

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ И МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ СРЕДСТВАМИ ДИЗАЙНА

---

### К ВОПРОСУ О РЕСТИТУЦИИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ В БЕЛАРУСИ (1945–2000 ГГ.)

*И.В. Горбунов  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Мы рассмотрим самую болезненную ситуацию в СССР и СНГ во второй половине XX века, сложившуюся послевоенный период и после распада Советского Союза в начале 1990-х г. в вопросе о возвращении культурных ценностей. Известно, что многие очень богатые люди на Западе в послевоенный период старались каким-то образом «сгладить свою вину» за варварское отношение к культурным ценностям, памятникам архитектуры и искусства на оккупированных территориях. Например, барон Р. Пфальц-Пфейн (Швейцария) вернул коллекцию картин, которую он унаследовал по линии своих родственников во время Второй Мировой войны. Более ярким примером реституции является возвращение коллекции картин из Эрмитажа американским миллионером Р. Хаммером (США), который заполучил эту коллекцию в период разрухи еще в Гражданскую войну.

Цель данной работы – проанализировать вопросы реституции и идентификации музейных ценностей исчезнувших из фондов музеев в послевоенный период и после распада Советского Союза 1990–2000 гг. на фоне растущей интеграции усилий возвращения этих ценностей в СНГ.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили архивные материалы. Методологическим ориентиром исследования являются метод анализа научных трудов в области истории музейного дела, метод сравнительного анализа объективных законов развития общества и как следствие значение артефактов для существования современного музея.

**Результаты и их обсуждение.** Как свидетельствует история таких случаев как с Р. Хаммером и Р. Пфальц-Фейном описано достаточно много в средствах массовой информации, но все они носят отрывочный характер и не говорят о полномасштабной программе пополнения белорусских музеев различными трофеями и утраченными ценностями в ходе войн, гражданских конфликтов и государственном переустройстве самих государств- членов СНГ. В 1990-х годах были похищены с выставки оружия в Музее частных коллекций (филиал ВОКМ) несколько боевых клинков – холодное оружие XVIII века. Следы пропажи теряются в частных коллекциях стран Западной Европы. Этот список можно продолжить. «Беларусь в силу своего геополитического положения во все времена была ареной политической борьбы и военных действий со стороны соседних народов. Ценности в виде трофеев неоднократно вывозились с территории Беларуси, пополняя частные коллекции, прежде всего, в Польше, России, Литвы, Германии, Австрии, США». Именно так трактуют ситуацию составители сборника «Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: Современное положение и проблемы развития» Министерства культуры Республики Беларусь [1, с. 31.]. На сегодняшний день практически очень сложно установить сколько музейных предметов было утрачено в результате деятельности тех или иных специальных подразделений вермахта во время Великой Отечественной войны, или например каковы последствия захвата ценностей в Гражданскую войну периода 1918–1920 г. В свое время этим вопросом очень серьезно занимался профессор А.И. Мальдис, который долгие годы возглавлял общественную комиссию «Вяртанне», которая занималась исследованием утраченных ценностей: «Наши потери мало известны Европе и всему миру», – пишет ученый [2, с. 7.]. И видимо как правильно отмечают составители сборника «...необходимо ставить вопрос об открытой реституции или репатриации историко-культурных ценностей, необходимо идентифицировать многие памятники культуры, которые имеют белорусское происхождение или по многим причинам не атрибутированы как белорусские» [3, с. 31]. Но если посмотреть на вопрос более

глубоко, то можно с полной уверенностью отметить, что на современное состояние проблемы очень большое влияние оказала и политическая ситуация в республике Беларусь в переходный период после распада СССР, в 1991 году была принята Декларация независимости. В последствии был принят документ «Об охране историко-культурного наследия» от 13 сентября 1992, в котором была принята трактовка самого понятия «Историко-культурные ценности Белорусского народа», который определял правовые границы самого документа и его международный статус. Очень четко документ определяет само понятие «национальное наследие», которое распространяется на все государство в границах которого мы находимся (в момент формирования и становления во всех государственных структурах, (в Полоцком древнем княжестве. Великом княжестве Литовском, Русском и Жамойтйском, БНР, БССР), так и в составе других государственных формирований (Речи Посполитой, Российской империи, СССР) [4]. Большие надежды возлагались именно в начале 1990-х годов в решении вопроса о возвращении культурных ценностей. Так например 14 декабря 1992 года на территории Беларуси вступило в силу постановление государств-членов СНГ «Об возвращении культурных и исторических ценностей государствам...», где четко было засвидетельствовано содействие по возвращению культурных и исторических ценностей государствам откуда они были изъяты, или иными словами где они находились в самом начале. Этот вопрос был самым сложным в разделе о культурном строительстве стран СНГ в период после распада Советского Союза. Во всяком случае, государства-участники содружества независимых государств как записано в документе «дадут возможность экспертам национальных комиссий познакомиться с фондами государственных музеев, библиотек и архивов один у другого» [5]. Обратим внимание на тот факт, что этот документ вступил в силу с момента его подписания странами-участниками, среди которых были кроме Беларуси Азербайджан, Армения, Казахстан, Кыргызстан, Молдова, Таджикистан, Узбекистан, Туркменистан, Украина. С российской стороны при этом не только не последовало никаких действий, но и сам документ был не подписан с оговоркой, что специальное постановление Верховного Совета Российской Федерации от 19 февраля 1992 г., № 2378-1 приостановило его действие на своей территории до принятия соответствующих законодательных актов [6]. Ничего удивительного, что впоследствии это постановление носило вполне декларативный характер и не влияло на ход культурного строительства реформированного Советского Союза. История вопроса такова, что еще в 1987 году при Белорусском фонде культуры была создана комиссия «Вяртанне», основная цель которой было исследование историко-культурных ценностей белорусского происхождения, которые находятся за пределами Беларуси. Белорусскими учеными была проведена огромная работа по документированию данных и созданию картотеки этих ценностей. Самым удивительным фактом можно считать и то обстоятельство, что была создана электронная база данных ценностей, но она не сохранилась. Из работ представителей «академического реализма», находившихся в витебской коллекции, сейчас можно увидеть «Портрет М. Шагала» кисти его первого учителя Юрия Пэна (около 1915, НХМ РБ). Портрет выполнен не в характерной для Пэна манере, и его, скорее, можно отнести к этюдам: хорошо прописано лицо, едва намечены руки, палитра, фон, где угадываются очертания Витебского костела св. Антония (Шагал позировал на балконе дома Ю. Пэна (сегодня это дом 28 по ул. Ленина. Прим. авт. Курсив мой Горбунов И.В.)). Но незавершенность, скорее достоинство работы. Старому мастеру удалось передать непосредственность. Поэтичность обаяние облика молодого художника. «Портрет экспонировался на Первой Государственной выставке местных и московских художников, в каталоге которой указывалось на то, что он подарен автором витебскому Музею современного искусства» [7]. В Витебске был создан Музей Марка Шагала на ул. Покровской (автор проекта Ю.С. Черняк). Но к удивлению З. Церетелли, прибывшего в Витебск в 2007 году на открытии персональной выставки он не увидел в «домике Шагала» ни одной работы мастера. «В списке передачи картин из БГХТ в краеведческий музей только одна картин, автором которой называется Марк Шагал – «Притон» [8.] Сегодня эти вопросы достаточно полно изложены в фундаментальной монографии В.А. Шишанова «Витебский музей современного искусства. История создания и коллекции (1918–1941). Нас скорее интересует правовой аспект данной проблемы. Речь идет о том, что работы художников, музейные ценности по всему миру обретают свое истинное место. Возвращаются из берлинских музеев в Грецию сокровища Геркуланума. Созданы все условия по возвращению в европейские страны картин, похищенных нацистами в годы Второй Мировой войны без административного нажима Европарламента. В

