую путь в другой мир. С древнейших времен считалось, что зеркала имеют амбивалентную природу. Именно поверхность зеркала продуцирует или репродуцирует образы и в некотором смысле поглощает и удерживает их. В фольклоре зеркала часто наделяют волшебными свойствами – например, способностью оживлять умерших, показывать отсутствующее или преобразовать уродливое в прекрасное.

Рассматривая семиотическую природу зеркала, его сразу можно разделить на два понятия: зеркало как вещь и отражение в зеркале. В основе архетипа зеркальности лежит семиотическое понятие двойственности: зеркало «удваивает» мир, и этим объясняется, почему оно столь мифологизировано в культуре. Исходя из представлений о том, что зеркало хранит в себе возможность перехода в «другую» реальность – мир зазеркалья, зеркало-предмет можно представить, как семиотическую границу между «своим» и «чужим», но одновременно и окно в иной, возможный мир. Именно из этого суждения берет начало увлечение ренессансными художниками образами зеркала-окна [1. с. 218–244].

Мышление на мире осуществляется, в том числе, по аналогиям, или зеркальным переходом от уже познанного к познаваемому. Отсюда познание – это зеркальная «игра повторяемых сходств», где «каждая вещь найдёт при более широком охвате своё зеркало» [2]. Примером этого положения, а также одновременно и его пределом выступает Алеф из произведения Х. Л. Борхеса, который не выступает в рассказах чем-то определенным или в полной мере осязаемым, но дает возможность узреть все предметы сразу со всех сторон, причем ни один из них не наслаивается друг на друга и не является прозрачным, все они видны одновременно. Именно поэтому Алеф отождествляется с образом зеркального шара, отражающего одновременно всех состояний Вселенной. С помощью этого символа может быть описана и поэтика самого Х. Л. Борхеса, чьи тексты – тоже своего рода зеркало, отразившее всю интеллектуальность истории [3. с.276–291].

В искусстве на зеркальности основан «эффект реальности». Таким образом зеркало, вводимое, например, в картину, становится способом расширения пространства. Зеркало не только его «волшебное удваивает», но и обладает возможностью показать зрителю то, что объективно глазу невидимо. Этот ведущий стилистический приём и есть семиотика зеркальности. Сама же зеркальность – это фундамент самопознания который прослеживается в семиотической игре ренессансных художников, вставлявших зеркальное стекло в портретную раму, что позволяло воспринимать отражение как натуральный «автопортрет» [4].

Проводя сравнительный анализ, с точки зрения семиотики зеркальное отражение можно интерпретировать как иконический знак, степень «абсолютности»

которого связана с качеством зеркала, производящего отражение. Отражение в зеркале удовлетворяет наши представления об иконическом знаке: отражение интерпретируется как носитель, отсылающий к субъекту, который стоит перед зеркалом, и «повторяющий» его. Когда человек смотрит в зеркало, чтобы узнать, как он выглядит, возникает семиотическая ситуация. Объектом познания Я (референтом отображения) является визуальная сторона Я. Так, к примеру, чтобы увидеть свое лицо, человек использует зеркало. Но оно не только посредник между двумя Я, но и заместитель изображения, в данном случае, лица. Поэтому человек относится к отражению как к референту – своему Я. Обращаясь к отражению как к референту, человек создаёт представление о себе, выстраивает свой собственный образ. В этот момент происходит рождение знака, ментального образа. Полученное значение на вопрос «какой/какая я?» всегда отлично от того, какие мы на самом деле, то есть как видят нас другие. И это полностью согласуется с семиотической аксиомой: знак не совпадает со своим референтом. Таким образом, отражение в зеркале – действительно не знак, не абсолютная икона, а референт, позволяющий родиться другому иконическому или символическому знаку. Этот вывод позволяет зеркалу остаться составляющим семиотического процесса (семиозиса) [1. с. 218–244] [5].

Остаётся открытым вопрос о том, действительно ли иконические знаки, стремящиеся достичь предела подобия со своим референтом, перестают быть знаками. В качестве примера будет целесообразно рассмотреть так называемые «обманки». Обманки – это иллюзии восприятия, результат «игры» художников. На картине присутствуют объекты, природа которых определяется как «нарисованные». Однако одновременно мы видим «реальные» предметы, что создаёт эффект смещения реальностей: нарисованный мир и подлинная натура. Так, на картине Уильяма Майкла Харнетта «Старая дверь буфета» изображение скрипки, старых книг, высохшего цветка, трещин в дверце шкафа, нотных сборников, ключа достигает такой предельной степени подобия, что кажется, что человек имеет дело с восприятием реального ключа, нот, книг, цветка, трещин. Примером может также случить ранний кинематограф, когда люди в зале в страхе вскакивали, поскольку на них с экрана двигался поезд. Хоть этот вопрос не о знаках, а о природе человеческого восприятия, знаки все равно продолжают оставаться знаками, даже если мы входим в ситуацию оптической иллюзии [1. с. 218–244].

Корни мировоззренческого содержания образа «зеркала» уходят в мифологическое сознание, для которого «зеркальность» была принципом познания мира, одной из форм его духовно-практического освоения.

Для мифологического сознания характерно циклическое понимание исторического времени, тождественность вечности и мгновения, космоса созданного и создающегося, причем цикличность, круговорот связан не с длительностью, а с событием, которое вечно, бесконечно, но всегда дано – телесно, чувственно, осязаемо [6. с. 41], [7. с. 31–33].

Так как одной из сторон зеркала является удвоение пространственных характеристик отображаемого объекта, то для мифологического сознания эта законо-

мерность проявилась, прежде всего, в удвоении человека, я сам, и отображенный я в зеркале. Понятие «двойника» есть практически у всех народов, находящихся на определенной ступени развития мифологического сознания. Так, среди образцов скифского искусства, в популярном сюжете сидящей женщины в длинном одеянии с зеркалом в руках и стоящем перед ней молодым скифом, зеркало является формой раскрытия «двойника» противоположного пола в зеркале. Эту особенность описывает Д. С. Раевский. Он обращает внимание на то, как женщина держит зеркало: оно помещено строго в центре композиции, между персонажами как бы для того, чтобы в него могли смотреться оба героя сцены. У индийцев, таджиков, персов и других народов, предки которых были близкими родственниками скифов, так совершался свадебный обряд: жених и невеста должны смотреться в одно зеркало. Более того, у некоторых народов именно отраженными в зеркало, а не непосредственно, они впервые видят лица друг друга [8. с. 41].

У многих народов мира зеркала служили миниатюрной моделью Вселенной, а изображение на них – чем-то вроде календаря, имевшее в глубоком прошлом огромное значение для хозяйственной деятельности [9]. Примером этого выступает хранящееся в Эрмитаже зеркало VII века до н. э., с изображением древних животных. В этом зеркале глаза зверей лежат по дуге: на одной – это точки восхода, а на другой – захода солнца”, т. е. зеркало выполняло также функции древнего солнечного календаря.

В древневосточной культуре понятие «зеркало» органически слито с существовавшими в то время мифологическими структурами сознания. Так в Китае зеркало было в большом почтении: квадратное зеркало означало землю, а круглое – небеса. Висящее же на потолке храма или гробницы, зеркало образовывало путь для восхождения души на небо. Так же считается, что зеркала притягивают и передают энергию Ци, поэтому в фен-шуй они используются разными способами. К примеру, когда в доме или помещении из-за особенностей планировки отсутствует одна из зон, зеркало может создать «эффект присутствия» и восстановить равновесие. Так же оно может отражать вредное воздействие острых углов, а кусочек, повешенный при входе, будет отражать злые намеренья проходящих. Несомненным свойством зеркала является способность удваивать качества предметов, поэтому на Востоке считали полезным помешать перед зеркалом что-нибудь полезное и приятное [10].

Чрезвычайно интересна в древневосточной культуре связь понятий «зеркало» и «пустота». Хенко Хоси в своих «Записках от скуки» писал, что «зеркало не дано ни своего цвета, ни своей формы, и потому оно отражает любую фигуру, что появляется перед ним. Если бы имелись в зеркале цвет и форма, оно, вероятно, ничего не отражало бы. Пустота свободно вмещает разные предметы» [11. с. 716]. С другой стороны, широко известно о роли пустоты во многих учениях Востока, например, в даосской и чаньской традиционных школах живописи. Там она понималась как полнота восприятия и действительность. В живописи Ши-Тао основной принцип живописи состоит в отсутствии правила, «... которое порождает Правило, и это правило пронизывает множество правил. Это основано на понятии «небытие», которое рождает «бытие»» [12. с. 100].

В японской традиции зеркало являлось символом самопознания: согласно мифу, бог Изданаги дал своим детям зеркало и велел, став на колени, смотреть в него каждое утро и вечер, пока они не избавятся от злобных мыслей и чувств. Так же, вместе с мечом и яшмой, зеркало является одними из трех священных сокровищ – атрибутов императорской власти. Кроме того, в синтоистских традициях зеркало связывают с мифом о богине Аматерасу, которую смогло выманить из пещеры, куда та спряталась, лишив землю солнца, именно зеркало. Выглянув из своего убежища, Аматерасу увидела прекрасный яркий свет, подобный ее свету, и вышла поглядеть на это чудо. Однако это оказалось ее собственное отражение. По поверьям, с тех пор то самое священное зеркало храниться в святилище в Исэ. Оно изготовлено из бронзы и имеет форму лотоса с восемью лепестками, а подпись на нем гласит «Я есть тот, кто Я есть» (Примечание 3) [10].

