



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(бакалаврская работа)

На тему: «Разработка серии учебных плакатов «Традиционные русские
ремесла»

Исполнитель: Алексеева Дарья Александровна

Руководитель: к.культ. доцент, Регинская Наталья Владимировна

« »
Заведующий кафедрой

к.пед.н., доцент
Макухина Олена Владимировна

« » 2026 г.

Санкт-Петербург

2026

Оглавление:

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Исследование истории методологических разработок по традиционным ремеслам.....	5
1.1. Русские ремесла в системе отечественной материальной культуры.....	5
1.2. Семантико-стилистическая специфика предметов региональных промыслов России.....	18
ГЛАВА 2. Плакат как средство наглядного художественного образования.....	27
2.1 Базовые принципы учебного плаката.....	27
2.2 Интеграции образцов народного искусства в современном дизайне.....	35
2.3. Примеры адаптации традиционных орнаментов для визуального восприятия.....	43
ГЛАВА 3. Разработка серии учебных плакатов «Традиционные русские ремесла».....	53
3.1. Выбор видов ремесел для серии плакатов.....	53
3.2. Сбор референсов, диагностика аналогов.....	60
3.3. Разработка стилистики и создание эскизов, макетов плакатов.....	62
3.4. Варианты применения серии плакатов.....	66
Заключение.....	70
Список литературы.....	72
Приложение А. Анализ аналогов.....	80
Приложение Б. Разработка серии плакатов.....	81

Введение

Современная образовательная парадигма характеризуется возрастающим интересом к визуальным формам трансляции знания, способным выполнять не только иллюстративную, но и структурирующую функцию в процессе обучения. В контексте межкультурной коммуникации и преподавания русского языка как иностранного (РКИ) особое значение приобретает наглядный материал, который позволяет преодолевать языковой барьер и знакомить учащихся с культурным контекстом страны изучаемого языка. Традиционные русские промыслы, являясь концентрированным выражением национальной эстетики и мировоззрения, представляют собой сложный для восприятия иностранцами культурный код, требующий специальных методик визуализации. В связи с этим возникает необходимость в создании специализированных учебных пособий, сочетающих информационную насыщенность с художественной выразительностью. Именно учебный плакат, обладающий свойствами лаконичности, емкости и броскости, рассматривается в данной работе как оптимальное средство для решения этой задачи. Плакатная форма позволяет не только систематизировать большой объем информации о том или ином промысле, но и передать его эстетическое своеобразие, что становится ключом к пониманию русской культуры и менталитета для международной аудитории.

Актуальность темы: Тема актуальна, так как знакомство с традиционными промыслами является для иностранных студентов ключом к пониманию русской культуры и менталитета. Визуальные плакаты преодолевают языковой барьер, делая сложный культурный код доступным и наглядным. Такой материал становится незаменимым пособием на занятиях по русскому языку как иностранному (РКИ), страноведению и межкультурной коммуникации. Для иностранцев эти плакаты могут служить первым структурированным гидом по многообразию русского народного искусства. Работа над темой также отвечает глобальному тренду на интерес к аутентичным локальным традициям. Практическая ценность заключается в создании

эффективного инструмента для культурной адаптации и просвещения международной аудитории.

Объектом исследования является процесс разработки серии учебных плакатов «Традиционные русские промыслы».

Предмет исследования составляет особенности проектирования учебных плакатов как средства визуализации и систематизации информации о традиционных русских промыслах. В центре внимания находится не только дизайн-проектирование как таковое, но и методика отбора и компоновки культурологического материала для достижения максимальной наглядности и доступности.

Целью данной работы является разработка серии учебных плакатов, посвященных традиционным русским ремеслам. Достижение поставленной цели предусматривает последовательное решение следующих задач:

- Рассмотреть базовые принципы учебного плаката
- Показать интеграции образцов народного искусства
- Разработать серию учебных плакатов «Традиционные русские промыслы»

Научная новизна исследования заключается в создании концепции учебных плакатов, объединяющей традиционные подходы к визуализации народных промыслов с современными принципами графического дизайна и педагогическими требованиями к наглядным пособиям. Новизна состоит не просто в иллюстрировании промыслов, а в разработке системы подачи материала, где каждый плакат является самостоятельным элементом, но в совокупности они формируют целостный методический комплекс.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования разработанной серии плакатов в образовательном процессе художественных школ, на факультетах графического дизайна, а также в системе дополнительного образования.

ГЛАВА 1. Исследование истории методологических разработок по традиционным ремеслам.

1.1 Русские ремесла в системе отечественной материальной культуры.

Историко-культурный контекст формирования ремесел. Обращение к истокам возникновения и развития русских ремесел представляется необходимым не только с точки зрения исторической хронологии, но и для понимания тех глубинных механизмов, которые превратили утилитарное производство бытовых предметов в явление художественной культуры. Формирование ремесленных традиций на территории расселения восточнославянских племен, а впоследствии — Древнерусского государства и централизованной России, происходило под определяющим воздействием комплекса факторов, среди которых ключевую роль играли природно-географические условия, хозяйственно-бытовой уклад и религиозно-мифологические представления.

Природно-географический фактор выступал своего рода матрицей, задававшей исходные параметры для развития тех или иных видов ремесленной деятельности. Огромные лесные массивы, занимавшие значительную часть территории, обусловили доминирование дерева как основного поделочного материала. Из дерева, которое было доступно и относительно легко поддавалось обработке, строились жилища и хозяйственные постройки, возводились городские укрепления и храмы, создавались предметы домашней утвари — от ложек и ковшей до ткацких станков и прялок, а также транспортные средства — сани, телеги, лодки. Наличие глин различного состава в поймах рек способствовало раннему развитию гончарного производства, причем форма сосудов и характер их декора часто соотносились с местными природными особенностями. Выходы железных руд (в первую очередь, болотных) давали толчок развитию кузнечного дела и металлообработки. В северных регионах, где были распространены промыслы морского зверя и рыболовство, возникали

специфические ремесленные традиции, связанные с обработкой кости (моржовый клык) и кожи. Таким образом, ландшафт и климат не просто определяли выбор материалов, но и формировали локальные хозяйственные уклады, которые, в свою очередь, требовали определенного набора ремесленных компетенций.