республиканской прессе и в документах правительства Республики Беларусь мы находим следующие строки: «По распоряжению президента Республики Беларусь в 2004 году усилиями Департамента по охране историко-культурного наследия и Белорусского государственного института проблем культуры была создана «Концепция электронного каталога историко-культурных ценностей, которые находятся за пределами Республики Беларусь», создание такого каталога позволит систематизировать наши сведения о белорусской истории за границей и решить вопрос ее идентификации и презентации». Сегодня идет нормальный и полномасштабный процесс реституции во всех странах мира. Эта часть культурного обмена и все участники процесса довольны, хотя ясно, что отдавать не желает никто, но восстановлена справедливость, на первом месте моральный аспект, покаяние. Фактически совместная практика устройства международных выставок на длительный период более эффективна чем укрытие ценностей. Витебский художественный музей принимал участие в проведении многих совместных проектов. Работы из фондов музея показывались в Париже и Нью-Йорке (выставка «Еврейское искусство на рубеже веков»). Часть коллекции музея частных коллекций была полностью укомплектована только благодаря дару краеведческому музею коллекции монет И. Галькевича. С этой коллекции и началось формирование музея частных коллекций по пр-ту Фрунзе. Но новым словом в исследуемой теме можно считать реэкспозиции мемориальных музеев (Музей Василя Быкова, имение И.Е. Репина в Здравнево) Витебская область. Там можно создать среду и обстановку того времени, вернуть посетителя на много лет назад. Если городские власти смогут решить вопрос о реконструкции музея истории двух войн на Успенской горе около здания музыкального училища, рядом с «некрополем», где находятся останки лидеров партизанского движения на Витебщине, то автор данной публикации готов безвозмездно передать свою коллекцию военно-исторической миниатюры для экспозиции по истории наполеоновских войн и осуществить давно задуманное – выполнить комплексный проект данного музея. А экспозицию музея современного искусства перенести на ул. Покровскую, где сегодня начаты работы по воссозданию уголка старого Витебска XIX века. Наиболее сложным вопросом является возвращение в Беларусь тех предметов, которые немецко-фашистские захватчики изъяли у населения на оккупированных землях. Количество уничтоженных памятников культуры и искусства вообще не поддается описанию, ввиду того, что не только Беларусь, но и все страны Западной Европы пострадали в немалой степени [9, с. 34]. Автор уже упоминал на страницах сборника в статье «Влияние коллекционной и собирательской деятельности на формирование музейно-выставочного ансамбля Беларуси» о проблеме возвращения ценностей. Цитирую (Курсив мой Горбунов И.В.) «Только в период 1941–1945 г. с территории Беларуси в Германию было вывезено историко-культурных ценностей и изделий из драгоценных металлов на сумму оцениваемую в 2,2. млрд. долларов» [10]. Если простым арифметическим счетом поделить эту сумму на количество жителей проживающих в республике Беларусь, то получится, что на каждого жителя республики приходится по два миллиона долларов, которые необходимо вернуть потомкам тех, кто уже никогда не вернется с полей сражений.

**Заключение.** В рамках проведенного исследования выявлено, что: не лишним будет напомнить и тот факт, что в большинстве это были ценности граждан БССР, которые были в некоторых случаях сняты с убитых и изувеченных людей. Из фондов Витебского областного краеведческого музея не возвращено из эвакуации в Саратове более несколько сот единиц историко-культурных ценностей, в том числе уникальная коллекция оружия и доспехов времен Великого княжества Литовского. Часть работ исчезла при транспортировке после войны. Проблем в данном сложнейшем вопросе накопилось достаточно много и видимо настало время в «политике возвращения ценностей» провести так называемую «мягкую реституцию», где именно музеи могли выполнить свою главную миссию – сформировать национальную коллекцию CD ROM – дисков с информацией об утраченных ценностях, проведение международных выставок белорусских ценностей, интернет-сессий, международных конференций и семинаров, публикации и т.д.

1. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: Современное состояние и проблемы развития. Министерство культуры Республики Беларусь. Белорусский государственный институт проблем культуры. – Мн., 2004. – с.31.
2. Мальдис А. Трагічныя лесы беларускіх музееў, бібліяечных і архіўных збораў у час Другой сусветнай вайны // Вяртанне-3. Зборнік артыкулаў і дакументаў. – Мн., 1996.
3. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: Современное состояние и проблемы развития. Министерство культуры Республики Беларусь. Белорусский государственный институт проблем культуры. – Мн., 2004. – С.32.

4. Закон Республики Беларусь «Об охране историко-культурного наследия» от 13 ноября 1992 г. № 1940-ХІІ // Ведомости Верховного Совета Республики Беларусь, 1992 г. №30, ст. 504.
5. Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь, 2003. – №40. 3/705.
6. Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников (1996-2000). – М., 2001.
7. Каталог Первой государственной выставки картин местных и московских художников: «101. Портрет Шагала (дар Ю.М. Пэна для музея)» См. также: Шишанов В. Об утраченном портрете Марка Шагала работы Юрия Пэна // Бюллетень Музея Марка Шагала, 2006. – № 14. – С 110–111.
8. Там же.
9. Информационно-аналитические материалы. Музейное дело Беларуси: Современное состояние и проблемы развития. Министерство культуры Республики Беларусь. Белорусский государственный институт проблем культуры. – Мн., 2004. –С.33.
10. Республиканская программа по увековечиванию памяти защитников отечества и жертв войн 2000–2001 гг. Материалы Министерства обороны республики Беларусь.

## ЭСТЕТИКА БЕТОНА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

*К.В. Зенькова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В мире строительной индустрии происходят существенные изменения. Бетон, который обычно используется при закладке фундамента или в перекрытиях архитектурных сооружений, стал доминировать, постепенно вытеснив кирпич и другие виды конструктивных строительных материалов. В современной архитектуре все чаще применяют бетон в качестве ключевого материала. Эстетика минимализма требует отказа от декора в пользу прямых линий, чистых геометрических форм, гладких поверхностей и открытого пространства. Простая и доступная технология изготовления бетона позволяет получать различные формы, что практически не ограничивает творчество архитекторов в формообразовании.

Цель данного исследования – рассмотреть использование бетона в современной архитектуре, выявить его формообразующие и декоративные особенности.

**Материал и методы.** Материалом для исследования послужили учебные и дипломные работы студентов специальности «дизайн» 3–5 курсов. Методами исследования являются: системный и исторический подход к процессам формообразования в архитектуре и дизайне, метод искусствоведческого анализа, а также метод аналогии.

**Результаты и их обсуждение.** В строительстве широко используется бетон на цементной основе, который определяют, как искусственный каменный строительный материал, состоящий из крупных и мелких заполнителей, воды.

Особенности формообразования бетонных сооружений обусловлены используемой конструктивной системой и рядом других факторов. Сюда следует отнести технологию (прежде всего различие сборных и монолитных конструкций), функцию здания, которая определяет форму и выбор конструктивной системы, наконец, эстетические концепции, господствующие на том или ином этапе. Большую роль играют пластические возможности бетона в несущих, ограждающих, солнцезащитных и других элементах. Здесь возникает возможность скульптурной трактовки бетона.

Функция здания определяет наиболее общие признаки формы. Например, многоэтажные ячеистые структуры и одноэтажные зальные объёмы типичны для разных функциональных процессов. Степень свободы выбора формы в железобетонных сооружениях особенно велика в зальных пространствах. Это видно как на примере универсальных, зрелищных и спортивных зданий, так и в одноэтажных промышленных цехах [1].

В истории архитектуры трансформация формы здания носила различный характер: от конструктивной строгости, пластичной выразительности (капелла в Роншане по проектам Ле Корбюзье), до монументальных скульптурных произведений (архитектура А. Гауди). В 60–70 гг. XX столетия архитекторы стремились внести в свои сооружения элементы образности, создать уникальный, новаторский дизайн. Например, в здании оперы в Сиднее (архитектор Йорн Утзон) серия «раковин» из несущих бетонных сфер накрывают друг друга, создавая образ паруса и образуют ступенчатую структуру крыши [2]. Проекты архитектора Захи Хадид (конец XX – начало XXI столетия) – это нестандартные, футуристические строения, которые функциональны и лаконичны. Заха отрицает правильные фигуры, ломаные линии и углы, пред-

почитая им «текучие» выпукло-вогнутые формы, и создает ощущения невесомости зданий. Кажущиеся эфемерными здания Захи Хадид на самом деле созданы из бетона, который благодаря инкапсулирующей оболочке из армированного полимера и прочих композитных материалов теряет свойственный ему громоздкий вид, делает похожими здания на космические корабли.

Отличительная особенность современной архитектуры заключается в органичном соединении конструкционных и декоративных свойств такого строительного материала, как бетон. Модульные бетонные конструкции зданий характеризуют строгий, геометрический подход, отказ от использования декоративных элементов и дополнительной отделки.