Похожие представления были и в других культурах в иные времена. В средневековом символизме чистое зеркало – это атрибут Девы Марии, так как она благодаря своей чистоте отразила в себе Бога через Иисуса Христа, не исказив изображение. В Тибетской традиции символ сверкающего зеркала – это тайна бытия, это то, что в нем присутствует. В исламской традиции, в зеркале существует точка, где отражается вершина мира.

В славянской же мифологии зеркало являлось символом «удвоения действительности», а также границей между земным и потусторонним, тонким миром. Именно по этой причине разбитое зеркало – это нарушение границ, оно считается предвестником беды. Кроме того, зеркало завешивали или оборачивали его к стене, когда в доме находился покойник, иначе, считалось, что усопший превратиться в упыря и будет вторгаться с потустороннего мира в мир живых. [13]

В итоге, размышление о зеркалах и иконических знаках лишь подтверждает общее положение: символическая и семиотическая ценность как зеркала, так и зеркального отображения проистекает из веры в то, что между людьми и зеркальным отражением существует особая связь. Так, в древности люди связывали с зеркалом множество легенд и поверий, сравнивали его с губкой, которая впитывает в себя все, что «видит», – образы, события, явления, а затем отражает все это. Но кроме этого, люди обращали внимание и на двойственную природу зеркала, его способность «удваивать» мир и проводить черту между двумя пространствами – реальностью и «зазеркальем». Этим и объясняется, почему в разных культурах с зеркалом ассоциируются различные мифологические представления. Поэтому зеркало может восприниматься как символ солнца, как дверь в потусторонний мир, как всевидящее око; зеркало как пророческая функция, или зеркало, таящее в себе магию и смерти, и знания одновременно.

Значение образа отражающего зеркала напрямую зависит от мировоззренческих представлений, а также социального устройства людей в разные эпохи. Так, например, люди Средневековья в зеркало смотрелись с опаской. Множественные запреты со стороны властей и Церкви, традиционный уклад общества, приоритет духовного, а не телесного привели к ослаблению интереса к материальным предметам, превращению изображения в символ. Поэтому к зеркалу относились,

как к предмету роскоши, атрибуту тщеславия и самолюбования, чрезмерное увлечение которым могло привести к безумию. Церковь недвусмысленно причисляла и сам предмет, и его обладателя к нечистой силе, а лиц, экспериментировавших с зеркалами, обвиняли в колдовстве. Так же считалось, что, отразившись на иной поверхности, «рассекаются» не только тело и сердце, но также ум и воля [15].

Примером может служить картина Джованни Беллини «Благоразумие или суета», где автор изобразил мудрую девушку, которая отворачивается от зеркала, ибо из него смотрит дьявол. Образ зеркала здесь можно трактовать как символ недоверия человека к зеркальному изображению, отображения плохих качеств и нечистых сил, заключенных по ту сторону зеркальной глади.

Одним из известных мотивов в изобразительном искусстве является женщина с зеркалом и клепсидрой в обществе Смерти. Так, например, в творчестве Ганса Бальдунга Грина через картину «Аллегория и Смерти и Красоты» показана скоротечность времени. Зеркало здесь отражает размышления о красоте человеческого тела, которые сталкиваются с откровенными образами смерти.

Столкнуться с зеркальным изображением можно так же в жанре ванитас, в которых при помощи символов (свечи, бокала, часов, черепа и т. д.) выражается библейская концепция суетности жизни. Через образ зеркального шара и ясно-го отражения на его поверхности передается символ тщеславия и напоминания о бренности, изменчивости, недолговечности земных утех. Так, замечательным примером является ванитас со скрипкой и стеклянным шаром Питера Класа [14].

Одно из самых известных изображений зеркала как символа можно увидеть на картине Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». Зеркало здесь можно истолковывать как Всевидящее око Бога, перед которым клянутся в верности герои картины. Указывает на это значение рама, состоящая из медальонов, с изображениями сцен из жизни Христа (распятие, крестный путь, снятие с креста и воскресение).

Так как зеркало в Средневековье не почиталось, а затем и вовсе считалось предметом куртизанок и олицетворяло самолюбие, эгоизм, похоть и распутство, на спасение репутации любимого предмета была призвана Венера в эпоху раннего Возрождения. В те времена обнаженная натура была под суровым запретом, но благодаря возросшему интересу к античной культуре у художников, все-таки появилась возможность «раздеть» женщин. Так возникли различные сюжеты, позволившие обогатить историю живописи очаровательными образами. И один из них «Венера и зеркало», изображающий обнажённую Венеру, смотрящуюся в зеркало, которое чаще всего держит перед ней Амур. Этот сюжет можно было встретить в творчестве многих мастеров этого периода. Например, в картинах Диего Веласкеса «Венера с зеркалом», Тициана Вечеллио «Венера с зеркалом»; аналогичные картины Паоло Веронезе «Венера перед зеркалом» и Якопо Робусти, более известного как Тинторетто, «Венера, Вулкан и Марс»,

В XIX веке художникам недостаточно было сделать своих героев максимально естественными, будто «настоящими» – у моделей появились чувства, надежды и сомнения, и зеркало здесь пригодились как нельзя кстати.

Так целесообразно рассмотреть картину Эдуарда Мане «Бар в „Фоли-Бержер

«»). Стоит обратить внимание, что не только поза барменши, но даже бутылки на мраморной стойке в отражении отличаются от реального изображения. Проанализировав такое несовпадение реальности с отражением, можно сказать, что в реальности изображено то, что, девушка задумалась о беседе, произошедшей несколько минут назад, а картина в зеркале отображает события уже прошедших минут. Таким образом в данной картине зеркальное отражение можно трактовать как отображение реальности [14].

«До самой смерти» – офорт Гойя Франциско, являющий достаточно грустную картину – осмеяние стареющей кокетки. «Она прихорашивается – и очень кстати. Сегодня день ее рождения, ей исполнилось 75 лет, и к ней придут подружки». В образе старушки, жадно глядящейся в зеркало, нет ни назойливой морали, ни пустой издевки. Зеркало здесь отражает хоть и печальную, но простую и голую правду.

В ходе исследования найденной информации, мной было обнаружено, что в Новое время особую популярность приобретает легенда о Нарциссе, особенно в модернистском искусстве, поскольку возрос интерес к роли подсознания в творческом процессе, и в этом случае вода уже не только отражает облик прекрасного юноши, но и символизирует глубины его души. Вглядываясь в отражение, Нарцисс пытается проникнуть в собственное подсознание. Все это отражается в Нарциссе, написанном Микеланджело Меризи да Караваджо. В своей картине художник разделяет мир на две части, на реальный и зеркальный, который помогает как можно глубже понять и увидеть все вещи, окружающие нас. Смотря на события, как обычно, трудно заметить все то, что стает видно в перевернутом состоянии. Именно такой взгляд помогает глубже увидеть и понять некоторые особенности вещей.

В связи с появлением в конце XVIII века псише – аккуратного переносного зеркала, художники даже в незатейливом интерьере стали поэтически интерпретировать повседневность. Так Пьер Боннар изображал чаще всего один и тот же интерьер. Написанные на холсте интерьер и предметы, с одной стороны, включаются в пространство «зазеркалья», с другой – в реальную среду, в которой находится стоящий перед картиной зритель. Подобные работы являются ярким примером использования приема расширения пространства на основе семиотического понятия «двойственности» зеркального изображения.

Ближе к началу XX века зеркало вновь перестало быть простым предметом: ему вернули магические способности – показывать, что хочет, и уводить в иную реальность. К подобным работам относится картина Карла Брюллова «Гадающая Светлана». В данном случае зеркало – это атрибут святочного гадания, и героиня со страхом и надеждой всматривается в отражающийся мрак за своей спиной.

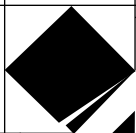
Символическое восприятие зеркала зависит от мировоззрения людей в конкретную культурно-историческую эпоху. Но разнообразие художественных трактовок данного мотива не ограничивается рамками, заданными мировоззрением. Прежде всего, мотив зеркала – это инструмент в руках художника, способный передать не только атмосферу окружения, взгляды и представления эпохи, но и замысел самого творца, включая вложенный в произведение смысл, символизм и сюжет.

Вывод

Мотив зеркала – это не только технический, но и мировоззренческий прием развертывания композиции в изобразительном искусстве. Хорошо известное в быту зеркало играет довольно парадоксальную и неожиданную роль в изобразительном искусстве, отображая различные формы миропонимания в истории культуры. Однако зеркало в предмете культуры, – это не только семиотическо-мифологический образ, а и мотив, имеющий изобразительно-композиционные функции, способные создать визуальное расширение пространства картины за счет введения приемов «расширения»и «искривления»визуального пространства.