Хозяйственно-бытовой уклад, основанный на земледелии, животноводстве и различных промыслах, задавал жесткий ритм крестьянской жизни, подчиненный календарю сельскохозяйственных работ. Этот ритм, с одной стороны, оставлял окна для занятий ремеслом (преимущественно в зимний период), а с другой — определял номенклатуру необходимых в быту изделий. Предметы крестьянского обихода должны были быть не только функциональными, но и, по возможности, долговечными, поскольку их создание требовало значительных трудовых затрат. Это обстоятельство способствовало выработке устойчивых, веками отработанных конструктивных и технологических приемов, которые передавались из поколения в поколение. В рамках семейного или общинного производства складывались династии мастеров, хранивших секреты подготовки материалов, приемов обработки и декорирования. Традиция выступала в роли главного регулятора: отступление от канона, не вызванное практической необходимостью, воспринималось как нарушение установленного миропорядка.

Особого внимания заслуживает мировоззренческий аспект, поскольку ремесленные изделия в традиционной культуре никогда не были просто «вещами». Они являлись частью сложной системы символических отношений человека с миром.

Языческие представления, а позднее и их сложный синтез с христианством, пронизывали все этапы ремесленного труда — от выбора материала до использования готового предмета в обрядах и повседневности. Материалы наделялись сакральными свойствами: дерево осмыслялось как модель мироздания, металл — как результат взаимодействия стихий (огня и земли), глина — как субстанция, связанная с идеей творения и плодородия. Сам процесс обработки материала (например, ковка металла или обжиг керамики)

воспринимался как акт преобразования, перевода хаоса в космос, что придавало ремесленнику статус демиурга, действующего при поддержке или с разрешения высших сил. Орнамент, покрывавший поверхности бытовых предметов, прялок, наличников, не был простым украшением. Как отмечает В.М. Привалова в своем исследовании орнаментальной культуры, *«орнамент представляет собой универсальный способ визуализации коллективного бессознательного, где каждый элемент имеет строго закреплённое значение, понятное носителям традиции»* [46]. Его элементы (ромбы, кресты, розетки, антропоморфные и зооморфные фигуры) несли защитную функцию, призванную оградить человека и его дом от злых духов, или же выполняли роль магических заклинаний, призванных обеспечить плодородие, богатство и удачу.

В процессе исторического развития, по мере усложнения социальной структуры и формирования рынков, происходила постепенная эволюция ремесла от домашнего производства для собственных нужд к ремеслу на заказ и, наконец, к мелкотоварному производству. Этот процесс был неравномерным в разных регионах, но именно он привел к возникновению в XVIII–XIX веках тех самых «промыслов», которые сегодня воспринимаются как квинтэссенция русского народного искусства. Возникновение промысловых центров (таких как Хохлома, Гжель, Палех и др.) было связано с концентрацией мастеров, специализирующихся на определенном виде продукции, отработкой специфических технологических и художественных приемов и ориентацией на внешний (часто городской) рынок. Тем не менее, в основе этих промыслов сохранялись архаические пласты — те самые «коды» традиции, уходящие корнями в глубокую древность, в дохристианские представления и календарную обрядность.

Таким образом, рассмотрение историко-культурного контекста позволяет сделать вывод, что русские ремесла представляют собой не набор разрозненных техник, а целостную систему, в которой органично сплавлены утилитарные, эстетические и сакральные начала. Их формирование протекало в теснейшей связи с природной средой, хозяйственной деятельностью и духовными

представлениями народа. Понимание этой сложной генеалогии является ключом к адекватной интерпретации художественного языка ремесел, без чего невозможна их корректная визуализация, в том числе средствами учебного плаката, призванного раскрыть их глубинное содержание для неподготовленной аудитории.

Понятийный аппарат: ремесло, промысел, искусство. Для корректного построения теоретической основы исследования представляется необходимым провести терминологический анализ ключевых понятий, которыми оперирует как искусствоведческая наука, так и смежные дисциплины при описании феномена традиционных ремесел. В обыденной речи, а зачастую и в специализированной литературе, понятия «ремесло», «народный промысел» и «народное искусство» могут употребляться как синонимичные или взаимозаменяемые. Однако с точки зрения академической строгости, а также для понимания специфики объекта и предмета данной работы, требуется их четкое разграничение, выявление иерархических связей и смысловых оттенков.

Понятие «ремесло» является наиболее широким и исходным. В своем базовом значении оно обозначает мелкое ручное производство изделий, основанное на применении простых орудий труда и личном мастерстве производителя. Ключевой характеристикой ремесла выступает его утилитарная направленность: целью является создание предметов, необходимых для повседневной жизни, удовлетворения конкретных бытовых потребностей.

Ремесло может существовать в разных формах: как домашнее производство для внутреннего потребления семьи или общины, как работа на заказ для узкого круга лиц, либо как производство изделий на рынок. Исторически ремесло выступало необходимым условием существования человеческого общества, обеспечивая его материально-техническую базу до наступления индустриальной эпохи. При этом в ремесленном труде всегда присутствовал элемент личного мастерства, сноровки, передаваемого опыта, что создавало предпосылки для возникновения художественного начала. Тем не менее, на данном уровне

эстетическая функция, если и присутствует, носит подчиненный, сопутствующий характер по отношению к функции практической.

Следующей ступенью в понятийной иерархии выступает категория «народный художественный промысел». Данный термин фиксирует качественно иной этап развития ремесленной деятельности, связанный с ее территориальной локализацией, специализацией и выходом на рынок. Этимологически слово «промысел» указывает на действие, направленное на добывание средств к существованию («промышлять»), что предполагает систематический характер производства и его ориентацию на сбыт. Под народным художественным промыслом в современной науке понимается одна из форм народного творчества, представляющая собой исторически сложившуюся, устойчивую организацию труда, сосредоточенную на определенной территории, где мастера, используя местные природные материалы и передаваемые из поколения в поколение технологические и художественные приемы, производят изделия, сочетающие утилитарную и эстетическую ценность. Ключевыми признаками промысла, таким образом, выступают: во-первых, территориальная приуроченность (например, гжельский фарфор ассоциируется с конкретным регионом — Гжельским кустом), во-вторых, коллективный характер творчества при сохранении анонимности (произведение принадлежит не конкретному автору, а всей локальной традиции), в-третьих, наличие устойчивого канона (повторяемость форм, орнаментальных мотивов, цветовой гаммы), который, однако, не исключает вариативности в рамках традиции. В промысле утилитарное и художественное начала вступают в сложный синтез, причем с течением времени эстетическая составляющая может выходить на первый план, что особенно заметно на примере изделий, превратившихся из предметов крестьянского быта в сувенирную или выставочную продукцию.