Декоративные возможности бетона. Уже в эпоху модерна пластические свойства бетона широко использовались для создания различных структур поверхности, в том числе декоративной. Были сделаны первые попытки выявить структуру бетона специальной обработкой. Большое значение имеет опалубка для получения структурной поверхности бетона. В массовом строительстве часто применяется практика облицовки бетонных поверхностей керамической плиткой. Однако современные архитекторы идут по пути выявления фактуры бетона в своих строениях, так как данный строительный материал имеет выразительную декоративную поверхность и многообразен по структуре и цвету.

Рассмотрим существующие приемы пластической обработки поверхностей бетона для выявления декоративных качеств этого материала. Сущность заключается в закладке в форму изделия специального лицевого слоя, состоящего из бетона и отделочных материалов (например, мраморная крошка, граниты, галька, осколки стекла и фарфора и др.). Так, например, в Запорожье на стекольном заводе был освоен выпуск цветной стекольной крошки, которая используется для отделки объёмных блоков. Шведским архитектором Винсье был предложен, так называемый, «натурбетон». Сущность его заключается в том, что в опалубку сначала укладывают специально подобранный по цвету и фактуре наполнитель, уплотняют его, а затем под давлением нагнетают бетонную смесь. После твердения и удаления опалубки декоративный слой обнажают пескоструйными аппаратами. За рубежом в качестве декоративного наполнителя для лицевой поверхности применяют большие куски камня («конглобетон») или отходы нержавеющей стали («ферробетон»). После твердения лицевая поверхность обрабатывается путем полировки или шлифовки. В США для создания лицевого слоя бетона применяют метод «арбетон», который заключается в установке в опалубку специальной разделительной металлической сетки между декоративным слоем и бетоном основной конструкции. Через эту сетку пластичный раствор проникает в результате вибрирования и фиксирует этот слой. Применяется также метод «перенесения» фактурного слоя с опалубки на поверхность изделия [1].

Монолитный бетон имеют свою неповторимую фактуру. Окрашенные обычными красками бетонные конструкции теряют свою выразительность, уникальную фактуру. Со временем краска отслаивается от бетона в результате миграции щелочей к поверхности бетона, и такая конструкция теряет свою привлекательность, пылит, начинает разрушаться. Добавление пигментов в бетон позволяет достичь необходимого цветового решения и не потерять фактуру бетона. В современных строениях архитекторы и дизайнеры часто отказываются от покраски бетона или покрытия его другими материалами. Ничем не облицованные бетонные конструкции сооружения отражают монументальность строения, его строгую геометрию, индустриальный характер.

**Заключение.** Формы зданий и сооружений из бетона и железобетона могут быть разнообразны, их варианты и пластические комбинации не имеют существенных ограничений. Основным критерием оценки современной архитектуры становится гармония чистых архитектурных форм, их функционального содержания, единство конструктивного и художественного решения. Применение бетона в архитектуре представляет особый теоретический интерес и практический смысл, так как этот материал получает новую жизнь благодаря совершенствованию технологии изготовления и использованию художественных свойств, выявляющих специфическую для бетона пластику форм, структуру, фактуру, цвет.

1. Ясиевич В.Е. Бетон и железобетон в архитектуре / В.Е. Ясиевич. – М: Стройиздат, 1980. – 181 с., ил.
2. livejournal [электронный ресурс] / Популярный Корбузье. 2017. – Режим доступа: <https://corbusier.livejournal.com/38323.html> – Дата доступа: 14.01.18
3. buro [электронный ресурс] / Любимые материалы Захи Хадид. Фавориты архитектора. 2017. – Режим доступа: <https://www.buro247.kz/lifestyle/design/lyubimye-materialy-zakhi-khadid.html> – Дата доступа: 14.01.18
4. Баженов Ю.М. Технология бетона. Учебник / Ю.М. Баженов. – М.: Изд-во АСВ, 2002 – 500 с.

## ИЗРАЗЦОВОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ

*И.А. Ковалёк  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Декоративно-прикладное искусство глубоко и прочно проникло в нашу жизнь, оно постоянно рядом и сопутствует нам везде в нашей жизни. Декоративно-прикладное искусство органично соединяется с другими видами искусств. Одним из его видов является керамика, а именно изразцовое искусство.

Изразцовое искусство занимает особое место и решает роль синтеза между архитектурой и декоративно-прикладным искусством, объединяя в единое художественное целое, организуя материальную и духовную среду бытия человека. Изразцы являются элементом архитектурно-декоративной керамикой. Они применялись для внешней облицовки зданий и их внутреннего убранства. В настоящее время изобразительные свойства изразца приравнивают к художественному произведению.

Цель: изучение особенностей традиционного Белорусского изразца.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили исторические и археологические исследования, экспонаты музеев этнографии, документы и изразцы фондов домов ремесел, найденные в течение экспедиций. Используются методы: исследовательский, описательный и метод обобщения.

**Результаты и их обсуждение.** Первые изразцы, дошедшие до настоящего времени, датируются вторым тысячелетием до н.э. и они вызывают к себе особое отношение. Чаще всего изразцы делались гладкими и рельефными их производство поручалось только самым искусным мастерам. Изразцовое искусство являлось одним из основных элементов убранства храмов, церквей, украшенные изразцами купола, фасады, внутренние интерьеры практически невозможно не заметить, а дальнейшее знакомство ведь погружает в новый мир восприятий и впечатлений.

При облицовке наружных и внутренних стен зданий, печей и лежанок мастерами использовались керамические изразцы. Они искусно составляли из изразцов фризы – декоративные горизонтальные полосы и панно, наличники и вставки. Иногда вся наружная или внутренняя стена покрывалась своеобразным изразцовым ковром, придавая сооружению праздничную нарядность. Изразцы можно было встретить в боярском тереме, на стенах храма, на въездных воротах воинской крепости, ничто не придавало избе такой роскоши, как печь, сверкавшая изразцами.

Технология производства изразцов повсеместно была практически одинакова, их изготавливали из красной или белой глины в специальных формах. Классическим изразцом считался коробчатый изразец с румпой. Румпа – коробчатый выступ на задней стороне изразца, предназначенный для его закрепления в кладке печи или стены (внутренность румпы заполняется раствором с кирпичным щебнем) [2]. Благодаря наличию румпы изразец не просто клеится на поверхность печи, а монтируется при помощи проволоки параллельно с кладкой основы печи, что повышает надежность крепления изразца и теплоемкость печи.

Лицевая поверхность изразца могла быть терракотовой или поливанной (глазурованные).

**Терракотовые изразцы.** «Терракота (от итал. terracotta – «жжённая земля») – в классическом понимании – это, как правило, неглазурованные изделия из глины, создающих однородную ровную окраску черепка с пористым строением...» [1, с.163]. В Беларуси терракотовые печные изразцы были распространены повсеместно, о чём свидетельствуют множественные находки. Цвет терракотовых изделий варьируется от светло- до тёмно-коричневого. Часто один и тот же рисунок повторялся на терракотовых, **поливанных** и **полихромных** изразцах. Первые керамические изразцы (коробчатого типа) были именно терракотовые XVI–XVIII вв. замок в Несвиже. (Рисунок 1, 2) [3].

**Поливанные изразцы.** Поливанные изразцы – это изразцы, покрытые поливой (глазурью) уже прошедшие первичный уфельный обжиг. После чего проводится второй (политой) обжиг, для закрепления глазурного слоя.

В Беларуси поливанные печные изразцы широко распространились с XVI в. Первые поливанные изразцы получили название «муравлёные», за сходство зелёного цвета поливы с цветом травы, например, изразцы XVI–XVIII вв. замка в Несвиже (Рисунок 3–5). Также встречались изразцы, покрытые коричневой и рыжей поливой. В XIX–XX вв. получили распространение

изразцы, покрытые белой (иногда с различными оттенками) эмалью (непрозрачной, «глухой» поливой), через которую не просвечивался черепок [3].



Рис. 1. Терракотовый стеной изразец с изображением орла (герб Радзивиллов) в обрамлении венка.



Рис. 2. Терракотовый стеной изразец с изображением геральдических символов.



Рис. 3. Поливанный стеной изразец с изображением орла в венке из растительных элементов.



