

ется пластический образ оборудования, его конструкция и характер цвето-графической отделки. Кроме того, выставочный макет является средством проверки качества авторских решений, правильности избранной дизайн-концепции.

Просмотр каждого этапа выполнения макета оценивается преподавателем, в ходе обсуждения выявляются как достоинство, так и недостатки выполненной работы. Студенту предоставляется право, для получения более высокой оценки, исправить выявленные в ходе обсуждения недостатки.

**Заключение.** Предлагаемая система выполнения макета интерьера еще требует более детального изучения, однако, первые ее результаты выявили позитивную динамику процесса выполнения данной работы студентами специальности «Дизайн».

#### *Список литературы*

1. Новиков, Н.В. Макетирование в академическом дизайне / Н.В. Новиков. – СПб.: ГХПА, 1998.
2. Пузанов, В.И., Петров, Г.П. Макетирование в художественном конструировании / В.И. Пузанов, Г.П. Петров. – М.: Стройиздат, 1984.
3. Калмыкова, Н.В. Макетирование из бумаги и картона / Н.В. Калмыкова. – М.: КДУ, 2007.

## **СКУЛЬПТУРЫ АЛЕКСАНДРА СЛЕПОВА**

*Т.В. Котович  
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Слепов Александр Михайлович, выпускник художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова (1973), ныне ВГУ имени П.М. Машерова, работает в области скульптуры, живописи и графики. Долгое время основным направлением его творчества была именно скульптура, декоративно-монументальное искусство, а основным материалом – дерево. А. Слепов входил в творческое объединение художников-неформалов «Квадрат» (1987–1994).

Цель статьи – исследование проектов некоторых скульптур мастера, выставляемых им на индивидуальных выставках.

**Материал и методы.** Основным методом исследования является прямое наблюдение и структурный анализ, а также метод семантического анализа. Материалами служат сами работы скульптора.

**Результаты и их обсуждение.** *«Смерть кентавра»* (пластилин, 43х37х22, 2001 г.). Работам Александра Слепова этого периода свойственно соотношение внутреннего разъярения и пластической формы объема. Фигура кентавра представляет собой мощное, мускулистое тело сильно борца. Кентавры – чудовища из прошлого, с которыми сражались античные герои и победами над которыми очень гордились. Это входило в число главных подвигов (например, у Геракла, см. работу Дж. Болоньи «Геркулес побеждает кентавра»).

Однако именно кентавр (Хирон) был учителем греческих героев. В этом контексте он является символом мудрости, силы и героизма. Такая многозначная установка близка видению А. Слепова. Его кентавр необычайно силен и прекрасен в гармонии своей силы и в мощном протесте против смерти.

Мощные конские ноги уже подогнуты, человеческие руки раскинуты, и правая выброшена вверх, голова откинута назад, широкий конский хвост, сплетенный косой, отлетает назад, как будто кентавр делает безумную попытку опереться на него. Мышцы крупы, боковые и мышцы живота, бицепсы и трицепсы напряжены и бугрятся.

Грудная клетка его разорвана, в ней зияет огромная дыра, и ребра вывернуты наружу и вперед, словно отчаянные пальцы-пики. Сзади, над спиной кентавра опадает разорванная лира.

Форма скульптуры представляет собой треугольник. Он образован тремя точками: хвост, пальцы правой руки и копытами передних ног. Этот треугольник можно поворачивать вокруг его оси, изменяя положение вершины (тогда вершиной становится рука или хвост). Квадрат, образованный спиной кентавра, торсом, левой рукой и фрагментом ли-

ры, утяжеляет и уравнивает фигуру, а скрещивающиеся диагонали (одна – ноги, торс, голова; другая – хвост, плечи, правая рука) придают ей динамику и движение (одновременно вперед и назад).

Два проема рифмуются: внутри груди и внутри разорванной лиры. Они вторят раскинутым рукам.

Масса не разрывается целиком, не центрируется, как У. О. Цадкина в Памятнике Роттердаму, не разъята и не искажена. Материальность здесь полновесна, настойчива и упруга. Плоть противопоставлена разрыву в груди. Красивое тело кентавра преобладает на смертельной пустоте. Он не ожидал удара, он играл на лире, он пребывал в упоении музыкально-поэтических стихий. Смерть разорвала его тело и его мелодию одним броском. Она образовала пустое пространство внутри. Это произошло только что, вот в эту самую минуту, и тело еще пока остается целостным телом. Масса центробежна, она еще пытается стянуть разрыв, собрать материю в единство. Но это уже только инерция движения.

Верхняя часть фигуры – облегченная в сравнении с нижней. И она приковывает к себе внимание.

Смысл структуры произведения в противопоставлении массивной, натуралистичной нижней части, и конструктивной верхней (рога – ребра грудной клетки, торчащие вперед и горизонтально, а также рога-дуги лиры, торчащие вертикально). Согласование двух противопоставленных частей в целостность происходит благодаря повторяющемуся ритму ребер торса и ребер лошади.

Смысл структуры погибающего кентавра и его семантика становятся очевидными в сравнении с другим персонажем – в скульптуре «*Кентавр-мутант*» (пластилин, 34х32х15, 2001 г.). Ключевым геометрическим элементом здесь выступает шар. Ноздри, глаз, выемки тела, грудь и сосок, свисающий живот, коленные суставы и копыта, – всё это разной величины шары.