Список литературы:

1. Афанасьев А.Н. Живая вода и вещее слово. - М., 1988
2. Борхес Х.Л. Алеф// Борхес Х.Л. Стихотворения. Новеллы. Эссе. - М.: НФ Пушкинская библиотека, 2003. - с. 276-291.
3. Завадская Е.В. Беседы о живописи Ши-Тао. - М., 1978
4. Классическая проза Дальнего Востока. - М., 1975
5. Лосев А.Ф. Проблемы методологии историко-философской науки, вып.1. - М., 1974
6. Лосев А.Ф. Античная философия истории. - М., 1977
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1. - М, 1987
8. Раевский Д.С. Искусство и мифы скифов, - Курьер, 1977 г. - № 1.
9. Сапов В. Свет мой, зеркальце... // Правда, 16.10.1983.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - СПб., А-сэд,
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб., Симпозиум, 2006.
12. Эко У. Зеркала (Перевод Чулков О.А.). // Альманах «Метафизические исследования», Метафизические исследования: Язык. – Вып. 11. - СПб, Издательство «Алетейя», 1999. С.218-244.
13. Электронная энциклопедия АРТХИВ <https://artchive.ru/>



УДК 74:7.013

Чертушкин Ф.В., Данильян Л.В.

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЁ ОСМЫСЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Статья посвящена изучению бионического стиля и формы, исследованию роли бионики в современной архитектуре и актуальности данного стиля. Особое внимание уделено сравнению бионического стиля со стилями современности.

Ключевые слова: бионика, бионический стиль, бионическая форма, дизайн, формообразование.

Актуальность выбранной темы обуславливается необходимостью теоретического изучения феномена бионической формы в дизайне, исследования процессов формообразования на основе принципов построения биологических структур, рассмотрения перспектив бионики в проектировании предметно-пространственной среды.

Объект исследования – анализ современных тенденций в области дизайн-проектирования.

Предмет – бионические формы в дизайне.

Цель – выяснение и теоретическое обоснование места и роли бионической формы в современном дизайнерском формообразовании на основе анализа её художественно-эстетической сущности.

Задачи исследования:

- изучить проблемы формы и формообразования;
- осмыслить понятия формы

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, анализ литературных источников, метод описания, обобщения, сравнения и систематизации, изучение работ аналогов и работ мастеров, описание.

Форма – морфологическая и объемно-пространственная структурная организация вещи, возникающая в результате содержательного преобразования, материала внешнее или структурное выражение какого-либо содержания. Важнейшая категория и предмет творческой деятельности – литературы, искусства, архитектуры и дизайна. Форма живет как в пространстве, так и во времени восприятия и несет в себе ценностно-ориентированную информацию. [5, С. 78].

Дизайн-форма – особая организованность предмета (промышленного

изделия), возникающая как результат деятельности дизайнера по достижению взаимоувязанного единства всех свойств изделия – конструкции, внешнего вида, цвета, фактуры, технологической целесообразности и пр. Отвечает требованиям и условиям потребления, эффективному использованию возможностей производства и эстетическим требованиям времени. [5, С. 54]

Формообразование – категория художественной деятельности, дизайнерского и технического творчества, выражающая процесс становления и созидания формы в соответствии с общими ценностными установками культуры и с теми или иными избранными концептуальными принципами, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего произведения, функции, конструкции и материалу. В процессе формообразования изделия определяются его функционально-конструктивная, пространственно-пластическая, технологическая структуры.

Понятия «форма» и «формообразование» в дизайне основополагающие. Дизайнеры занимаются проектированием предметов, изделий, форма которых удобна, эргономична, красива и соответствует их назначению. В дизайне форму определяют как «выражение внешнего вида изделия исходя из его внутреннего содержания и предназначения», а формообразование как процесс создания целостных предметных форм, порождаемых различными факторами. [7, С. 19]

Важны все зрительно воспринимаемые свойства или признаки формы: геометрия, размеры, масса, пропорции, положение в пространстве, фактура, цвет, текстура, светотень.

Основой формы является конструкция. Это каркас, связывающий все элементы в одно целое. Работая над созданием новых форм, необходимо учитывать функциональное назначение изделия, предъявляемые эстетические и эргономические требования, условия эксплуатации, технологию изготовления. [11, С. 33].

Дизайнерское формообразование сегодня многие идеи черпает из окружающей нас природы, где все предельно рационально и лаконично. Стебель бамбука при значительной высоте и предельно малом диаметре имеет абсолютную устойчивость. Эта оригинальная, созданная природой, конструкция стала прообразом современных телескопических антенн, спиннингов, современных настольных ламп.

Обозначая творчество как процесс создания чего-то нового, следует отметить, что в художественном конструировании (дизайне) новизну можно создавать по каждой характеристике в отдельности: функция, технология, морфология, художественный образ или по нескольким сразу. С учетом разных характеристик можно выделить различные творческие подходы при развитии замысла. Например, А. А. Белов с учетом технологии различает три творческих подхода:

1 максимальное выявление природы материала и способов его обработки (моноптия, гофрирование и т.п.);

2 ограниченное выявление естественных свойств материала (окрашенный пластилин, папье-маше и др.);

3 смешанный подход.

Возможность комбинирования в создании новизны позволяет говорить

о ценности художественного формообразования для развития творческих способностей личности дизайнера.

Использование в дизайне законов и форм живой природы вполне правомерно. В основе эволюции живых организмов и дизайн проектирования лежат одни и те же принципы, определяемые взаимодействием форм и функций.

В мире все взаимообусловлено. Существуют законы, объединяющие весь мир в единое целое и порождающие объективную возможность использования в искусственно создаваемых системах закономерностей и принципов построения живой природы и ее форм.

Правомерность бионики предопределяется не только биологическим и техническим единством человечества и окружающего мира, но и особенностями человеческого познания. Человеческий разум в большей степени формируется под влиянием процессов, происходящих в природе. [10, С. 20]

В творческой деятельности человек постоянно, сознательно или интуитивно, обращается за помощью к живой природе. Для всей истории бионики характерно использование чисто внешних очертаний природных форм.

Причины особого внимания дизайнеров к законам формообразования живой природы заключаются в том, что дизайн как особый вид искусства «имеет непосредственную связь с материальным производством, для которого создается изобразительный образ. [11, С. 6]

Живая природа имеет тенденцию в процессе своего развития стремиться к всемерной экономии энергии, строительного материала и времени. Закон минимума в живой природе обусловлен органической целесообразностью существования. Это привело к мысли о возможности использования закономерностей формообразования живых структур именно в конструктивном плане, а не с целью лишь каких-то формальных поисков.

Применение бионики в системе дизайна будит творческую мысль, заставляет думать, искать, познавать законы природы.

За последние 20–30 лет мир стал свидетелем появления в архитектуре необычных форм, напоминающие формы живой природы. Можно встретить покрытия зданий, сходные с причудливыми поверхностями раковин моллюсков, купола, имитирующие контуры птичьего яйца или другие формы. Все эти архитектурные объекты, отличающиеся столь необычными конструктивными особенностями и напоминающие природные формы, получили наименование бионической формы.

Как понятие «бионика» (от греч. «биос» — жизнь), появившись в начале XX в., стало обозначать некую формирующуюся область научного знания, основанную на открытии и использовании закономерностей построения естественных природных форм для решения технических, технологических и художественных (напр. дизайн) задач на основе анализа структуры, морфологии и жизнедеятельности биологических организмов. [11, С. 28]

С бионикой также принято связывать биомеханику — раздел биофизики, изучающей механические, динамические и морфологические свойства и особенности живых организмов, а также нейробионику, изучающую строение нервной

системы человека, животных и моделирование на этой основе клеток-нейронов и нейронных сетей.

Развитие дизайна дало начало появлению его новой мощной формы – био-дизайну или «Бионики». Датой рождения бионики считается 13 сентября 1960 года – день открытия в Дайтоне (штат Огайо) США, первого американского симпозиума на тему: «Живые прототипы искусственных систем – ключ к новой технике» [7, С. 15]

С этого момента у архитекторов, дизайнеров, конструкторов и т.д. возникает формальное право на постоянный поиск новых средств формообразования, отвечающих возрастающей динамике жизни и соответствующей возможностям научно-технического прогресса.

Изучая биологические объекты и процессы, бионика не идет по пути слепого копирования природных форм и структур. Она стремится позаимствовать у природы лишь самые совершенные конструктивные и технологические решения, которые обеспечивают биологическим системам исключительно высокую гибкость и живучесть в сложных условиях их существования. Другими словами, бионика стремится перенести в технику лучшие создания природы, самые рациональные и экономичные структуры и процессы, которые выработались в биологических системах за миллионы лет эволюционного развития.

Некоторые проблемы, которые следует решить дизайнерам, возможно, были решены живой природой.