Рис. 4. Поливанный стеной растительно-геометрический изразец.



Рис. 5. Поливанный стеной изразец с изображением виноградной лозы.

По цвету: бело-поливанные (с различными оттенками); зелёно-поливанные («муравлённые»); коричнево-поливанные [3]. По глухости глазурного слоя: прозрачные, не глухие поливы; непрозрачные, глухие поливы (эмали). Полихромные (разноцветные) изразцы расписываются эмалью: нанесение цветных эмалей (глухих полив) по рельефному орнаменту; нанесение цветных эмалей по заранее процарапанному по сырой глине рисунку; нанесение цветных эмалей по заранее обрисованным марганцем контурам рисунка [3]. На всех видах изразцов изображались различные типы орнаментов: «кованый металл»; растительный; геометрический; растительно-геометрический; геральдический; «виноградная лоза»; голова ангела с крыльями; зооморфные мотивы. Что придает общей композиции роскошь и великолепие.

**Заключение.** Изразцовому искусству Беларуси на всех этапах своего развития свойственна традиционность, которая определяет характер работ современных мастеров, в работах которых характерна постепенная утрата утилитарных функций изразца и прослеживается рост декоративности изделий.

1. Миклашевский, А.И. Технология художественной керамики. / А.И. Миклашевский. – Ленинград, 1971. – 303 с.
2. [Электронный ресурс]. <https://architect.academic.ru/4705/Румпа> – Режим доступа: 10.01.18.
3. [Электронный ресурс]. <http://iskusstvo.sferagrafiki.ru/istoriya-01-zarozhdenie.html> – Режим доступа: 05.01.18.

## СОМАТОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЭРГОНОМИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ ОБЪЕКТОВ

*В.И. Коваленко  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Как известно, эргономика комплексно изучает человека в конкретных условиях его деятельности в современном производстве и в окружающей его предметно-пространственной среде. Любое эргономическое исследование начинается с анализа деятельности человека в системе «человек – машина – среда», выявления общей психолого-физиологической характеристики деятельности человека в ней, а также определения структуры человеческих факторов, влияющих на эффективность работы системы в целом и ее частей. Исторически определились три главных направления эргономических исследований: эргономика физической

среды, когнитивная эргономика и организационная эргономика [1]. Классификация методов эргономического исследования, как правило, выстраивается в зависимости от той или иной формы исследования.

Цель исследования – определить оптимальные методы эргономического исследования, которые можно использовать в учебном процессе при обучении студентов по специальности «Дизайн».

**Материал и методы.** Источником фактического материала для данного исследования послужили работы студентов специальности «Дизайн (предметно-пространственной среды)» ВГУ имени П.М. Машерова, а также материалы и сведения, опубликованные в научной и методической литературе. Основной метод исследования: описательный, как триединство приемов наблюдения, анализа и систематизации полученных результатов.

**Результаты и их обсуждение.** До настоящего времени четкая классификация методов исследования в эргономике отсутствует. Сложность разработки такой классификации связана с тем, что она должна охватывать все сферы исследований эргономики, которые еще окончательно не оформились и продолжают достаточно быстро расширяться. Проблема классификации методов в эргономике аналогична той, с которой столкнулся Б.Г. Ананьев, предпринявший попытку создания ориентировочной классификации методов исследования современного человекознания [2]. Анализ учебно-методических пособий показал, что методы исследования в эргономике условно делят на три группы: аналитические (описательные), экспериментальные (эмпирические) и расчетные [3]. Однако авторы учебного пособия по эргономике В.М. Мунипов и В.П. Зинченко предлагают включить четвертую группу методов, в которую входят различные способы интерпретации полученных данных в контексте целостного описания деятельности человеко-машинных систем [1]. Все выше перечисленные методы в большинстве исследований тесно переплетены между собой и применяются одновременно, дополняя и обогащая друг друга.

Одним из ключевых методов эргономического исследования, по мнению авторов учебных пособий, является эксперимент, что и послужило поводом использовать его при разработке практических заданий для студентов третьего курса специальности «Дизайн» по дисциплине «Эргономика». Экспериментальный метод включает в себя: наблюдение и самонаблюдение, экспериментальные методы, диагностические методики, приемы анализа процессов деятельности, моделирование и эмпирические способы получения научных данных.

Для решения различных эргономических задач используется техника антропометрических исследований – соматография, технико-антропометрический анализ положения тела и изменения рабочей позы человека, соотношения размеров человека и оборудования [3]. Соматография позволяет рассчитывать зону легкой и оптимальной досягаемости, находить оптимальные способы организации рабочего места с учетом пропорциональных отношений между элементами оборудования и человеком. Результаты этого анализа обычно представляются в графической форме.

Большая трудоемкость выполнения классической соматографии затрудняет ее использование в учебном процессе при проектировании рабочих мест служащих, проектировщиков, барменов и т.д. Менее трудоемким более эффективным, по нашему мнению, является метод плоских манекенов тела человека с шарнирными сочленениями (рисунок 1).

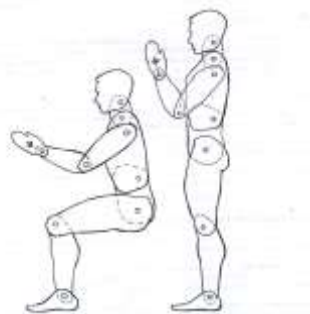


Рис. 1. Плоский манекен тела человека



Манекены снабжены шарнирами в местах расположения суставов, позволяющими придавать фигурам необходимые положения, занимаемые человеком при выполнении разнообразных работ. При выполнении практических заданий «Соматографический анализ рабочего места бармена» и «Соматографический анализ рабочего места дизайнера – проектировщика» студенты выполняют манекен в масштабе 1:10 и помещают его на чертежи соответствующих рабочих мест, выполненных в том же масштабе (рисунок 2). Манекены используются для наложения на рабочие зоны в горизонтальной плоскости, а также в вертикальных плоскостях, параллельных и перпендикулярных осям зрения глаза.

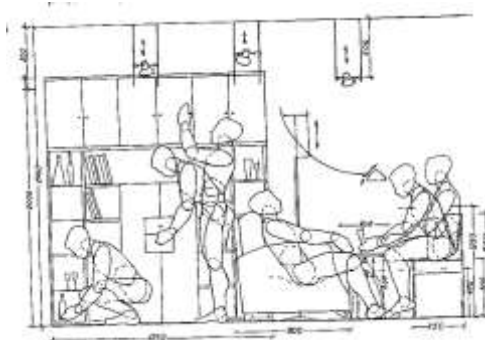


Рис. 2. Соматографический анализ рабочего места

Использование методов плоских манекенов позволяет студентам проверить:

- соотношение пропорций человеческой фигуры с размерами и формой рабочего места;
- досягаемость органов управления и удобство их размещения;
- пространственную компоновку органов управления;
- оптимальные и максимальные границы зоны досягаемости конечностей;
- обзор с рабочего места и условия зрительного восприятия;
- удобство формы рабочего места и пространства для манипулирования;
- удобство подхода к рабочему месту, оптимальные размеры проходов и коммуникаций;
- правильность высоты сидения и рабочей поверхности;
- удобство положения ног.

**Заключение.** В результате проведенного исследования было выявлено, что с помощью соматографического метода плоских манекенов, можно смоделировать взаимодействие человека с различного рода оборудованием в любой его трудовой деятельности.

Методика выполнения заданий по соматографическому анализу рабочего места позволяет студентам в дальнейшем более осознанно подходить к разработке рабочего места служащих банка, работников кафе, клуба и музея; оптимизировать их рабочие места с учетом современных требований эргономического дизайна.

1. Мунипов, В.М., Зинченко, В.П. Эргономика /В.М. Мунипов, В.П. Зинченко. – М.: Логос, 2008.
2. Ананьев, Б.Г. О проблемах современного человекознания / Б.Г. Ананьев. – СПб.: Питер, 2001.
3. Рунге, В.Ф., Манусевич, Ю.П. Эргономика в дизайне среды / В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. – М.: Архитектура – С, 2005.

## АРТ-ДИЗАЙН И ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЕ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

*В.В. Кулененок  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Арт-дизайн – одно из направлений развития современного дизайна. Главной характеристикой этого направления – это эстетическая составляющая, основанная на принципах высокохудожественного искусства.