Наивысшим уровнем развития рассматриваемого феномена является «народное искусство» (или «народное творчество»). Это понятие значительно шире и включает в себя не только предметы материальной культуры, но и фольклор, музыку, танцы, обряды. Как подчеркивает в своих лекциях

исследователь Ралия Мусина, народное искусство существует по особым законам, отличным от профессионального искусства [76]. В контексте декоративно-прикладного творчества народное искусство представляет собой совокупность художественных произведений, созданных на основе коллективного творческого опыта, национальных традиций и этнических особенностей. Исследователи выделяют следующие фундаментальные черты народного искусства. Во-первых, это традиционность — опора на образцы, унаследованные от предшествующих поколений, что обеспечивает сохранение и трансляцию культурного кода. Во-вторых, это коллективность творческого процесса, выражающаяся в шлифовке и отборе наиболее удачных решений многими мастерами на протяжении длительного времени, что приводит к созданию общенародного эстетического идеала. В-третьих, это каноничность — наличие системы устойчивых правил и норм (в композиции, орнаменте, цвете), которые являются выражением мифопоэтического мировоззрения народа. При этом, как отмечает Мусина, «канон — это не ограничение свободы, а условие существования традиции. Внутри канона возможна вариативность, но выход за его пределы означает разрыв с традицией» [76]. В-четвертых, это синкретизм — нерасчлененность, органичное единство в произведении различных функций: утилитарной, обрядовой, магической и эстетической.

В народном искусстве художественный образ неотделим от материала и способа его обработки, а красота мыслится как неотъемлемое качество полезного и правильно сделанного предмета.

Важно отметить, что границы между этими понятиями подвижны и исторически изменчивы. Одно и то же изделие может рассматриваться и как продукт ремесла (с точки зрения технологии изготовления), и как предмет народного промысла (с точки зрения его принадлежности к локальной традиции производства), и как произведение народного искусства (с точки зрения его художественной ценности и воплощенного в нем мировоззрения). Для целей данного исследования, нацеленного на создание учебных плакатов, принципиальным является понимание того, что за видимым многообразием

форм и технологий русских ремесел стоит глубокая смысловая и эстетическая система, принадлежащая сфере народного искусства. Именно эта система — с ее канонами, символикой и коллективным опытом — должна быть визуализирована таким образом, чтобы стать доступной для восприятия иностранной аудитории, делая сложный культурный код наглядным и понятным. Следовательно, в дальнейшем изложении, говоря о конкретных видах ремесленной деятельности, автор будет опираться на их понимание именно как явлений народного искусства, несущих в себе отпечаток многовековой культурной традиции.

Место ремесел в структуре культурного наследия: музейное против живое. Рассмотрение русских ремесел в системе культурного наследия неизбежно выводит исследователя на проблему их двойственного существования в современном мире. С одной стороны, они выступают как объекты охраны и изучения, помещенные в музейное пространство в качестве памятников народной культуры. С другой стороны, ремесла продолжают существовать как живая практика, адаптирующаяся к меняющимся социально-экономическим условиям и запросам аудитории. Осмысление этого дуализма представляется принципиально важным для данного исследования, поскольку именно на пересечении «музейного» (как хранилища аутентичных форм и смыслов) и «живого» (как актуального способа бытования традиции) и возникает потребность в таких визуально-коммуникативных продуктах, как учебные плакаты, адресованные иностранной аудитории.

Ремесла как охраняемый объект культурного наследия. В этом качестве русские ремесла предстают как часть национального и мирового культурного достояния, подлежащая выявлению, изучению, сохранению и популяризации. Музеи (от крупнейших этнографических — Российский этнографический музей, до локальных ведомственных и частных) играют ключевую роль в формировании «канонического» представления о ремесле. Именно в музейных собраниях фиксируются эталонные образцы, датируемые, атрибутируемые и включаемые в научный оборот. Экспозиционное пространство вырывает

предмет из его исходного бытового или обрядового контекста и помещает в новый — контекст художественной ценности и исторической значимости. Здесь действуют законы музейной репрезентации: предмет становится «экспонатом», на него смотрят сквозь стекло витрины, снабжают этикеткой с краткой аннотацией. Такой подход, безусловно, обеспечивает физическое сохранение артефактов и транслирует знание о них, однако он же неизбежно приводит к определенной «музеефикации» самого феномена ремесла — его восприятию как чего-то завершенного, принадлежащего прошлому, отделенного от зрителя временной и смысловой дистанцией.

Важным аспектом институционализации ремесел выступает их включение в списки объектов нематериального культурного наследия, в том числе на уровне ЮНЕСКО. Такое признание фиксирует не только ценность самого продукта (изделия), но и важность сохранения процесса, технологий, навыков и знаний, которые передаются от мастера к ученику. В российской практике это нашло отражение в формировании Федерального реестра объектов нематериального культурного наследия, куда вносятся сведения о традиционных технологиях, обрядах и праздниках, связанных с ремесленной деятельностью. Охранительная парадигма направлена на фиксацию «аутентичности» — соответствия некоему идеальному образцу, зафиксированному в прошлом. Любые отклонения от канона в рамках этой парадигмы могут расцениваться как утрата или искажение традиции.

Ремесла как живая практика и элемент креативных индустрий. Параллельно с музейно-охранительным вектором существует и принципиально иной способ бытования ремесел — как актуальной деятельности, интегрированной в современную экономику и культуру. Речь идет о действующих мастерах, ремесленных мастерских, творческих кластерах, фестивалях и ярмарках. В этом контексте ремесло предстает не как застывший памятник, а как развивающаяся система, способная к адаптации и диалогу с современностью. Мастера, сохраняя традиционные технологические приемы, могут варьировать формы, декор, ассортимент, ориентируясь на запросы

современного потребителя — будь то турист, ищущий сувенир, дизайнер интерьеров, заказывающий авторские светильники, или горожанин, желающий приобщиться к ручному труду на мастер-классе.