Укажем на высказывания немецких и австрийских архитекторов Земпера, Фельдега, Бауэра и др. Их взгляды проанализированы в статье «Теория Дарвина в строительном искусстве» (1900 г). Автором этой статьи четко и ясно, с определенной тонкостью и остротой поставлена архитектурно – бионическая проблема и подтверждена закономерность действия эволюционной теории Дарвина в архитектуре. [5, С. 67]

Наиболее сложным этапом освоения в архитектуре природных форм является время от середины XIX и до начала XX в Р. Штайнер. «Пути к новому архитектурному стилю» (ПСС 286). На нём сказались бурное развитие биологии и небывалые успехи по сравнению с предыдущим периодом строительной техники (например, изобретение железобетона и начало интенсивного применения стекла и металлических конструкций). Исследуя этот этап, необходимо обратить особое внимание на появление такого значительного по своей силе течения в архитектуре, как «органическая архитектура». Правда, под названием «органическая архитектура» отнюдь не подразумевается прямая и существенная связь архитектуры с живой природой. Направление «органической архитектуры» – направление функционализма. Об этом говорил по телевидению в 1953 г. один из основных её идеологов Фрэнк Ллойд Райт отвечая на задаваемые ему вопросы: «... органическая архитектура-это архитектура «изнутри наружу», в которой идеалом является целостность. Мы не употребляем слово «органик» в смысле «принадлежащий к растительному и животному миру. [15, С. 88]

После окончания второй мировой войны инженеры и архитекторы начали внимательно присматриваться к живой природе. Их привлекли, например, упругие

пленки живой природы, хорошо работающие на растяжение (эксперименты Отто Фрая 40-х годов). [13, С. 50]

Современная же наука позволила углубиться в законы развития живой природы, а техника дала возможность моделировать живые структуры.

В результате в архитектуре в конце 40-х годов появились формы, воспроизводящие на сознательной научной и технической основе конструктивные структуры живой природы. [1, С. 68]

Например, производители прохладительных напитков постоянно ищут новые способы упаковки своей продукции. В то же время обычная яблоня давно решила эту проблему.

Яблоко на 97% состоит из воды, упакованной отнюдь не в древесный картон, а в съедобную кожуру, достаточно аппетитную, чтобы привлечь животных, которые съедают фрукт и распространяют зерна. [3, С. 13]

Специалисты по бионике рассуждают именно таким образом. Когда они сталкиваются с некоей инженерной или дизайнерской проблемой, они ищут решение в «научной базе» неограниченного размера, которая принадлежит животным и растениям.

Другое знаменитое заимствование сделал швейцарский инженер Джордж де Местраль (Georges de Mestral) в 1955 году. Он часто гулял со своей собакой и заметил, что к ее шерсти постоянно прилипают какие-то непонятные растения. Устав постоянно чистить собаку, инженер решил выяснить причину, по которой сорняки прилипают к шерсти. «Исследовав феномен, де Местраль определил, что он возможен благодаря маленьким крючкам на плодах дурнишника (так называется этот сорняк). В результате инженер осознал важность сделанного открытия и через восемь лет запатентовал удобную «липучку» Velcro, которая сегодня широко используется при изготовлении не только военной, но и гражданской одежды. [3, С. 18]

Ещё один пример природной формы, используемой в дизайне, – внешнее строение листа. Следует учесть архитектуру листа, назначение различных жилок. Подобно строению листа строят деревянные основания для крыш жилых домов. По подобию строения листа дерева сооружен свод главного зала Туринской выставки (Италия). В конструкции свода изогнутые продольные ребра и волнистые поперечные диафрагмы создают необходимую жесткость и устойчивость, давая возможность без опор перекрыть пространство пролетом 98 м. [3, С. 20]

Строительные сооружения, которые создает человек, удовлетворяют его требованиям и так же, как естественные природные конструкции, противостоят внешнему влиянию климатических и погодных изменений.

Принцип подъемной силы, реализуемый в природе, человек использовал в первых созданных им летательных аппаратах: воздушном шаре, наполненном горячим воздухом, в аэростате, дирижабле. Падающий волан в бадминтоне напоминает плод-парашют одуванчика. Возможно, он или ему подобный плод-парашют подсказал Леонардо да Винчи идею парашюта.

Изучая семейство злаков, надо обратить внимание особенно в строении веге-

тативных органов. Многие из них, например стебель, могут иметь практический интерес для биоников. Важной особенностью злаков является строение стебля, которое дает им возможность выжить при столь массовом росте на полях. При легком дуновении ветерка пшеница слегка покачивается. При сильном ветре стебель гнется, низко наклоняется колос. Стих ветер, и выпрямился стебель. Высота пшеницы в 200–300 раз больше диаметра ее стебля. Секрет сохранения растением гибкости и прочности в его строении. У стебля пшеницы междоузлие полое, а узлы заполнены тканями. Благодаря такому строению стебель гнется, но не ломается. [3, С. 28]

По такому принципу построена Останкинская телевизионная башня, сконструированная инженером Н. В. Никитиным.

В ее форме и в натянутых по периферии стальных вантах, скрытых в толще бетона и стягивающих отдельные барабаны ствола башни, отразились конструктивные принципы строения стебля растений, ствола дерева. Основание ее утолщено, вершина – остроконечная. Ее общая высота 540 м 74 см. Это высочайшее сооружение в мире. Масса 55 тыс. тонн. При сильном ветре башня может раскачиваться, как стебель пшеницы, до 10 м в сторону от своего нормального вертикального положения, сохраняя при этом прочность. Она выдерживает ветер в 15 баллов и землетрясения в 8. Надежность рассчитана на 300 лет. [8, С. 90]

В бионическом моделировании, например, природную конструкцию можно моделировать из привычных материалов, абстрагируясь от природных, или всю систему архитектуры на большом отрезке истории представить в виде термодинамической системы. [1, С. 19]

«Парашют мы изобрели в двадцатом веке. Одуванчик изобрел его миллионы лет назад... вся графика этого удивительного приспособления достойна самого точного и красивого чертежа, не говоря об инженерных и математических расчетах. Вес семечка, длина ножки, площадь зонтика – все находится в строгом математическом соответствии, и если бы современные инженеры при помощи логарифмических линеек и счетных машин взялись рассчитать подобный воздухоплавательный аппарат с точки зрения оптимальности его пропорций, то они пришли бы к пропорциям и форме аппарата, который вы держите на своей ладони и которые во множестве летают по воздуху в ветреный летний день».

Цитата, заимствованная из очерка «Травы» Владимира Солоухина (1972 г.), может служить своего рода программой для интересного и практически полезного бионического исследования, направленного на разработку не только конструкции нового летательного аппарата, но и конструктивной архитектурной формы. Писатель выразил не только идею целесообразности, гармонии систем живой природы, но и методическую сущность бионического подхода к исследованию этих систем. Вместе с тем реализация этого метода не столь проста, как может показаться на первый взгляд. В случае если инженеры создали аппарат, пропорции и форма которого строго соответствовали бы геометрии зонтика одуванчика, то такой аппарат попросту не смог бы летать. Достаточно вспомнить печальную легенду об Икаре.

Бионическое моделирование находится в периоде своего становления. В методическую структуру входят бионические, физические, математические и другие методы исследований.

Бионический стиль в современном дизайне отличается отсутствием симметричности. Строения, предметы этого направления зачастую имеют формы паутины, деревьев, коконов и прочих композиций, которые встречаются в природе. Этот стиль направлен на воплощение конкретной философской концепции, преследующей идею создания новейшего пространства для человека. Для этого происходит объединение принципов архитектурного строительства, инженерного дела, моделирования и биологии, благодаря чему объекты в этом стиле отличаются своей экологичностью.

Стиль бионик в области архитектурного строения направлен на создание экодомов, которые представляют собой комфортабельные энергоэффективные постройки.

Их отличительная черта – системы жизнеобеспечения независимого типа. В таких строениях устанавливаются озелененные террасы, коллекторы, куда собирается дождевая вода, солнечные батареи, вентиляционные системы и естественное освещение. Здания могут повторять как формы людей, животных (в том числе и части их тел), так и образы, наблюдаемые в неживой природе. [1, С. 244]

Первое впечатление о здании в бионическом стиле – постройки выбиваются из правильной геометрии. Природные формы объекта будят воображение. В бионике стены подобны живым мембранам. Пластичные и протяженные стены и окна выявляют направленную сверху вниз силу нагрузки и противодействующую ей силу сопротивления материалов. Благодаря ритмической игре меняющихся вогнутых и выпуклых поверхностей стен сооружений кажется, что здание дышит. Здесь стена уже не просто перегородка, она живет подобно организму.

В бионическом строении благодаря постоянно меняющемуся балансу взаимодействия желаний и пространственных возможностей человек испытывает ощущение движения – в покое, и покоя – в движении пространства. Малейшее движение сдвигает баланс сил, благодаря чему меняется восприятие пространства. Постоянство и изменение, симметрия и асимметрия, защищенная интимность и широкая открытость существуют в хрупком равновесии. И в движении, и в покое всегда присутствует ощущение равновесия. [2, С. 16]

В своей сущности бионика, как архитектурный стиль, стремится создать такую пространственную среду, которая бы всей своей атмосферой стимулировала именно ту функцию здания, помещения, для которой последние предназначены. В бионическом доме спальня будет спальней, гостиная – гостиной, кухня – кухней.

Стиль Бионик в современном дизайне отличается тем, что все детали напоминают всевозможные природные объекты. Он отдаленно напоминает кантри своими яркими красками и особой щепетильностью в выборе всех элементов.

Стиль кантри – это чистота материалов в воплощенных предметах интерьера, его облицовке и декоре. Это стиль в первую очередь воплощение идеи чисто экологического дизайна. Он создается исключительно из экологически чистых

материалов. Например, декоративный камень или дерево разных сортов.