Сегодня, художественными средствами арт-дизайна пользуются многие дизайнеры, которые занимаются как предметным миром, так и окружающей средой: интерьеры

общественных зданий и квартир, а также это арт-объекты, без которых не обходятся интерьерные пространства офисов, банков и улиц. Всем нравится такой дизайн, где автором использованы красивые формы, пропорции, а так же, положительные человеческие чувства и интонации. Только при восприятии объектов арт-дизайна настоящего искусства, мы испытываем положительные эмоции и душевный комфорт.

При создании арт-объектов, дизайнер, в первую очередь, выделяет художественно – эмоциональные образные свойства создаваемого объекта, а только потом обратит свой взгляд на такие характерные особенности классического дизайна, такие как технологичность и, конечно, функциональность.

В 80-е годы 20 века в Италии появились две дизайнерские группы – «Алхимия» (А. Мендини, А. Гуэррьеро) и «Мемфис» (Э. Соттсасс), в которых и возник арт-дизайн, как понятие и феномен. В это время Э. Соттсасс, занимал лидирующее положение в национальном и мировом дизайне. Сегодня, современные дизайнеры в своих работах используют теоретические положения и практические разработки этих дизайнеров. Во всех их работах мы чувствуем креативную идею, художественные находки, которые стали преобладать над обычными решениями дизайн-продуктов.

Проблемами арт-дизайна занимались теоретики дизайна Г.Б. Минервин, В.Ф. Рунге, В.В. Сеньковский, В.Т. Шимко и др. Анализ трудов данных авторов, выявил существенные черты, признаки и характеристики арт-дизайна.

Цель данной работы состоит в определении типологии развития форм арт-дизайна и взаимосвязь его с процессом дизайн-проектирования, для создания выразительных художественных образов в культурно бытовой среде.

**Материал и методы.** Теоретической основой данного исследования явились идеи отечественных теоретиков дизайна и архитектуры, изучавших феномен арт-дизайна как в системе дизайн-проектирования среды, так и в учебном процессе. Методологическим ориентиром – классификационный и типологический подходы, раскрывающие средства и формы использования феномена арт-дизайна в методологии дизайн-проектирования среды в учебном процессе.

В основу изучения вопроса основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе использован метод сопоставительного анализа, который был произведен на базе творческих учебных и дипломных работ студентов 3-5 курсов специальности «дизайн» ХГФ. Анализ современных тенденций формирования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и их связь с арт-дизайном на основе развития компьютерных технологий, лежит системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют описать основные структурные элементы методологии дизайн-проектирования.

**Результаты и их обсуждение.** Мы, педагоги-дизайнеры, должны в учебном процессе рассматривать арт-дизайн, безусловно, не изолированно от системы дизайн-проектирования вообще. Арт-дизайн нами рассматривается как художественное средство для создания произведений визуальных искусств, так и область профессионального образовательного пространства. Эта органическая связь арт-дизайна с системой дизайн-проектирования средовых объектов происходит благодаря системному подходу в дизайне, на основе которого и создаются художественно – эмоциональные образные арт-объекты.

Рассматривая арт-дизайн как феномен проектной культуры, можно определить его как вид дизайн-проектирования объектов предметного мира и предметно-пространственных сред, где дизайнер преимущественно занимается организацией художественного впечатления и только отчасти функциональностью.

История развития самого дизайна и арт-дизайна представляет для нас особую ценность не только для дизайн-творчества, но и для процесса художественного образования. Таким образом, арт-дизайн как художественное средство универсален, охватывающий большую сферу проектируемых объектов, это – объекты визуального и декоративно-прикладного искусств, объекты учебного дизайн-проектирования и в тоже время он выполняет ряд функций: познавательную, проектную, образовательную и др.

**Заключение.** Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что в основе формирования эмоционально-образного начала в средовых объектах, лежат новые

формы феномена арт-дизайна в дизайн-проектировании среды, которые определяются следующими условиями:

- использование феномена арт-дизайна в системе не только самого дизайна, но в дизайн-проектировании среды, где преимущество отдано эстетической функциональности;
- необходимостью введения синтеза искусства и дизайна в средовой объект, включающий объединение различных средств: вербальных и аудиовизуальных;
- результативностью творчества арт-дизайна являются арт-объекты различного направления: декоративно-прикладные предметы, пластические формы, виртуальные компьютерные продукты и т.д.

1. Дизайн : иллюстр. словарь-справочник/под общ. ред. Г. Б. Минервина. – М., 2004.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н.П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е.Н. Лазарев, В.И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
3. Медведев В.Ю. Сущность дизайна: учеб. пособие / В. Ю. Медведев. – СПб.: СПГУТД, 2004. – 79 с.

## **ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ДИЗАЙНА ПОЛЬЗОВАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРФЕЙСА ВЕБ-САЙТА**

*Т.А. Мануйко  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Большое количество интернет ресурсов способствуют с одной стороны разнообразию информации, с другой сложности в ориентации во всем массиве предлагаемых информационных ссылок. Попадая на веб-сайт пользователь за 5 секунд оценивает внушает ли ему доверие ресурс, может ли он найти там нужную информацию, стоит ли задерживаться или искать более доступный для восприятия контент (содержание). На это практически мгновенное решение влияет не только понятный и приятный дизайн веб-ресурса, но и скорость загрузки веб-страниц, удобство навигации, наличие адаптивной версии для мобильных устройств, присутствие и количество всплывающих окон и отвлекающих факторов.

Актуальность исследования обусловлена активным использованием электронных устройств при поиске информации обществом, что привело к усиленному вниманию в области визуального дизайна интерфейсов веб-сайтов. Проектирование и разработка графических пользовательских интерфейсов сегодня является одним из ведущих направлений развития веб-индустрии.

Цель работы – проанализировать особенности воздействия визуального дизайна интерфейса веб-сайта на восприятие человека.

**Материал и методы.** Основным базовым материалом исследования являются веб-сайты, разработанные известными мировыми и белорусскими компаниями. Методология данного исследования базируется на сравнительно-сопоставительном и системном подходе к процессу формообразования интерфейсов.

**Результаты и их обсуждение.** Изучение восприятия информации человеком при просмотре веб-страниц ведется со второй половины 90-х годов. Наиболее известны результаты исследований Нормана Д., Розенфильда Л., Морвиля П., Круга С., рекомендации фирм Microsoft, Apple, Google, и других. В настоящее время пользовательские интерфейсы (UI англ. User Interface) разрабатываются с учетом опыта взаимодействия (UX англ. User eXperience), юзабилити-исследований (Usability англ. удобство и простота использования), веб-юзабилити, трендспоттинга (spotting trends англ. отслеживание тенденций). Совместно с Х. Лоранжери Нильсен Я. сформулировали в своем труде «Web-дизайн: удобство использования Web-сайтов» основные принципы использования пользовательских интерфейсов[1]. Некоторые из них включены в международный стандарт юзабилити BS EN-ISO 9241 и могут быть применены к любой интерактивной системе.

Дизайнеру интерфейса(UI/UX-дизайнеру) требуется глубокое понимание принципов взаимодействия и идиом интерфейса, определяющих поведение продукта. Знания по их эффективному применению позволяют доходчиво представлять информацию, обеспечивать взаимодействие пользователя с устройством, не отвлекая его от главного назначения того или иного со-

зданного экрана, а также создавать настроение и стимулировать физиологических реакции. В связи с этим специалисты по изучению юзабилити назвали термином айтрекинг (itracking) поведение людей на сайтах. Их исследования показали, что существует ряд особенностей, на которые следует обращать UI/UX-дизайнерам. Например, на то, что человек не читает веб-страницы, а просматривает их. На внимание и желание посетителя остаться на веб-сайте в первую очередь оказывают визуальные составляющие ресурса и только потом информационные, технологические, эргономические и др. Перегруженные контентом интерфейсы скорее всего будут пугать или отвлекать пользователя. А вот очевидность во взаимодействии с интерфейсом помогает человеку ясно понять, чего можно ожидать от каждой конкретной операции, например, за счет периодического отображения состояния системы. Кроме того принцип прямого управления позволяет выполнять задачи максимально незаметно посредством распознавания разработчиком естественных человеческих жестов. В идеале у пользователя появляется ощущение, как будто он управляет системой напрямую. Возможность выполнения одной задачи в одном экране, а также разделение на основные и второстепенные задачи способствуют более простому восприятию структуры веб-сайта и правильному выполнению определенных действий [2].