Особую роль здесь играет феномен «креативных индустрий», в структуру которых ремесла органично вписываются. Как отмечает исследователь Иван Митин, «сегодня промыслы могут стать основой для нового экономического и культурного развития территорий. Но для этого нужно научиться рассказывать о них современным языком, не теряя глубины» [7]. Происходит переосмысление традиционных техник и орнаментов в контексте современного дизайна, моды, сувенирной продукции. Ремесло перестает быть исключительно маркером этнической или региональной идентичности и приобретает качества «креативного продукта», обладающего рыночной стоимостью и способного конкурировать с массовым промышленным производством за счет уникальности, рукотворности и связи с локальной историей. В этой логике ремесло — это ресурс для развития территорий, туризма и малого предпринимательства.

Дилемма «аутентичности» и необходимость нового языка репрезентации. Между описанными полюсами — музейным и актуально-практическим — возникает определенное напряжение. Охранительный подход рискует законсервировать ремесло, превратив его в объект исключительно созерцания и научного изучения, лишенный живого развития. Рыночно-ориентированный подход, напротив, несет риск утраты глубинных смыслов, упрощения и «сувенирности» — превращения сложного символического языка в набор клишированных, внешне узнаваемых, но внутренне опустошенных форм. Поиск баланса между сохранением аутентичности и возможностью актуального бытования традиции составляет одну из центральных проблем современной культурной политики и гуманитарного знания в целом.

Для иностранной аудитории, не погруженной в контекст русской культуры, эта дилемма стоит особенно остро. Музейная экспозиция часто оказывается для внешнего наблюдателя «немой»: за витриной стоят красивые предметы, но их внутренний смысл, связь с мировоззрением и бытом народа

остаются скрытыми. Живая же практика — сувенирные лавки с массовой продукцией — может сформировать искаженное, упрощенное представление о ремесле как о безделушке, экзотическом сувенире. Возникает необходимость в создании такого способа репрезентации, который бы, не подменяя собой ни музейное знание, ни живое общение с мастером, выполнял роль переводчика, посредника, объясняющего иностранцу глубинные смыслы и эстетические принципы, заложенные в традиционном ремесле. Как точно формулирует эту задачу Люба Тепцова в своей лекции об орнаменте, «сегодня орнамент для большинства зрителей — это просто красивый узор. Но изначально это был язык, на котором говорили с миром, с богами, с предками. Мы потеряли ключи к этому языку, но можем их восстановить» [80]. Именно в этой точке становится очевидной актуальность разработки серии учебных плакатов, заявленной в качестве практической цели данного исследования. Плакат, как особая форма визуальной коммуникации, способен решить задачу «перевода» сложного культурного кода на язык, доступный для восприятия человека иной культурной традиции. В отличие от музейной этикетки, он может дать структурированное, образное представление о технологии, орнаментике. В отличие от сувенирного изделия, он не стремится заместить собой предмет, но объясняет принципы его построения. Учебный плакат выступает своего рода мостом между «музейным» (как хранилищем эталонов и канонов) и «живым» (как процессом осмысленного бытования традиции), позволяя иностранному студенту не просто увидеть, но и понять, а значит — сделать первый шаг к подлинному знакомству с русской культурой через ее ремесленное наследие.

Ценностно-смысловой аспект: отражение менталитета. За видимым многообразием форм, материалов и технологий русских ремесел стоит глубинный пласт ценностно-смысловых установок, которые принято обозначать понятием «национальный менталитет». Ремесленные изделия в традиционной культуре никогда не были нейтральными предметами — они выступали материализованным выражением представлений народа о мироустройстве, о должном и прекрасном, о месте человека в космосе и социуме. Выявление этих

смысловых кодов представляет особую значимость для данного исследования, поскольку именно они составляют то содержательное ядро, которое должно быть донесено до иностранной аудитории средствами учебного плаката.

Связь с природой и ее сакрализация. Одной из фундаментальных характеристик русского менталитета, нашедшей яркое воплощение в ремеслах, выступает глубокое, органическое ощущение связи с природным окружением. Природа мыслилась не как внешний ресурс или объект преобразования, но как живое целое, частью которого является человек. Это мировоззренческое отношение проявилось в нескольких аспектах ремесленной традиции. Во-первых, в выборе материалов, которые наделялись особыми свойствами: дерево воспринималось как живое существо (существовали поверья о том, какие деревья можно рубить, а какие нельзя, в какое время года это следует делать), глина — как земная плоть, металл — как результат взаимодействия подземного огня и воды. Во-вторых, в орнаментальных мотивах, где центральное место занимают символы природных стихий и явлений. Солярные знаки (круги, розетки, кресты в круге) призваны были обозначить присутствие солнца как источника жизни и защитной силы. Водная стихия передавалась через волнистые линии, зигзаги, меандры. Мотивы земли, вспаханного поля, засеянного зернами, находят выражение в ромбических и квадратных геометрических фигурах с точками или штрихами. Растительные побеги, ветви, цветы, травы не просто украшали поверхность предмета, но выступали символами роста, плодородия, непрерывности жизни. Мир природы в ремесле представал не хаотичным, а упорядоченным, освоенным человеком через символическое изображение его основных элементов. Как подчеркивает В.М. Привалова, «принципы симметрии и ритма в орнаменте отражают представления о гармонии мироздания и циклическом времени» [46].

Общинное сознание и календарная обрядность. Коллективный характер труда и жизни русского крестьянства наложил неизгладимый отпечаток на ремесленную традицию. Общинное сознание предполагало не просто совместное проживание на одной территории, но и общность мировосприятия,

ценностей, ритмов жизни. Этот ритм задавался прежде всего календарем — годовым циклом сельскохозяйственных работ и связанных с ними обрядовых действ. Ремесленные изделия оказывались вплетены в этот цикл самым непосредственным образом. Прялки, например, часто дарились девушке на выданье и украшались многоярусной росписью, где каждый ярус мог соответствовать определенному уровню мироздания или этапу человеческой жизни. Свадебные сундуки, пасхальные яйца — все эти предметы несли печать обрядового времени, маркировали переходные моменты как в жизни отдельного человека, так и всей общины. Ритмическая организация орнамента — повторяемость мотивов, чередование элементов, симметрия — также может быть интерпретирована как отражение циклического восприятия времени, характерного для традиционного аграрного сознания. Орнамент, таким образом, выполнял функцию не только украшения, но и своеобразного календаря, напоминания о порядке вещей и обязанностях человека перед миром и общиной.