В мировой дизайнерской практике за прошедшие 40 лет использование закономерностей формообразования живой природы приобрело новое качество и получило название архитектурно-бионического процесса и стало одним из направлений архитектуры хай-тека. [14, С. 556]

Популярнейший архитектурно/дизайнерском стиль, который появился в Англии XX века, 60е годы – Hi-Tech.

Главное отличие стиля хай-тек от других течений в том, что он призван сделать объект максимально удобным, внешние же достоинства на втором плане. Но стиль – эстетичный, ему присуща простота форм и чёткость линий.

Часто используются панели из стали и стекла, употребляются выносные функциональные элементы – лифты, вентиляционные трубы. Используются принципы минимализма, отсутствие декора и монохромная гамма. [5, С. 112]

Бионическая практика породила новые, необычные дизайнерские формы, целесообразные в функционально-утилитарном отношении и оригинальные по своим эстетическим качествам.

Наиболее сложным этапом освоения в дизайне природных форм является время от середины XIX и до начала XX в. На нём сказались бурное развитие биологии и небывалые успехи по сравнению с предыдущим периодом моделирующей техники (например, изобретение железобетона и начало интенсивного применения стекла и металлических конструкций). Исследуя этот этап, необходимо обратить особое внимание на появление такого значительного по своей силе течения в дизайне, как «органический стиль, архитектура». Под названием «органический стиль» отнюдь не подразумевается прямая и существенная связь объекта с живой природой. Направление «органического стиля» – направление функционализма [1, С. 590].

Бионика в чем-то схожа с японским стилем убранства жилых пространств, когда жилище устраивается как продолжение внешнего мира. Но в бионическом стиле окружение может взаимодействовать с живой природой. Стиль бионика позволяет создать оазис также как в японском стиле современности.

В бионическом стиле построено большое количество как отдельно взятых зданий, так и целых городов. Сегодня современное воплощение органической архитектуры можно наблюдать в Шанхае – дом «Кипарис», в Нидерландах – здание правления NMB Bank, Австралии – здание Сиднейской оперы, Монреале – здание Всемирного выставочного комплекса, Японии – небоскреб SONY и музей плодов.

Перспективными направлениями дизайна, основанными на использовании биологической формы, являются:

- экологический дизайн – участие средствами и методами дизайнера в решении социально актуальных задач защиты окружающей природной среды (и самих людей) от последствий ее загрязнения отходами техногенной цивилизации и нарушения экологического равновесия в биотехносфере как с позиций ценностей природы, так и культуры; [4, С. 6]

- обеспечение экологической чистоты конструкционных и отделочных мате-

риалов, применяемых для изделий – объектов дизайна, экологичности процессов производства и потребления (с учетом проблемы утилизации отходов) и состояния предметной среды разных сфер жизнедеятельности людей;

– биодизайн – проектные разработки морфологически биоподобных структур и форм изделий (механоорганизмов), по аналогии с архитектурной и инженерной бионикой, на основе систематического и целенаправленного изучения законов и принципов формообразования в живой природе, включающих положения биоморфологии, биомеханики, бионики, этологии (науки о поведении живых организмов в природе) и синергетики (науки о принципах самоорганизации систем); [4, С. 7]

– биологическо-эвристический дизайн – целенаправленное использование в инновационном дизайн-проектировании закономерностей и методов эвристики (дисциплины, способствующей развитию и активизации творческого мышления и повышению эффективности решения проектных задач нестандартными способами), а также широких возможностей информационных технологий, соответствующей компьютерной техники и специфического дизайнерского программного обеспечения. Ориентирован на формирование качественно новых методов и средств развития творческой фантазии, изобретательности дизайнеров, обогащение их проектной культуры, расширение ее горизонтов в целях наиболее эффективного генерирования оригинальных и перспективных новаторских дизайн-концепций и художественно-конструкторских предложений. [4, С. 9].

Вывод

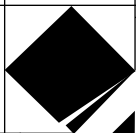
Бионика широко используется в дизайне. Такое использование происходит в двух направлениях – заимствование чисто внешней формы и построение механизмов, сооружений, мебели на основании закономерностей, «подсмотренных» у природы. Являясь в первую очередь технической наукой, бионика, однако, тесно связана с искусством, потому что рассматривает вопросы заимствования не только функций, но и форм живой природы. Природа содержит гармонию функции и формы, что используется дизайнерами в создании искусственной среды. Вершиной средового дизайна является дизайн архитектурной среды, создающий «вторую природу», для архитектурного дизайна важнейшее значение имеет взаимосвязь с бионикой.

Архитектурная бионика – это наука, стоящая на стыке биологии, техники и архитектуры, она занимается исследованием вопросов заимствования принципов биологических систем для использования их в архитектурной среде, используя для этого функции и формы живой природы. Архитектурный дизайн активно использует биоформы, не останавливается, однако, только на внешнем копировании формы, уделяя основное внимание гармоничному соотношению формы и функции, формируя, таким образом, органическую архитектурную среду, вписывающуюся в ландшафт внешне и внутренне за счет использования естественных природных условий, естественных материалов, естественных источников энергии. Важнейшей целью архитектурного дизайна является, помимо создания комфортной и экономичной среды обитания человека, защита экологии.

Таким образом, установлено важное значение бионики в науке, технике и искусстве, в частности в дизайне. Исследования в этой области с целью использования биоформ в формировании архитектурной среды чрезвычайно актуальны и, безусловно, целесообразны для архитектурного дизайна, поскольку позволяют создавать среду гармоничную среду обитания человека.

Список литературы:

1. Бабицкий А. Бионика в архитектуре [электронный ресурс] / А. Бабицкий. 2013
2. Бернштейн Н. А. Моделирование в биологии. – М., Искусство, 1963. – 300 с.
3. Волчок Ю.П., Лазарев А. И. Прогнозирование техники многоярусных структур на основе бионического метода (отношение: материал – форма). – В сб. науч. трудов./ Проблемы формообразования в современной архитектуре. М., вып. 3, ЦНИИТИ – ЦНИИП градостроительства, 1976.
4. Гармаш И. И. Тайны бионики. – К., 1985.
5. Гаазе-Рапопорт М. Г. Вопросы бионики. – М., 1967.
6. Ефимов А. В «Дизайн архитектурной среды» – Архитектура-С. 200, 2004 г.
7. Заславская А. Ю. «Эволюция органической архитектуры». /Статья. [Электронный источник].
8. Крайзмер Л. П., Сочивко В. П. Бионика, 2 изд., М., 1968.
9. Левина Е. К. Архитектура в гармонии с природой [электронный ресурс] / Кузьминых Е. В. – 2013
10. Леденева Г. Л. «Теория архитектурной композиции»: курс лекций / – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008 г.
11. Мартека В. В Бионика, пер. с англ., /, М., с. 370 1967.
12. Маслов В. Н. Пропорции и конфигурации в природе, архитектуре и дизайне: монография. – Ухта: УГТУ, 2007. – 55с.
13. Научные труды II международной конференции стран – членов СЭВ «Бионика-78» (рефераты докладов), т. II, М.-Л., 1978.
14. Отто Фрай Висячие покрытия их формы и конструкции. – М.: /Госстройиздат, 1960. – 179 с.
15. Скурлатова М. В. Бионика как связь природы и техники / Молодой ученый. – 2015. – № 10. – С. 1289.
16. Ярмоленко А. Д. Мембраны в строительной технике: история и перспективы // Структурно-композиционный инструментарий формообразования. – СПб.: Астерион, 2008. – С. 113.



УДК 7.013:72.012
Юрченко В. О. Гурова Н.А..

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

Статья посвящена проблеме выбора методов формообразования в дизайне. Проведен анализ основных, исторически сложившихся моделей формообразования объектов предметной среды.

Ключевые слова: формообразование, метод, среда, дизайн среды.

Актуальность обусловлена значимостью формообразования в дизайне среды. Формообразование в художественном проектировании включает пространственную организацию элементов изделия (комплекса, среды), определяемую его структурой, компоновкой, технологией производства, а также эстетической концепцией дизайнера.

Формообразование – процесс создания формы в деятельности художника, архитектора, дизайнера, в соответствии с общими ценностными установками культуры и теми или иными требованиями, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемых материалов.

Объект исследования – формообразование как процесс создания формы в деятельности дизайнера.

Предмет – фовизм как отправная точка развития концепции цвета.

Цель – выбор способа описания процесса первичного формообразования в дизайне среды.

Для реализации данной цели были поставлены следующие задачи:

- рассмотреть историю возникновения и развития формообразования в дизайне среды;
- провести анализ основных моделей формообразования;

Методы исследования, теоретический анализ и обобщение научной литературы, периодических изданий об формообразования в дизайне, анализ основных, исторически сложившихся моделей.

Проектирование современной среды – сложной многокомпонентной системы, существующей и функционирующей на пересечении многих культур, под силу только разносторонне образованному специалисту высокой квалификации, свободно ориентирующемуся во всем многообразии современной художественной жизни.

Одним из срезов современной творческой модели проектирования становится все более активное освоение художественного наследия прошлого. Мы переживаем всплеск интереса дизайнера к высокой эстетике искусства.