При ориентировании в физическом пространстве человек может в определенной степени полагаться на внутреннее ощущение направления. Однако механизмы нашего мозга, помогающие найти дорогу в физическом, совершенно бесполезны при поиске пути в информационном пространстве[3]. Навигация по интерфейсу строиться с учетом того, что пользователь обращает внимание в первую очередь на левый верхний угол экрана, читает по шаблону буквы F и наиболее длительно задерживается в верхней части первой страницы.

При оценке дизайна веб-сайта человек воспринимает элементы интерфейса в соответствии с их потенциальным поведением. На практике это означает, что пользователи могут понять, как поведет себя тот или иной элемент интерфейса, едва взглянув на него. Например, элемент, похожий на кнопку, и вести себя должен как кнопка. Для снижения когнитивной нагрузки пользователя при разработке дизайна интерфейса учитывается визуальная иерархия, группировка схожих элементов по единому принципу, использование пробелов и баланса с учетом линии взгляда. Основной задачей дизайна интерфейса является упорядочивание и объединение в единое целое его элементов. В связи с этим подходы в организации кнопок, иконок, контента и т.д., в создании целостности и гармоничности формы сводятся к использованию базовых визуальных навыков – понимание психологии цвета, типографики, формы и композиции. Интересным фактом является то, что действительно удачный дизайн сайта пользователи никак не отмечали по причине того, что они были сконцентрированы на выполняемых задачах, а не на оформлении интерфейса.

**Закключение.** Таким образом, при разработке визуального дизайна интерфейса, важную роль играет не только создание самого объекта, но и среды его восприятия и использования. UI/UX-дизайнер проектирует веб-среду не только из эстетических соображений, а из практичности и удобства использования.

1. Лоранжери Х., Нильсен Я. Web-дизайн: удобство использования Web-сайтов. – Пер. с англ. – М. ООО «И.Д. Вильямс» – 2009. – 368 с.
2. Электронный ресурс – Режим доступа: <http://bokardo.com/principles-of-user-interface-design> / (дата обращения: 14.01.2018).
3. Гаррет Дж. Элементы опыта взаимодействия / Дж.Гаррет – Пер. с англ. – СПб. 2008, 192 с.

## **ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МАЛОЭТАЖНОГО ЖИЛЬЯ**

*М.А. Мартынова  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В современном мире напряженный динамичный ритм городов с неблагоприятной экологической и эмоциональной обстановкой способствует субурбанизации, результаты которой можно увидеть в виде разрастающихся неорганизованных и негармоничных, с точки зрения дизайна среды, пригородов. В таких условиях поиск решения задач по преобразованию среды

пригородной малоэтажной застройки, поиск эффективных средств формирования стилистической целостности, повышения уровня их благоустройства, экологичности и эстетического содержания, является актуальной темой, волнующей и градостроителей, архитекторов, дизайнеров, и потребителей.

Цель данной работы – проанализировать основные принципы формирования типологических рядов современных малоэтажных жилых домов и сопоставить с возможностями белорусского градостроительства и проектирования.

**Материал и методы.** В качестве материала взяты проектные предложения ведущих мировых организаций, лидирующих в сфере индустриального домостроения (Älvsbyhus, IKEA, All American Homes, Toyota Home). В работе использовались общенаучные методы, а именно теоретический сравнительный анализ, классификация и синтез.

**Результаты и их обсуждение.** В домостроении ведущих компаний-производителей (Канада, США, Швеция, Финляндия, Япония), несмотря на разницу социально-экономических, географических условий, прослеживаются некоторые общие принципы формирования типологической системы современного малоэтажного жилища.

В мировом опыте проектирования используются современные модификации исторически сложившихся типов малоэтажных жилых домов. К ним относятся семейный дом, арендный дом, дом с местом приложения труда, минимальный дом. Так, прослеживается принцип исторической обусловленности происхождения типов малоэтажных жилых домов, который лежит в основе формирования проектных решений.

Соотношение универсальных и индивидуальных свойств в проекте определяет принцип взаимодействия тенденций универсальности и индивидуализации. Основу универсальных решений составляют универсальные по количественному составу и образу жизни, ценностям модели семей. Одна из ведущих компаний Toyota Home ориентируется на четыре универсальные модели семей, которые актуальны и для нашей страны: 1 – молодая пара; 2 – родители с одним – двумя детьми; 3 – родители с двумя-тремя детьми и пожилая супружеская пара; 4 – пожилая супружеская пара.

Универсальные ценности обитателей, на которые ориентированы проекты следующие: функциональность, комфорт, который заключается в удобстве реализации бытовых процессов; экология, пониженное энергопотребление. Связь с окружающей средой, использование экологически чистых материалов; финансовая целесообразность, экономическая выгода; безопасность, надёжность; соседство; семейные ценности; патриотизм; работа; соучастие в процессе проектирования.

Можно заметить, что практически все представленные ценности взаимообусловлены и находятся в тесной взаимосвязи. Эти ценности задают высокий качественный и культурный уровень жизни обитателей таких домов, к которому также стремятся белорусы.

Универсальные проектные решения с помощью определённых приемов адаптируются под индивидуальные нужды конкретной семьи. К таким приемам относятся зеркальное отражение плана, различные комбинации блоков помещений, дополнительные пространственные модули, варианты установки перегородок, варианты сочетания типовых планов этажей, вариации планировочных решений на основе базовой функционально-планировочной схемы.

Принцип оптимизации планировочных и технологических решений определяется соотношением экономизации материалов, конструктивных элементов, пространства и комфортности.

Приемами экономизации планировочных решений являются минимизация площади коридоров, центральное расположение входной зоны, геометрически правильная конфигурация помещений, функциональная насыщенность помещений (зоны, многофункциональные помещения; размещение функциональных зон в коридорах и холлах), максимальное использование «неудобных» пространств (пространства под лестницей, скатом кровли, части коридора, и т.д.), использование кухни-ниши, не выделяемой в отдельное помещение.

Принцип адаптируемости выражается в возможности приспособления жилья к среде (городской или природной). Современное малоэтажное жильё для постоянного проживания семей подразумевает максимальную степень включенности в инфраструктуру: дорожно-уличная сеть, сеть объектов обслуживания, коммуникации, интернет и др.

**Заключение.** Анализ типологических рядов малоэтажного жилья, представленного различными компаниями на мировом рынке, выявил, что проектирование таких сооружений базируется на некоторых общих принципах, которые также можно применять в проектировании

малоэтажного жилья в Беларуси. Однако, необходимо изучение предпочтений, ценностных установок потенциальных покупателей такого жилья, их образа жизни, экономических возможностей. Типизация проектов не должна противоречить тенденции индивидуализации, персонализации. Важной особенностью является возможность адаптации типизированных проектных решений к индивидуальным потребностям семей-обитателей посредством самоконструирования и соучастия будущих жильцов в проектировании собственного дома.

1. Глазычев В.Л. Город без границ/ В.Л. Глазычев – М.: Территория будущего, 2011. –398 с.
2. Гозак А.П. Ценности жизни – ценности архитектуры/ А.П. Гозак. – М.: РИП-холдинг, 2011. – 304 с.
3. Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. – М.: КомКнига, 2006. – 352 с.
4. Стадник Е.Б. Малоэтажные унифицированные жилые дома / Е.Б. Стадник. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – 88 с.

## ВЛИЯНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ НА СОЗДАНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ОБРАЗА ИНТЕРЬЕРА

*А.Г. Сергеев*  
*Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

В современном мире дизайн окончательно сформировался, как социокультурный феномен, который находит свое применение во всех областях жизнедеятельности человека. В какой-то мере дизайн и создает тот мир, в котором мы существуем. Отдельно стоящей категорией в общем понятии дизайна, стоит дизайн интерьера. В связи с тем, что в отличие от промышленного дизайна, дизайн интерьера привязан географически к определенному местоположению и работа над проектом происходит в непосредственном контакте с заказчиком, невозможно исключить влияние социокультурной среды на конечный образ интерьера.

Цель данного исследования – выявить влияние основных условий существования социокультурной среды на формирование образа предметно-пространственной среды интерьера.