Одной из ключевых особенностей народного эстетического сознания, принципиально важной для понимания природы ремесла, выступает неразрывное единство утилитарного и художественного начал. В традиционной культуре не существовало понятия «искусства» как отдельной сферы деятельности, противопоставленной повседневности. Красота мыслилась как внутренне присущее свойство правильно сделанной, добротной, удобной вещи. Предмет, который плохо выполнял свою функцию, не мог считаться красивым, каким бы богатым ни был его декор. И напротив, вещь, изготовленная с душой, с соблюдением всех технологических и композиционных канонов, воспринималась как прекрасная, даже если ее украшение было минимальным. Этот синтез пользы и красоты ярко проявляется в форме традиционных предметов: плавные обтекаемые линии ковша, повторяющие форму птицы или ладьи; конструктивная логика прялки, где вертикальная лопасть и горизонтальное донце составляют единое целое; эргономичность деревянной посуды, точно лежащей в руку. Орнамент, как правило, не нарушал конструктивной логики предмета, а подчеркивал ее, выделял наиболее значимые

в функциональном или символическом отношении зоны (например, верхнюю часть прялки — «головку» — или венчик сосуда). Ралия Мусина в этой связи замечает: «Красота в народном искусстве неотделима от пользы. Нельзя сделать красивую вещь, которая плохо выполняет свою функцию, — это будет просто безделушка» [76]. Такое понимание красоты как гармонии, как меры, как соответствия формы назначению, составляет одну из важнейших эстетических ценностей, заложенных в русских ремеслах.

Идея защиты и оберега. В языческой, а затем и в народной христианской культуре предметы быта наделялись способностью не только приносить практическую пользу, но и охранять человека, его семью и дом от враждебных сил. Эта защитная функция реализовывалась через орнаментальные мотивы, расположение которых на предмете было строго регламентировано. Особой защитной силой наделялись так называемые «опасные» зоны — отверстия, края, швы, места соединения деталей, через которые, по поверьям, могла проникнуть нечистая сила. Именно поэтому ворот рубахи, подол, обшлага рукавов обильно украшались вышивкой, которая выполняла роль магической преграды. Наличники окон и резные фронтоны домов также несли охранную семантику, призванную защитить жилище от вторжения извне. Орнаментальные мотивы — солярные знаки, стилизованные фигуры коней, птиц, львов (в более поздних традициях), геометрические обережённые символы — выступали в роли видимых маркеров границы между своим, освоенным, защищенным пространством дома и чужим, опасным, внешним миром. Таким образом, ремесленные изделия оказывались включенными в сложную систему символической защиты человека на всех уровнях его существования — от тела (одежда) до жилища (дом) и шире — до хозяйства и угодий.

Рассмотрение ценностно-смыслового аспекта позволяет сделать вывод, что русские ремесла представляют собой не просто совокупность технологий и декоративных приемов, но сложно организованную семиотическую систему. В формах, орнаментах и способах использования предметов закодированы фундаментальные представления народа о мире, времени, природе, коллективе

и человеку. Связь с природными циклами, общинный ритм жизни, понимание красоты как гармонии и идея защиты составляют тот смысловой каркас, который превращает ремесленное изделие из утилитарного объекта в явление культуры, в носителя национального менталитета. Для иностранной аудитории, не владеющей этими кодами, ремесленные изделия рискуют остаться лишь экзотическими, но малопонятными артефактами. Задача их визуализации, таким образом, предполагает не просто демонстрацию внешних признаков, но и раскрытие, хотя бы в первом приближении, тех глубинных смыслов, которые в них заложены.

1.2. Семантико – стилистическая специфика предметов региональных промыслов России.

Если в предыдущем параграфе русские ремесла рассматривались как целостное явление отечественной культуры, обладающее общими мировоззренческими основаниями, то теперь представляется необходимым перейти к анализу их регионального многообразия. Именно локальные варианты — такие как Гжель, Хохлома, дымковская игрушка, палехская лаковая миниатюра и многие другие — формируют в массовом сознании тот визуальный образ «русского народного», который узнаваем далеко за пределами страны. Однако за внешней узнаваемостью кроется сложная семиотическая система: каждый промысел представляет собой уникальный сплав формы, орнамента, цвета и технологии, неразрывно связанный с конкретным местом своего возникновения и бытования. Как подчёркивает И.В. Шведова, «этнокультурная идентичность в той же мере базируется на понимании ценностно-визуальных кодов среды, чувстве приятия или родства с ними» [63]. Выявление этой семантико-стилистической специфики является необходимым этапом исследования, поскольку именно региональные коды предстоит визуализировать

в проектируемой серии учебных плакатов, адресованных иностранной аудитории.

Становление локальных особенностей народных промыслов никогда не было случайным. В каждом конкретном случае складывался уникальный комплекс условий, под воздействием которого формировались устойчивые художественные приёмы, орнаментальные мотивы и цветовые предпочтения. Анализ научной литературы позволяет выделить три основные группы факторов, определявших региональную специфику: природно-географические, историко-экономические и этнокультурные.

Природно-географический фактор выступал в роли первичного «строительного материала» для любого промысла. Доступность тех или иных ресурсов напрямую диктовала не только технологию, но и эстетику изделия. Так, залежи высококачественных светлых глин в Раменском районе Подмосковья стали основой для развития гжельского фаянса и фарфора с его узнаваемой бело-синей гаммой. Обилие липы в Заволжских лесах определило выбор материала для хохломской посуды: мягкая, податливая древесина позволяла создавать точёные формы, а особенности местных красителей и технология «лужения» оловом дали тот самый знаменитый золотой фон. В северных регионах, где лес был более суров, а сообщение с центральными районами затруднено, сложились свои традиции: например, в Архангельской губернии широкое распространение получила щепная птица и резьба по кости (моржовый клык, цевка), что напрямую связано с промыслами поморов [7]. Как справедливо отмечает Иван Митин, «промысел впитывает в себя ландшафт и историю», и игнорирование этого фактора делает невозможным понимание глубинных оснований художественного языка [7]. Л.В. Миненко в своём учебном пособии также подчёркивает, что «в каждом промысле закодирована память о природных условиях, исторических событиях и культурных контактах» [36].