Теоретики и историки дизайна свидетельствуют о нескольких па-

раллельных стилевых тенденциях, существующих в искусстве и архитектуре на сегодняшний день. Современная ситуация говорит о значительном участии полистилевых эклектических тенденций в проектной практике дизайна, среди которых наиболее яркий и интересный след оставил постмодернизм. Эстетика западного постмодернизма в корне перевернула психологию дизайнера, узаконив его художественно-эстетическую всеядность и равноценное отношение и к стилям XX столетия и к историческим декоративным стилям. Начиная с 80-х годов XX века в предметном мире рядом с реминисценциями конструктивизма, кубизма, сюрреализма, дадаизма в предметном и средовом дизайне возникают формальные отсылы к арт деко и барокко, классицизму и модерну и т. д.

Исторически закономерная смена проектных начал позволяет на достаточно разнородном художественном пластическом материале проанализировать стилевую форму, трансформировать ее взглядом современного дизайнера. Почерпнуть необходимую информацию студент может, исследуя исторически удаленные от нас первообразы архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

В сущности метод – это способ достижения цельности при любых условиях. Стилизация выступает как метод в решении плоскостных графических и объемно-пространственных задач, а «стиль» становится базовой формально-содержательной категорией. Проектная основа метода позволяет исследовать стиль как исторически подвижный феномен с точки зрения его тектоники и архитектоники. Методически эти принципы становятся ведущими, что позволяет студентам избегать в заданиях стилиевых штампов.

Формообразование – процесс создания формы в деятельности художника, архитектора, дизайнера, в соответствии с общими ценностными установками культуры и теми или иными требованиями, имеющими отношение к эстетической выразительности будущего объекта, его функции, конструкции и используемых материалов

Тектонический принцип выразительности выявляет гармонию в конструкции формы. В заданиях возникают самые разнообразные трактовки знакомых нам конструктивов столбо-балочной, ордерной или каркасно-нервюрной системы.

Стилевые черты остаются узнаваемыми опосредованно, через присущие эпохе устойчивые структуры масштабирования пространства по отношению к человеку, системы пропорционирования, традиционные композиционные приемы в формообразовании и орнаментике, колорит и т. д., а не через копирование внешних декоративных элементов. Данный принцип отсекает стилизаторство.

Анализ стилиевых прототипов строится на существующем различии их проектного начала, что выражается в обусловленных стилем конкретно-исторических принципах моделирования:

- пространства (эстетизация пустоты или, наоборот, принципиальное заполнение объемами);
- форм (связь формообразования с антропометрическими параметрами, проили антидекоративная позиция, выбор материала, предпочтения в фактурах);
- декора (отношение к природным прототипам, устойчивые композиционные структуры орнаментации);

- цвета (излюбленной колористической палитре, преобладании теплых, холодных тонов, контрастных или нюансных сочетаний) и т. д.

«Среда» как понятие дизайна родилось в антитезе догмату функционализма и его варианту – интернациональному стилю. Слишком долгое время «хороший дизайн» в проектах мыслился на уровне стерильной конструкции, еще лучше, если эта конструкция будет модульной. «Дизайн среды», прозвучав впервые в связи с тематикой городского пространства, наиболее зримо и наглядно испытывающего потребность в разнообразии, насыщении деталями, нехватку содержательного и формального уровня, плавно присвоил иные сферы дизайн-деятельности от интерьера до рекламного костюма.

В современном пространстве культуры, насыщенном множеством смыслов, форм, знаков и т. д., средовой дизайн (где среда мыслилась эстетической системой) взял на себя объединяющую роль, создав условия, при которых любое проявление эстетической деятельности (станковое и традиционное народное искусство, архитектура, музыка и т. д.), а также случайные, заранее не планируемые вне художественные факторы (городские шумы, естественное освещение, объекты природы и т. д.) обретают свое место в «проекте» жизнеустройства. Проектная методология в этом процессе становится уже проектной идеологией. Подобный «разговорный», «многоязыковый» жанр пластического воплощения образа нашел адекватное выражение в инсталляции, объединившей на своей художественно эстетической основе разнородные фрагменты окружающей человека среды.

Инсталляция или «художественный объект», оказавшаяся столь востребованной дизайном, сформулирована языком концептуализма, изначально интересующимся не пластической реализацией идей, а их функционированием в среде.

Ассоциативное поле будущего образа, заключенное в подобной объемно-пространственной композиции или «дизайн-скульптуре», позволяет фантазии студента увидеть в знакомых бытовых предметах, подчас явленных в парадоксальном варианте, поэму со своим сценарием.

Адаптировав методы образного мышления современного искусства, средовой Дизайн обогатил проектируемую среду историческими стилизациями, черпая материал в широчайшем поле культурных ассоциаций.

Методически начальный этап в создании концепции начинается с поиска образной метафоры в объемной инсталляции, состоящей из элементов, вызывающих ассоциации с выбранной темой. Художественный текст каждой из предложенных проектных концепций укладывается в формулу «человек – личность – стиль», в которой сокрыта модель жизни «высокого» искусства. Условная стилизованная форма позволяет сделать произведение высокого искусства достоянием дизайна. Стилиевые вариации авторского творчества работают как символы выбранной личности и, становясь формальным заместителем образа, задают основное колористическое и структурно-композиционное разнообразие среды.

Дизайн обращается к высокому искусству за языком символов, знаков, сложных форм, а иногда и целых сценариев поведения. Подобный проектный подход гарантированно защищает от вторичности, поскольку опирается на личные

ассоциации. Метод подобного «образного» проектирования по своей природе является концептуальным – создающим обилие средовых ситуаций, и креативным, моделирующим – в порождении все новых конструкций на основе базовых форм.

Процесс образования концентрирует и препарирует реальную практику дизайна, постоянно подпитывая его новациями идей и технологий. Современное творчество лишь приоткрыло неиссякаемые резервы проектного потенциала стилового, традиционного и новейшего искусства.

Вывод

Именно в рамках проектной культуры стало возможным охватить тот срез художественной действительности, где в синтезе, а не в умозрительной препарированной изоляции могут полноценно существовать наряду с новационными не исчезающие традиционные структуры. Стилиевые традиции таят огромные возможности для средового дизайна, но их адаптация к потребностям современной проектной практики и педагогического процесса еще нуждается вобретении своей методики, методологии и философии.

Список литературы:

1. Заева-Бурдонская Е. А. Курасов СВ. Формообразование в дизайне среды. – М.: 2008. – 236 с.
2. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. – М.: ООО «Издательство В. Шевчук», 2001.
3. Лаврентьев А. История дизайна. – М.: 2006.

**ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ**



Трошкина Ю.Ю. Мой город, 2016 г. диаметр 950мм, х/м.



Трошкина Ю.Ю. «Святые горы», х., м., 40 x 60 г. Донецк 2015г.



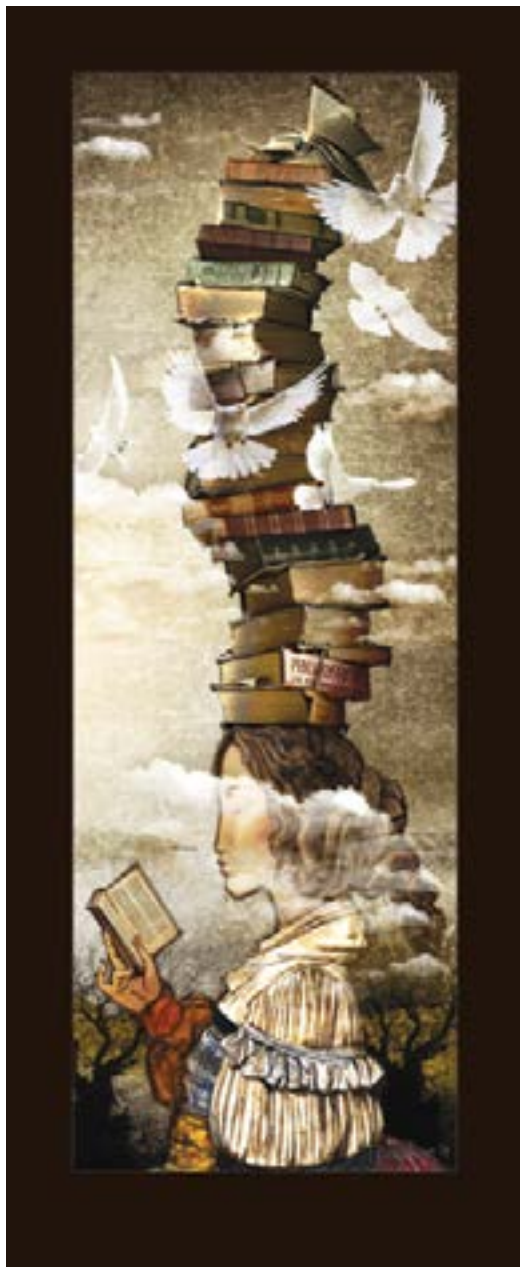
Трошкина Ю.Ю. Сiesta. Прованс, 2016 г. 700x500 мм, см. тех.



Трошкина Ю.Ю. Ольхон. Скала Шаманка, 2015 г.900х550мм, х/м



Трошкина Ю.Ю. Ольхон, 2015 г. 410х210мм, х/м



Трошкина Ю.Ю. Книгогоя и Ньютон/дигитал, 2015 г. 860x300мм, комп. графика





Трошкин А.В. Зима холст масло 40x55см 2016г



Гринько В.В. «Гайны красота», комп. граф., 50 x 70,- г. Донецк 2017г.