Ключевым структурообразующим принципом является антагонизм конструктивной верхней части и натуралистической нижней. Верхняя часть напоминает каркасную систему аркбутанов. Ее поддерживает похожая конструкция ног. Вся фигура в целом откровенно гротесковая. Гротеск понимается не как преувеличенная комедийность, а в качестве резкого противостояния комического и трагического ради высечения нового содержания и нового смысла. Пустые полости в этом смысле противостоят массе; в то же самое время, они рифмуются с ее формами. Масса истончается ближе к местам прорывов, чтобы исчезнуть в них. Разрывы усиливают фантазмагорию этого существа. Кентавр-герой трансформируется в обскуранта.

Одна из самых грациозных скульптур Александра Слепова – «*Отторжение*» (пластилин, 40х29х18, 2001 г.). Выполненная в материале, она могла бы стать украшением интерьера большого помещения или экстерьера серьезного учреждения гуманитарного и социального профиля, а также городского пространства.

Геометрический элемент – дуга. Она повторяется во всех линиях и формах работы. Дуга создает здесь ажурное изящество формы, напряжение и структуру. Дуги материнского тела – это дуги ног, шеи, правой руки. Дуга ее правой ноги трансформируется в длинную пуповину, бесконечно тянущуюся и окольцовывающую фигурку младенца, который отлетает через это кольцо.

Работа метафорична: дитя еще связано с пуповиной, оно еще пребывает внутри круглой «матки», но оно уже обращено прочь, в мир, в космос.

Излюбленный прием скульптор использует в структуре работы: контраст натуралистической части и конструктивной. Фигура матери условна. Элементы ее тела соединены на основе алогизма и кубизма. Подобно скульптурно-объемному мышлению П. Пикассо, Александр Слепов объединяет фрагменты, дающие в результате образ изящный и целостный. Это образ «читается» с помощью ассоциативного восприятия, достраивающего «нехватывающие» части до целостности.

Деформация формы усиливает впечатление и дает почти физическое ощущение яростного страдания, изламывающего и выгибающего женщину в момент исторжения ребенка из ее лона.

Метафора боли создается с помощью конструкции, которая представляет собой три сопряженные дуги, как вверх стрельчатой арки. Большая дуга (нога-шея) рифмуется с дугой пуповины, а тело ребенка – с дугой левой ноги. Обе фигуры устремлены друг от друга в противоположные стороны: дуга пуповины и правая рука матери указывают направление этого движения.

Композиция легка и ажурна. Форма, активная сама по себе и содержательная, является еще и функциональной. Она обрамляет насыщенные и активные фрагменты пространства. Одно из них – круг внутри дуги пуповины, в котором находится «летающий» младенец. Второе – это разомкнутый открытый круг, образованный дугами материнского тела, ее ноги и пуповины. Третье, составленное ее правой рукой, шеей и левой ногой, еще более открыто.

Скульптура невесома, подвижна, центростремительная. Ее устойчивость обеспечена платформой правой гигантской стопы, которая сопрягается с пуповиной, материализуясь из летящих и сплетающихся лент формы.

**Заключение.** В скульптурах Александра Слепова впечатляет абсолютное владение формой, ее внутреннее понимание, отсутствие рационалистического и сконструированного. Он сам становится как бы продолжением материала, утонченно-объемного, такого, каким художник ощущает окружающий мир.

## ОСОБЕННОСТИ КАТЕГОРИИ «СТИЛЬ» В ДИЗАЙНЕ

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

Современное общество постоянно стоит перед проблемой выбора и находится в окружении предметов, эстетические свойства которых ценятся не ниже функциональных – это мир потребления. Неудивительно, что дизайн стал одной из важнейших составляющих нашей жизни. Человек всегда хочет большего, постоянно находится в поисках чего-то нового и требует от производителей и дизайнеров удовлетворить это желание.

Отвечая на изменчивые нужды современного общества, дизайнеры все чаще обращаются к историческим стилям в поисках вдохновения. Мотивы из прошлого возрождаются в искусстве, дизайне и архитектуре.

В 21 веке стили из прошлых столетий стали не только источником вдохновения для дизайнеров, но и полноценной составляющей современной визуальной культуры. Мы далеко ушли от тех времен, когда с помощью единственного стиля можно было выразить дух эпохи. Революционные научные открытия и новые технологии, когда-то вдохновляющие множество дизайнеров и архитекторов, уже не являются мощным творческим стимулом. В настоящее время дизайнеры стоят перед широчайшим выбором художественных средств и стилистических атрибутов, они вольны смешивать прошлое и настоящее, в поисках будущего [2].

Цель данной работы - проанализировать сущность категории «стиль» в пространственных искусствах и дизайне, выявить более общие художественные особенности стилеобразования в этих областях художественного творчества.

**Материал и методы.** Методологическим ориентиром исследования являются метод анализа и синтеза научных трудов в области теории стилеобразования, метод сравнительного анализа объективных признаков объектов архитектуры и дизайна. Материалами исследования послужили:

- общая теория стиля как цельного явления в истории искусства и дизайна с выделением общих для всех стилей черт и закономерностей;
- положение о том, что стили современного искусства еще не получили в искусствознании полного освещения и не приобрели стойких терминологических определений;