Историко-экономический фактор определял пути развития промысла как социально-экономического явления. Возникновение крупных промысловых центров часто было связано с расположением на оживлённых торговых путях,

близостью к монастырям (которые выступали крупными заказчиками) или к ярмаркам общероссийского значения. Например, расцвет городецкой росписи в Нижегородской губернии во многом был обусловлен близостью знаменитой Макарьевской, а затем Нижегородской ярмарки, где сбывались расписные прялки, дуги и детская мебель.

Палех, Холуй и Мстёра, ставшие центрами лаковой миниатюры, изначально были иконописными сёлами, и после революции, когда потребность в иконах резко упала, мастера сумели переориентировать своё искусство на роспись шкатулок и панно, сохранив при этом технику темперной живописи и миниатюрного письма. Заказчик — будь то царский двор, монастырь или купечество — также влиял на стилистику: более изысканные, «узорчатые» варианты промыслов часто ориентировались на городского потребителя, тогда как в глубинке дольше сохранялись архаичные, более строгие формы. Как отмечает Ю.М. Плюснин в своём исследовании неформальных экономических практик, «соотношение разных видов промыслов определено как основное условие устойчивости местных обществ» [44], причём он выделяет как архаические, так и современные промыслы, базирующиеся на разных источниках ресурсов.

Этнокультурный фактор проявляется в сохранении в орнаментике и форме следов древних верований, мифологических представлений, а также в межэтнических влияниях. Многие исследователи, в том числе Дмитрий Баранов, подчёркивают, что визуальные образы народного орнамента являются продуктом мифологического сознания и неразрывно связаны с фольклором и обрядами [70]. В разных регионах одни и те же архаические мотивы могли приобретать различные оттенки значения или разные стилистические воплощения. Кроме того, на территории России происходило и происходит взаимодействие славянской культуры с культурами финно-угорских, тюркских и других народов. В орнаментике северных промыслов (например, в мезенской росписи) исследователи находят параллели с финно-угорской графической традицией, тогда как в некоторых южных промыслах ощущается влияние

восточных, кочевых культур. Однако, как замечает Владимир Кошаев, народное искусство представляет собой палимпсест, где разные культурные слои накладываются друг на друга, образуя сложное, но целостное единство [74]. Т.И. Мочалова с соавторами, анализируя ремесленную фразеологию, показывают, что «фразеологические единицы... имеют аксиологический характер, отражая отношение к труду, подчеркивая ценность и значимость любого ремесла» [38], что также свидетельствует о глубокой укоренённости промыслов в народном сознании.

Для систематизации огромного многообразия русских народных промыслов представляется целесообразным использовать классификацию по материалу и технике исполнения, внутри которой уже рассматриваются конкретные центры с их стилистическими и семантическими особенностями. Такой подход применяется, в частности, в учебном пособии Л.В. Миненко [36] и в профильном учебнике И.И. Куракиной, где подробно анализируется «преемственные художественно-технологические, стилистические и эстетические особенности языка произведений народных промыслов» [17].

Промыслы, связанные с росписью по дереву. Наиболее известным из них является хохломская роспись (Нижегородская область, Заволжье). Её главная стилистическая особенность — золотой фон, достигаемый сложной технологией лужения и лакировки, и сочный растительный орнамент, выполненный чёрным и красным цветами (реже — зелёным). В хохломе выделяют два основных типа письма: «верховое» (красный и чёрный узор на золотом фоне) и «фоновое» (золотой силуэтный рисунок на цветном фоне). Семантика хохломы глубоко связана с образами огня, солнца и растительной силы. Золотой фон ассоциировался со светом, богатством, благодатью, а травяные узоры, цветы и ягоды символизировали рост, плодородие, непрерывность жизни. Не менее выразительна городецкая роспись, также происходящая из Нижегородской губернии. В отличие от хохломы, она выполнялась яркими красками по чистому дереву и включала не только растительные мотивы («розан», «купавка»), но и жанровые сцены — чаепития, гулянья, всадников на конях. Городецкая роспись

более демократична и жизнерадостна, в ней сильнее выражено городское, мещанское влияние. Семантика городецких мотивов связана с идеей благополучия, достатка, праздничности. Как свидетельствует информационная заметка о мастер-классе Н.С. Приваловской в Российской академии художеств, этот промысел продолжает активно развиваться, сохраняя традиционные техники [14]. Отдельно стоят северодвинские росписи (Пермогорье, Борецк, Ракульское и др.), для которых характерен белый фон и графичный, часто контурный рисунок. В них обильно представлены архаические символы: древо жизни, птицы, кони, геометрические знаки земли и солнца. По мнению Анны Тепловой, такие росписи невозможно понять вне контекста северного крестьянского быта, где предмет был неразрывно связан с обрядами и повседневным укладом [8].

Промыслы, связанные с керамикой. Безусловным лидером здесь является гжель (Московская область). Стилистика гжели — это бело-голубая майолика и фарфор с характерным мазком «в один мазок с тенями». Растительная орнаментика (цветы, листья, стебли) доминирует, но встречаются и жанровые сценки, и архитектурные мотивы. Семантика гжели часто связывается с образами воды и неба — отсюда и цветовая гамма, и плавность, текучесть линий. Л.В. Синицына в учебном пособии для СПО подробно освещает стилистические и технологические особенности гжели, а также других подмосковных промыслов — жостовской росписи, федоскинской лаковой миниатюры [53]. Совсем иная стилистика у дымковской игрушки (Вятка, ныне Киров). Это яркая, полихромная, почти лубочная керамическая скульптура, обобщённая по форме и насыщенная геометрическим орнаментом (круги, точки, полосы, клетка). Дымковская игрушка генетически связана с древними обрядовыми традициями (свистопляска, проводы зимы) и несёт в себе архаические женские образы — барыни, кормилицы, няньки, а также животных и птиц. В ней сильно выражена идея оберега, плодородия, материнства. Ещё один самобытный центр — скопинская керамика (Рязанская область), знаменитая своими причудливыми сосудами-скульптурами в виде диковинных зверей, птиц, рыб, а также

многоярусными подсвечниками. Скопинская керамика демонстрирует неистощимую народную фантазию и связь с гончарной традицией, где функциональность часто отступала перед декоративной выразительностью.