Гринько В.В. «Закат», ком. граф., г. Донецк 2017 г.



Гринько В.В. «Утро», ком. граф., г. Донецк 2017 г.



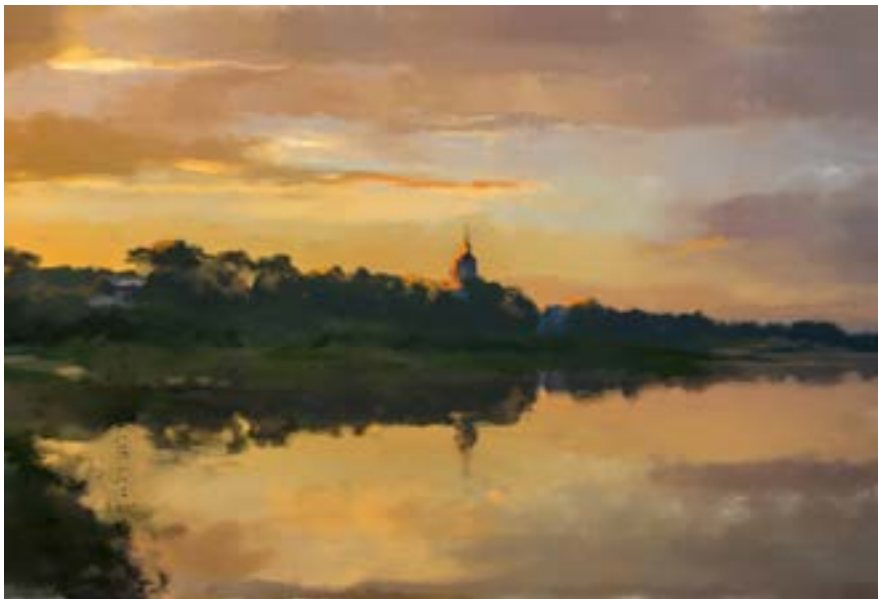
Гринько В.В. «Гроза», б. акв., г. Донецк 2017 г.



Гринько В.В. «Церковь», б. акв., г. Донецк 2017 г.



Гринько В.В. «Облако», ком. граф., г. Донецк 2017 г.



Гринько В.В. «Закат», ком. граф., г. Донецк 2017 г.

**ТВОРЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ
СТУДЕНТОВ**

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
АДМИНИСТРАЦИИ г. ДОНЕЦКА

АРТДОНЕСС
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

ГОУ ВПО «ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ



за гранью

ВТОРОГО

измерения

ВЫСТАВКА

ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-
ВЫСТАВОЧНЫЙ
ПРОЕКТ



Муромцева А. Ю. «Илл2», ком. графика, Донецк 2017г.



Муромцева А. Ю. «ИллЗ», ком. графика, Донецк 2017г.



Муромцева А. Ю. «Илл4», ком. графика, Донецк 2017г.



*Жизнь человеческая —
не шахматная партия,
но как красивы жертвы.
А. Рахманов*

Муромцева А. Ю. «Илл5», ком. графика, Донецк 2017г.



Муромцева А. Ю. «Космос-300-а5», ком. графика, Донецк 2017г.



























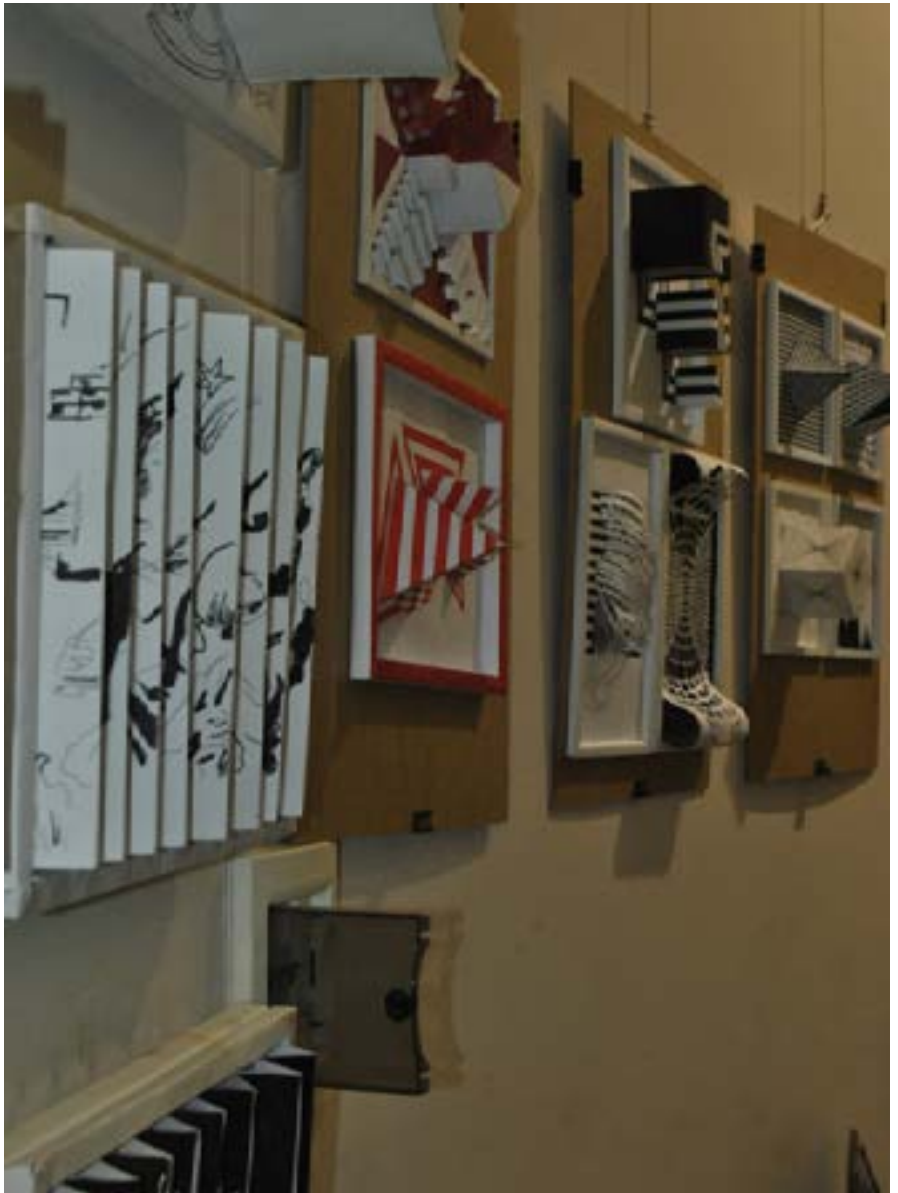




































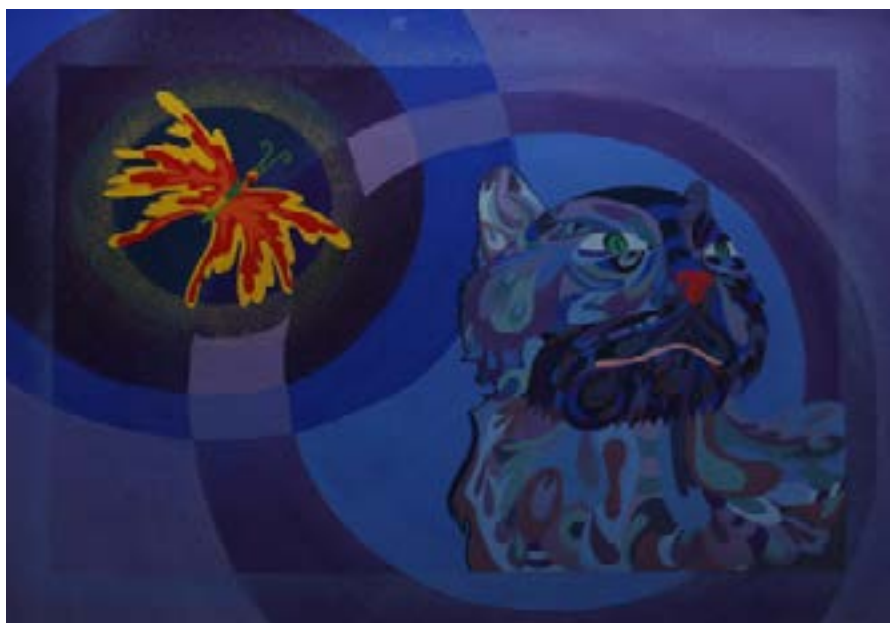












СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Преподаватели

1. Трошкин А.В. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
2. Петрушкин Ю.Ф. – заслуженный художник Украины, доцент кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
3. Тышкевич Г.А. – народный художник Украины, профессор кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
4. Мальцева Д.М. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна и арт-менеджмента ДонНУ
5. Гринько В.В. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
6. Троянов А.Г. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
7. Трошкина Ю.Ю. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
8. Гурова Н.А. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента
8. Данильян Л.В. – старший преподаватель кафедры дизайна и арт-менеджмента