**Материал и методы.** Материалом являются учебные и творческие работы студентов 3–5 курса, кафедры дизайна Витебского государственного университета. Методами исследования являются: системный и исторический подход к процессам формообразования в дизайне, метод аналогии.

**Результаты и их обсуждение.** В процессе создания образа предметно-пространственной среды возникает целый ряд социокультурных аспектов, которые должны быть учтены и синтезированы с позиции дизайна, как «проектной культуры» [1]. Как заметила Птицына Л.М., «развитие культуры человеческого общества было бы невозможно без преемственности опыта, накопленного человечеством. Рассматривая среду общественного назначения именно как систему культурных смыслов вещей их составляющих, можно понять, каким образом взаимосвязаны и взаимодействуют человек и окружающая его предметно-пространственная среда, направленная на обеспечение условий общественной жизни и деятельности современного человека» [2]. Проблема создания целостной, гармоничной предметной среды является одной из ключевых в дизайне. Опираясь в создании образа предметно-пространственной среды на основные категории социокультурных взаимосвязей данного региона, автор проекта в полной мере может раскрыть образ и не создать социокультурный конфликт с окружающей предметной средой.

В социокультурной среде механизм общественных, материальных и духовных условий тесно взаимосвязан. Именно поэтому рассматривать ее необходимо комплексно, руководствуясь системным подходом в изучении каждой категории общественного устройства. Именно комплексный подход к изучению впоследствии может быть осмыслен и синтезирован в целостный и достоверный образ предметно-пространственной среды интерьера, максимально удовлетворяющей социальным и культурным критериям. В то время как рассматривая только одну из сторон социальной и культурной жизнедеятельности региона, образ будет ложным.

Общественные условия должны рассматриваться автором предметно-пространственного образа как внутренняя потребность социокультурной среды в освоении знаково-символьной культуры, которая формируется естественным образом и развивается в нем за счет социального

окружения при длительном процессе его становления как в политическом, так и в культурологическом аспектах.

Материальные условия предлагается рассматривать с точки зрения материально-культурного наследия (таких как архитектуры, быта, предметов декоративно-прикладного искусства) и природно-климатических условий данного региона.

Духовные условия социокультурной среды следует рассматривать с позиции исторического религиозно-культурного становления общества, со свойственным данной категории характеристиками и развитием морально этических норм поведения и внутреннего мироустройства как общества, так и отдельного индивида.

«Современное общество ставит перед архитектором и дизайнером все более сложные и интересные задачи, решение которых невозможно без глубокого анализа всех аспектов проектирования, комплексного подхода к организации предметно-пространственной среды» [3]. В своей работе «Архитектура в социальном измерении», Делитц Х. предлагает рассматривать предметно-пространственную среду, главным образом, как «средство отражения социальных процессов» [4]. В современном мире социокультурная среда является не только потребителем проектной культуры, но должна рассматриваться как объект изучения для целостного создания предметно-пространственной среды.

**Закключение.** Основные условия существования социокультурной среды имеют непосредственное влияние на формирование образа предметно-пространственной среды интерьера. Системный и комплексный анализ условий жизнедеятельности социокультурной среды необходим для создания целостного образа предметно-пространственной среды интерьера.

1. Кулененок В.В. Теоритические и методологические основы дизайн-проектирования предметно-пространственной среды / Кулененок В.В. –Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. – С.9.
2. Птицына Л.М. Социальная и культурная природа дизайна среды общественных зданий и его роль в формировании социокультурной среды общества / Птицына Л.М. // Архитектура, градостроительство и дизайн. – № 1 (июль 2014). – С. 26–30.
3. Терёшина О.Б. "Вопросы анализа предметно-пространственной среды" / Терёшина О.Б.// Наука ЮУрГУ: материалы 66-й научной конференции Секции социально-гуманитарных наук. – С.124.
4. Делитц, Х. Архитектура в социальном измерении / Делитц, Х. // СОЦИС, 2008. – № 10. – С. 113–121.

## ЦВЕТ КАК ОСНОВНОЕ СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИЦИИ

*М.П. Шерикова*  
*Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

На художественно-графическом факультете Витебского государственного университета имени П.М. Машерова были разработаны новые условия вступительных экзаменов по предмету «Творчество», с целью качественного отбора абитуриентов для получения образования и упрощения процедуры зачисления на разные специальности.

В отличии от предыдущих лет вступительные экзамены 2018 г. будут проводиться в два этапа:

1. рисунок натюрморта;
2. композиция натюрморта в цвете из 5–6 предложенных предметов, с использованием декоративных приемов членения формы предметов и фона и передачей пространственных отношений элементов. Цветовое решение композиции выбирается по усмотрению абитуриента.

Цель данного исследования – выявление степени активности цвета в системе композиционных связей для формирования требований к новому единому вступительному экзамену по композиции.

**Материал и методы.** Материалом исследования послужили творческие работы учащихся школ г. Витебска и Витебской области, и абитуриентов, обучавшихся на краткосрочных подготовительных курсах прошлых лет. Методами исследования стали анализ результатов творческих задач, поставленных в учебных заданиях, сравнительный анализ тематики и степени сложности учебного материала, структуры его программной организации в опыте довузовской подготовки старшеклассников Белорусского государственного университета, Белорусской государственной академии искусств и ведущих вузов Российской Федерации.

**Результаты и их обсуждение.** Цвет в жизни человека играет огромное значение. Т.к. выполняет несколько функций. Одна из функций это информативная – цвет позволяет распознать многообразный окружающий мир – изменяющийся цвет природы и атмосферных явлений говорит о смене пор года или об изменении погоды, цвет ягод, фруктов и овощей свидетельствует о спелости или качестве продуктов, окраска птиц, животных и насекомых позволяет дифференцировать животный мир и включать защитную функцию организма, предметы быта, одежда, макияж в какой-то степени характеризуют человека, информацию о материале окружающих предметов, их объеме и форме тоже дает цвет.

Сигнальная функция цвета предупреждает человека об опасности. Сигналы светофора, дорожные знаки и знаки коммуникаций помогают ориентироваться в пространстве. Эту функцию цвета широко используют в рекламе и упаковке товаров для привлечения внимания и сбыта продукции.

Эстетическая функция цвета связана со способностью цвета вызывать положительные или отрицательные реакции в эмоциональной сфере человека. Живопись, декоративно – прикладное искусство, фотография, театр, кино, телевидение обогащают внутренний мир человека и формируют чувство красоты и гармонии. Цветовая лексика часто используется поэтами и писателями для обострения чувственных ассоциаций. Колористические эпитеты Ф.И. Тютчева, С. Есенина, М. Цветаевой, Б. Окуджавы стали отличительной особенностью их творчества.

В холмах зеленых табун коней  
Сдувают ноздрями золотой налет со дней,  
С бугра высокого в синеющий залив  
Упала смоль качающихся грив.  
Дрожат их головы над тихой водой.  
И ловит месяц их серебряной уздой.  
С. Есенин. «Табун»

Психофизическая функция цвета – это влияние на физиологическое состояние человека. Естественные науки накопили большой экспериментальный материал о влиянии цвета на человеческий организм.

Такое мощное воздействие цвета на все сферы жизнедеятельности человека связано с природой цвета и анатомическими особенностями зрительного аппарата. Человек и большинство представителей животного мира видят цвет благодаря свету, который представляет собой электромагнитные волны разной длины. Попадая на поверхность предмета часть электромагнитных волн поглощается, а часть отражается. Эту отраженную часть света зрительные анализаторы воспринимают как цвет.

Глаз человека представляет собой сложную оптическую систему, в которой происходят сложные физические и химические процессы. Свет, проходящий через зрачок, попадает на сетчатку глаза, которая содержит рецепторы, реагирующие на разные колебания электромагнитных волн. Рецепторами называются палочки и колбочки четырех типов. Палочки, в основном, расположены на периферийных участках сетчатки и работают при низких значениях освещенности. Палочки отвечают за ахроматическое зрение. Колбочки расположены в центральной части сетчатки глаза и обеспечивают распознавание цветов при интенсивных уровнях освещенности. Колбочки различаются по спектральной чувствительности на «синие», поглощающие коротковолновую часть спектра (450 нм.), «зеленые» – среднюю часть видимого спектра, и «красные», реагирующие на длинноволновую часть спектра (650–680 нм.). Эти цвета называют основными физиологическими цветами. Сетчатка человеческого глаза содержит около 120 млн. палочек и 7 млн. колбочек, т.е. около 160 000 рецепторов на 1 мм<sup>2</sup>. Человек, обладающий цветовым зрением, может различать свыше 150 различных оттенков цветов при поле зрения 2°, с увеличением диаметра число оттенков тоже увеличивается. Диапазон воспринимаемых цветов очень широк – несколько миллионов различных оттенков.