Промыслы, связанные с вышивкой и ткачеством. Русская народная вышивка чрезвычайно разнообразна по регионам. Северная вышивка (Архангельская, Вологодская, Олонецкая губернии) отличается преобладанием геометрических узоров, сюжетных композиций (птицы, кони, древо жизни, женские фигуры), выполненных белой строчкой или цветной перевитью. Она несёт мощную охранительную семантику, связанную с древними культами плодородия и почитания предков. Калужская, рязанская, тульская вышивка, напротив, более красочная, растительная, часто с использованием бисера и блёсток. В ней сильнее ощущается влияние городской моды и барокко. Однако и здесь сохраняются архаические элементы — ромбы, кресты, розетки, которые вплетаются в более пышный растительный декор. Как отмечает Ралия Мусина, в народном искусстве «канон — это не ограничение свободы, а условие существования традиции», и вышивка ярко демонстрирует, как внутри строгих орнаментальных схем могла существовать бесконечная вариативность [76].

Промыслы, связанные с лаковой миниатюрой. Палех, Мстёра, Холуй (Ивановская и Владимирская области) представляют собой уникальное явление, возникшее на основе древнерусской иконописи. После революции мастера-иконописцы, оставшись без заказов, обратились к росписи лаковых шкатулок, пудрениц, панно. Сохранив иконописную технику темперной живописи по папье-маше и тонкое миниатюрное письмо, они создали новый вид искусства, где сюжетами стали фольклорные, литературные (сказки Пушкина, былины), исторические и революционные темы. Семантика палехской миниатюры сложна: она соединяет сакральное (иконописный язык) и светское, «высокое» и народное, превращая шкатулку в своеобразное окно в мир идеальных образов.

Промыслы, связанные с обработкой металла и камня. Великоустюжское чернение по серебру (Вологодская область) — это искусство изящного графичного рисунка, который наносится на серебряную поверхность черневым

сплавом. Сюжеты — охота, архитектурные пейзажи, растительные орнаменты, сцены из народной жизни. Семантика металла как драгоценного, «солнечного» материала соединяется здесь с идеей тонкой, ювелирной работы, статусности. Сюда же можно отнести и кубачинское искусство (Дагестан) — хотя оно принадлежит иной этнической традиции, его пример показывает, как на Кавказе сложился свой уникальный стиль обработки металла, повлиявший на общероссийский культурный ландшафт.

Важно отметить, что многие промыслы становятся не только художественными явлениями, но и символами регионов. Как показывают Ю.А. Кривошапова, устойчивые сочетания «топоним + продукт/промысел» (вологодское кружево, ракульская роспись, каргопольский рыжик) выполняют функцию идентификации территории, причём «наряду с макробрендами, широко известными не только в России, но и за рубежом, функционируют микробренды, узнаваемые преимущественно местными жителями» [27].

Орнамент в народном искусстве никогда не был только украшением. Как уже отмечалось в параграфе 1.1, он является языком, на котором традиционная культура говорит о самых важных вещах. Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что один и тот же мотив в разных регионах может иметь разные смысловые оттенки и стилистическое воплощение. В.М. Привалова подчёркивает, что «орнаментальная культура представляет собой универсальный способ визуализации коллективного бессознательного, где каждый элемент имеет строго закреплённое значение, понятное носителям традиции» [46]. Л.Ф. Чертов, развивая идеи пространственной семиотики, добавляет, что «визуально-пространственные коды выполняют в культуре роль, аналогичную языку, но с собственной грамматикой и лексикой» [61].

Геометрические мотивы — древнейший пласт орнаментики. Ромб, квадрат, крест, розетка, меандр встречаются практически во всех промыслах. Однако их значение варьируется. Так, ромб, разделённый на четыре части с точками в каждой, повсеместно трактуется как символ засеянного поля, плодородия. Но в северной вышивке он может быть более строгим, графичным,

тогда как в дымковской игрушке тот же мотив становится частью праздничного, полихромного узора. Солярные знаки (круги, кресты в круге) повсеместно связаны с солнцем, но в разных регионах они получают разную стилизацию — от сложных розеток в росписях Поволжья до лаконичных «кружков» на северных прялках. Дмитрий Баранов подчёркивает: «Один и тот же геометрический мотив в разных губерниях мог иметь разные названия и разные смысловые оттенки. Локальная вариативность — ключевая характеристика орнаментальной традиции» [70].

Растительные мотивы — наиболее распространённая группа в более поздних промыслах (XVIII–XIX вв.). Центральный образ здесь — древо жизни. В хохломе оно предстаёт как пышный, кудрявый куст с ягодами, олицетворяющий силу и процветание. В гжели древо жизни более стилизовано, его ветви плавно изгибаются, напоминая водоросли или струи воды. В северной вышивке древо жизни часто изображается графично, почти иконно, с птицами на ветвях, что отсылает к мифологическим представлениям о мировом древе, соединяющем небо, землю и подземный мир. Цветы, травы, плоды также несут семантику роста, изобилия, весеннего пробуждения природы.

Зооморфные и антропоморфные мотивы насыщены мифологическими смыслами. Конь — один из самых устойчивых образов, связанный с солнцем, движением, жизненной силой. В городецкой росписи кони — это лихие вороные скакуны, символ удали и богатства. В северной вышивке кони часто изображаются у древа жизни или везущими колесницу с солнцем, что сохраняет древнюю солярную семантику. Птица — символ души, вести, счастья. В дымковской игрушке птицы (утки, индюки) — это яркие, нарядные образы, связанные с праздником. В вышивке птицы часто сопровождают женскую фигуру или древо жизни. Лев и единорог, пришедшие из книжной и иконной традиции, в народном искусстве приобретают черты добрых, иногда забавных зверей, становясь охранителями, символами власти и силы. Женская фигура (Мать-сыра земля, богиня, рожаница) — центральный образ в вышивке и глиняной игрушке. Она олицетворяет плодородие, продолжение рода, защиту.