Студенты

1. Абубекерова К.О. – студентка 6 курса «Магистры»
2. Бычкова В.Г. – студентка 2 курса
3. Варавин С.С. – студент 4 (уск.) курса
4. Диденко О.М. – студентка 6 курса «Магистры»
5. Донец В. В. – студент 4 (уск.) курса
6. Колесова З.В. – студентка 1 курса
7. Коновалова Д.А. – студентка 6 курса «Магистры»
8. Малярская К.С. – студентка 6 курса «Магистры»
9. Муромцева А. Ю. – студентка 4 курса (з/о)
10. Попова А.Р. – студентка 1 курса
11. Чертушкин Ф.В. – студент 1 курса
12. Юрченко В. О. – студентка 6 курса «Магистры»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Студенты- принимавшие участие в выставке «За гранью второго измерения»

Бойко П.
«Сила Донбасса»
«Энергия и красота»

Гаджиева С.
«Грани миров»
«Черно-белая радуга»

Галич Д.
«Свет-тьма»
«Добро и зло»

Иванова Н.
«Правила трех Н»
«Страхи»

Кириленко А.
«Лабиринт тьмы»
«Познание неизвестного»

Ковалевская С.
«Времени
возврата нет»
«У истоков жизни»

Кошкарев К.
«Лжец»
«Море Облаков»

Лебедь Т.
«Город не моей мечты»
«Закрытая и открытая душа»

Малая А.
«Весна души»

Обломова Ю.
«Смело в будущее»
«Почувствуй это»

Пантелеева А.
I, the moon, you, the sun
Tomorrow-ours

Пожидаева В.
«Раскрепощённость прекрасного»
«Настроение-изящество демонов»

Положенцева А.
«Материнская любовь»
«Любимый город»

Пронина Е.
Eriphany
Roller coaster

Сендеров Г.
«На свет»
«15.01»

Тимошук Д.
«Надежда во тьме»
«Мрачные сны»

Ульянова А.
«Пожар»
«Адемония и Умиротворенность»

Хайдаров А.
«Разновидность любви»
«Нежная и жестока любовь»

Хорошилова Д. «За гранью невозможного»	Ботова А. «Прятки» «Царь зверей»
Хорошунова Ю. «Цветная феерия» «Ни что не забыто, ни кто не забыт»	Дашкевич К. «Черное+белое» «Две стороны медали»
Хоруженко А. «52 Герца» «Стражи города»	Иванюк А. «Судьба - очень хорошее слово, чтоб не принимать решение» «Тот кто не верит в чудеса, тот не реалист»
Храпова Е. «Такое разное одиночество» «Спящее сознание художника»	Кондрина О. «Вращение ночи» «Вечная борьба»
Хрущева А. «Уж сколько их упало в эту бездну» «Невидимая связь»	Левченко Е. «Вечное одиночество» « Путешествие по мечтам»
Шевченко А. «Восхищение» «Точка зрения»	Ориненко М. «Быстротечность времени» «Покажи свое лицо»
Яремко В. «Плод науки» «Проекция времени»	Павленко П. «Пространство в нежности» « Синхронное умиротворение «
Ефремова Н. Illusion Youth	Сибикина А. «Ангел своей галактики» «В этом городе мысли материальны»
Белякова А. «Свобода» «Две стороны»	Скотарь А. «На пике» «Внутри меня...»
Бондарь Е. «Черный шире твоих возможностей» «Обещают, что будут вечно, пока не находят лучше»	

Ганжерли А. И.
группа ПОД-14А
«Космос нас ждёт»
компьютерная графика
30х40см

Журавлев Р. В.
группа ПОД-14А
компьютерная графика
30х40см

Подобная Е.Н.
группа ПОД-14А
«волшебство полета»
компьютерная графика
30х40см

Руденко Ю.О.
группа ПОД-14А
«Ты - женщина,
ты - ведьмовский напиток!
Он жжет огнем,
едва в уста проник»
Валерий Брюсов
компьютерная графика
30х40см

Топорков А.А.
группа ПОД-13А
«Вознесение»
компьютерная графика
30х40см

Ганжа К.В.
группа ПОД-13А
«Obsession/одержимость»
компьютерная графика
30х40см

Федоренко В.А.
группа ПОД-13А
«Парящая грусть»
арт-объект

Урбанович О.Р.
группа ПОД-13А
компьютерная графика
30х40см

Гринько В. В.
ст. преподаватель кафедры ДизАМ
«Мыльные пузыри»
компьютерная графика
50х70 см

Гринько Г. В.
«Высший разум»
компьютерная графика
50х70 см

Иванюк А.
Ст. 1к, А
“Судьба - очень хорошее слово,
чтоб не принимать решение”
см. техника

Емец Т. Н., Сушко В. А.
магистр, 2 курс
«Глаза отражают все,
что происходит внутри»
110х80
Техника string art

Деркач О. В.,
студентка заочного отделения
кафедры ДизАМ, 1 курс,
«Летящая на зонтике», 2017 год,
авторская кукла.

Деркач О. В.,
студентка заочного отделения
кафедры ДизАМ, 1 курс,
«Алиса», 2016 год, авторская кукла.

Андреев А. А.
УФО-2016, 1 к.
« Bustle «
50/70 см
Гуашь.

Билас А. Н.
УФО-2016, 1 к.
«Хищник»
«Полет»
60/40 см
Бумага, картон.

Иванова Д. Е.
УФО-2016, 1 к.
«Навязчивая идея «
42/60 см
Акварель.

Комарова В. И.
УФО-2016, 1 к.
«Воспоминания природы»
50/70 см
Карандаш, бумага.
«Вторая реальность»
40/60 см
Масло, двп.

Коваленко А. В. УФО-2016, 1 к.
УФО-2016, 1 к.
« Иллюзия лучшего будущего «
50/60 см
Бумага, цветная бумага, гуашь,
маркер, линер.

Матюнина О. О.
«Эпилог «
60/40 см
Цветная тушь ,акрил ,
гвозди и черная бумага.

Приходько Е. А.
УФО-2016, 1 к.
«Угольный Донбасс»
40/60 см
Смешанная техника.

Чертушкин Ф. В.
УФО-2016, 1 к.
Триптих.
«Иллюзия движения и объема»
50/54 см
Гуашь, линер,
тушь, акварель.

Шилова А. С.
УФО-2016, 1 к.
« Поколение войны «
50/60 см
Бумага, карандаш,
уголь, красные нитки, гвозди.

Апрышко К. А.
2 к, 2016
«Олени»
бумажная пластика

Иващенко А. С.
2 к, 2016
«Лес»
бумажная пластика

Рудая А. В.
2 к, 2016

«Радужные кляксы»
бумажная пластика

Матюнина О. О.
УФО-2016, 1 к.
«Сны наяву» «
см. техника

Красюк К.
2 к, 2016
«Величие»
бумажная пластика

Склярова А. А.
УФО-2016, 1 к.
«Тигр»
бумажная пластика

Журавлев Р. В.
группа ПОД-14А
«Защитник»
компьютерная графика
30х40см

Кушниренко Е.
Серия работ «Время течет»
студ. отделения Дизайн ЕТЭМ
ДОННУ.
50х70 см, акварель, темпера, гуашь,
2003 г.

Бушевская Т.
УФО-2015, 2 к.
«В поисках истины»
Art-объект
40х50

Варавин С.
УФО-2015, 2 к.

«Вечное время»
Art-объект
50х60

Донец В.
УФО-2015, 2 к.
«На рубеже»
«Изначальное многообразие
пространств»
Триптих
38х54
38х55

Кравцова Н.
УФО-2015, 2 к.
«Нечто Большее»
Art-объект
-

Лунева А.
УФО-2015, 2 к.
Art-объект
-

Свиридова Д.
УФО-2015, 2 к.
«Вниз по лестнице, ведущей вверх...»
Art-объект
Степанова Э.
УФО-2015, 2 к.
«Мир своими руками»
Art-объект
40х60

Апрышко К. А.
«Inspiration»
2016 г.
2-ой
40х60

Цветные карандаши, маркер, гелевая
ручка, гель-блеск

Бычкова В. Г.
«Запугавшись в гранях»
2016 г.
2-ой
40х60
Бумага, гуашь

Иващенко А. С.
«Амбиции»
2016 г.
2-ой
50х60
Бумага, гуашь

Литвинова Н.А.
«Другой мир»
2016 г.
2-ой
40х60
Акварель, гуашь

Лысенко А. А.
«Мир внутри тебя»
2016 г.
Тушь, карандаш, акварель

Нетребо О. Ю.
«Ночь и город»
2016 г.
2-ой
40х60
Бумага, гуашь

Попова А. Р.
«Воробьи»
2016 г.
2-ой
40х60
Бумага

Рудая А. В.
«Грани мерности»
«»
2016 г.
2-ой
40х60
Бумага, нитки, краски

Чернова Д. В.
«Борьба
или гармония?»
2016 г.
2-ой
40х60
Пастель

Яценюк Д. В.
«Крылатая
атмосфера»
2016 г.
2-ой
40х60
Карандаш,
уголь, акварель

ВЕСТНИК ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
материалы VIII научно-практической интернет-конференции
«Формирование целостной готовности будущих
педагогов-дизайнеров
к профессиональной деятельности».

Творческие достижения студентов
по специальности «Дизайн»

Редактор
Трошкин А.В.

Дизайн
Гринько В.В.