Палочки и колбочки содержат светочувствительное вещество – пигменты. В палочках это родопсин – зрительный пурпур. Светочувствительное вещество колбочек, – йодопсин. Молекулы светочувствительных веществ палочек и колбочек имеют свойства под действием света распадаться на положительно и отрицательно заряженные ионы. При концентрации ионов происходит электрический заряд определенной величины, который дает импульс тока в нервном во-



локне, распространяющийся по направлению к мозгу со скоростью 100 м/с., который, в свою очередь, дает ответную реакцию.

Эти обобщенные сведения приводятся для того, чтобы определить доминирующую роль цвета в композиционно – художественной деятельности. Рассматривая произведения искусства, большинство людей реагируют на цвет и форму.

Восприятие цвета – очень сложный процесс и зависит от многих факторов – это прежде всего физиология человека, его социально – культурный уровень, психологический тип, возрастные и гендерные факторы. Восприятие цвета носит субъективный характер, т.к. каждый человек имеет свои цветовые предпочтения. Но, в то же время, на протяжении веков в художественной практике сложились объективные закономерности гармоничного сочетания цветов и создания колорита.

Основным гармонизатором цветов является цветовой круг, с помощью которого определяются цветовые схемы, как правило, это монохромные, двухцветные, трехцветные и полихромные гармонии. Все цвета круга делятся на теплые (желто-зеленый, желтый, оранжевый, красный) и холодные (бирюзовый, голубой, синий, ультрамарин, фиолетовый, пурпурный). Холодные цвета считаются отступающими, а теплые, наоборот, выступающими. В работе с цветом необходимо учитывать его ассоциативно температурное свойство, иначе, неправильное распределение цветовых участков может разрушить целостность композиции. В конечном итоге, на целостность композиции влияют еще ряд очень важных факторов – это количественное соотношение цветовых полей (условно суммарная площадь одного цвета) и при наличии в композиции двух и более цветов, необходимо выстраивать их иерархическую зависимость. Соотношение качественных характеристик цветовых полей – наиболее сложный процесс, т.к. требует умения сочетать цветовые оттенки с разной степенью насыщенности цветового тона. Каждый цвет имеет три качественные характеристики – это яркость цветового тона, светлота и насыщенность. Самыми яркими цветами считаются спектральные цвета. Любой цвет можно разложить на три пороговые шкалы насыщенности – шкала светлотности (смешение цвета с белым), шкала затемнения (смешение цвета с серым) и шкала затухания (смешение цвета с черным). Помимо оттенков, соответствующих шкалам насыщенности, можно получить оттенки цвета с дополнением соседних цветов, что значительно обогащает палитру, но и усложняет процесс гармонизации.

Контрастные отношения – фактор, влияющий на целостность и выразительность композиции. С помощью контрастов выделяют композиционный центр и акцентные точки, формируя определенную схему композиции, причем, цветовой контраст стоит первым в списке и подчиняет себе все остальные виды контрастных отношений (размерный, конфигуративный, фактурный, по положению в пространстве). Все перечисленные виды контрастов имеют определенную степень активности в композиции и регулируются по трем типам контрастности – максимальной, средней и минимальной. Умение управлять контрастными отношениями в композиции свидетельствует о качественной художественной подготовке абитуриентов.

**Заключение.** Перед художником или дизайнером при выполнении творческого замысла всегда стоит сложная задача выбора наиболее гармоничных сочетаний цветов, способных усилить эмоциональное восприятие творческой идеи и сделать композицию выразительной. Если работа художника носит камерный характер, и может, в случае неудачи, не использоваться в интерьере, то работа дизайнера с цветом требует большой ответственности, т.к. цветовая материальная среда жизнедеятельности человека активно воздействует на психофизиологическое состояние и может нести позитивные или негативные последствия для состояния здоровья.

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1974.
2. Ганзен, В.А. Восприятие целостных объектов / В.А. Ганзен. – Л., 1974.
3. Грегори, П.Л. Разумный глаз. Перевод с английского А.И. Коган / П.Л. Грегори. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 240 с.
4. Пэдхем, Ч. Восприятие света и цвета. Перевод с английского Р.Л. Бирюковой и д-ра биологических наук М.А. Островского / Ч. Пэдхем, Дж. Сондерс. – М.: Мир, 1978. – 255 с.
5. Фершильд, М.Д. Модели цветового восприятия; пер. с англ. А. Шадрина / М.Д. Фершильд. – СПб., 2006.

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ЮРИСПРУДЕНЦИИ

## СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФЕНОМЕНА «ОСКОРБЛЕНИЕ» В БЕЛОРУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

*Я.Л. Барковская  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

На сегодняшний день феномен «оскорбление» остается одним из самых актуальных вопросов как белорусской, так и зарубежной судебной лингвистической экспертологии. Прежде всего, это связано с тем, что мнения экспертов и исследователей по поводу того, что стоит понимать под понятием «оскорбление» и какие слова и выражения необходимо относить к инвективной (неприличной) лексике, расходятся. Например, И.А. Стернин утверждает, что для обыденного сознания неприличными являются как грубые, бранные, вульгарные, так и нецензурные слова и выражения, то есть вся ненормативная лексика [2, с. 125]. Другие исследователи (К.И. Бринев, О.О. Глуховцева) считают, что неприличным является употребление обценных слов и выражений, а также форм, содержащих непристойность [1, с. 106]. Кроме того, обратившись к нормативно-правовым актам Республики Беларусь и Великобритании, можно заметить, что формулировка статей об оскорблении сильно отличается. Возможно, данный факт обусловлен особенностями национального характера и мировосприятия белорусского и английского народов.

Цель нашей работы – провести сопоставительный анализ феномена «оскорбление» в белорусском и английском обществе.

**Материал и методы.** Материалом для исследования послужили нормативно-правовые акты белорусского и английского законодательств, затрагивающие вопросы нанесения оскорблений, русско- и англоязычные лексикографические источники, а также отдельные материалы уголовных и административных судебных дел. В нашей работе мы использовали такие методы, как сопоставительный (сопоставительно-синхронный) анализ, лексико-семантический словарный и лингвостилистический анализы.

**Результаты и их обсуждение.** На наш взгляд для получения необходимых результатов при проведении сопоставительного анализа нужно рассмотреть проблему «оскорбления» как с правовой, так и с лингвистической точек зрения. Отсюда следует, что нужно исследовать нормативно-правовые акты Республики Беларусь и Великобритании, а также русско- и англоязычные лексикографические источники.

Во-первых, обратимся к нормативно-правовым документам рассматриваемых нами стран. В белорусском уголовном законодательстве оскорбление трактуется как «умышленное унижение чести и достоинства личности, выраженное в неприличной форме» (ст. 189 Уголовного кодекса Республики Беларусь). Принимая во внимание данную информацию, можно сказать, что инвектор (оскорбитель) намеренно сообщает инвектуму (оскорбленный) негативную информацию с целью унижить его честь и достоинство, а также нанести психологический вред. В судебной практике Великобритании дела об оскорблениях подпадают под определение статьи 4а «Намеренное преследование, вызывание тревоги и беспокойства» (“Intentional harassment, alarm or distress”) Закона об Общественном Порядке 1986 года. Данная статья звучит следующим образом: «лицо виновно в совершении преступления, если, имея намерение вызвать чувство преследования, тревоги или беспокойства оно использует выражения или действия угрожающего, оскорбительного, унижительного характера или противозаконные действия; демонстрирует надписи, знаки или другие видимые изображения, которые носят угрожающий, оскорбительный, унижительный характер, тем самым вызывает у того или иного человека чувства преследования, тревоги или беспокойства» (представлен перевод). Из чего следует, что, осуществляя намерение оскорбить или унижить потерпевшего, инвектор прибегает к использованию противозаконных действий, инвективной лексики или демонстрации унижительных изображений. Таким образом, можно прийти к следующему выводу, что в нормативно-правовом акте