Понимание этой вариативности крайне важно для задачи визуализации. Иностранному зрителю, видящему, например, коня в хохломе и коня в городецкой росписи, может воспринять их как просто разные рисунки. Задача учебного плаката — помочь увидеть за этим различием общий символический корень и локальные смысловые ответвления. Как отмечает Люба Тепцова, «сегодня орнамент для большинства зрителей — это просто красивый узор. Но изначально это был язык, на котором говорили с миром, с богами, с предками. Мы потеряли ключи к этому языку, но можем их восстановить» [80]. И.В. Шведова также констатирует, что «коммуникативная функция знака народной художественной культуры к настоящему времени почти утрачена», и поэтому «раскодировка этнохудожественного опыта, зашифрованного в артефактах, представляется как никогда значимой и актуальной» [63].

Проведённый в первой главе анализ позволяет рассматривать русские ремесла как сложную, многоуровневую семиотическую систему, интегрированную в природный, хозяйственный и духовный контексты существования народа. Общие мировоззренческие основания, такие как сакрализация природы, общинный ритм жизни, понимание красоты как гармонии и идея защиты, конкретизируются в уникальных стилистических кодах отдельных региональных промыслов. Каждый промысел — от хохломского золота до гжельской синевы и палехской миниатюры — представляет собой не просто технологию или набор декоративных приёмов, а носитель локальной идентичности и «память места». Для иностранной аудитории, не погружённой в этот культурный контекст, эти коды остаются «забытым языком», требующим перевода. Задача визуализации, таким образом, заключается не в иллюстрировании промыслов, а в создании такого визуального высказывания, которое смогло бы донести до зрителя их глубинную семантику и эстетическое своеобразие, что и станет предметом рассмотрения в последующих главах.

ГЛАВА 2. Плакат как средство наглядного художественного образования

2.1. Базовые принципы учебного плаката

В современной образовательной парадигме визуальные средства обучения занимают особое место. Эффективность усвоения материала во многом зависит от того, насколько полно задействованы различные каналы восприятия — зрительный, слуховой, кинестетический. При этом именно зрительный канал остаётся доминирующим при передаче структурированной информации, особенно в ситуациях, когда языковой барьер затрудняет вербальную коммуникацию. Учебный плакат, сочетающий лаконичный текст, наглядное изображение и продуманную композицию, представляет собой оптимальное средство решения таких задач. Однако его проектирование требует учёта не только художественно-выразительных, но и дидактических принципов, без которых даже эстетически совершенное произведение графического дизайна не достигнет образовательной цели.

Настоящий параграф посвящён анализу базовых принципов учебного плаката. В центре внимания находятся: дидактические основания (принцип наглядности, сочетание слова и изображения), жанровые особенности учебного плаката, элементы и принципы дизайна (композиция, цвет, шрифт), психология восприятия визуальной информации, а также современные форматы — интерактивные и цифровые учебные плакаты.

1. Дидактические основания учебного плаката: принцип наглядности

Фундаментальным дидактическим принципом, лежащим в основе любого наглядного пособия, является принцип наглядности, сформулированный ещё Я.А. Коменским в XVII веке. Как отмечают Г.А. Краснова, М.И. Беляев и А.В. Соловов в монографии «Технологии создания электронных обучающих средств», в современной трактовке этот принцип означает «систематическую опору не только на конкретные визуальные предметы и их изображения, но и на

модели» [26, с. 45]. При этом авторы подчёркивают, что «изоморфизм и простота рассматриваются как отличительные признаки наглядности» [26, с. 46]. Иными словами, эффективное наглядное пособие должно, с одной стороны, сохранять подобие (изоморфизм) с отображаемым объектом, а с другой — быть достаточно простым, чтобы не перегружать восприятие второстепенными деталями.

Важно, что в дидактике последних десятилетий наряду с наглядностью всё чаще рассматривается принцип моделирования. Краснова и её соавторы ссылаются на позицию В.В. Давыдова: «Там, где содержанием обучения становятся связи и отношения предметов, — там наглядность далеко не достаточна. Здесь вступает в силу принцип моделирования» [26, с. 46]. Учебный плакат, особенно когда речь идёт о передаче культурных кодов или абстрактных понятий (как, например, символика орнамента), по сути, является именно моделью — условным образом, воспроизводящим наиболее существенные стороны явления.

Б.А. Голуб в «Основах общей дидактики» уточняет функциональное разнообразие наглядности. По его мнению, существуют два наиболее типичных способа сочетания слова и наглядности: 1) учитель сообщает сведения, затем демонстрирует наглядные пособия, подтверждая информацию; 2) учитель руководит наблюдениями, а знания учащиеся приобретают в процессе непосредственного наблюдения [15, с. 22]. Второй способ считается более эффективным, хотя и более трудоёмким по времени. Кроме того, Голуб разграничивает цели использования наглядности: «С одной стороны, наглядность может быть использована с целью обогащения чувственного опыта учащихся. В этих случаях она должна быть как можно ярче и красочнее... С другой стороны, наглядность может использоваться лишь для разъяснения сущности явления» [15, с. 22]. Применительно к учебным плакатам о традиционных промыслах можно сказать, что плакат должен решать обе задачи: и обогащать зрительный опыт яркими, запоминающимися образами, и разъяснять сущность (например, символическое значение орнамента).

2. Жанровая специфика учебного плаката

Плакат как вид графического дизайна обладает рядом характерных черт, отличающих его от книжной иллюстрации, рекламного объявления или информационного стенда. В учебном пособии «Дизайн плаката: методы и подходы к проектированию» под редакцией О.В. Панченко и О.Г. Семёнова отмечается, что плакат должен быть «лаконичным, броским, легко читаемым на расстоянии и запоминающимся» [42, с. 12]. Эти требования в равной степени относятся и к учебному плакату, однако последний обладает дополнительной спецификой: он призван не столько привлечь внимание к продукту или событию, сколько передать структурированное знание, сформировать у зрителя устойчивое представление об объекте изучения.

Учебный плакат занимает промежуточное положение между научной иллюстрацией (которая может быть очень детализированной, но часто лишена художественной выразительности) и рекламным постером (который, напротив, может быть чрезмерно эмоциональным, но информативно бедным). Его задача — синтезировать информативность и эстетику, точность и образность.

В пособии Ю.В. Веселовой и О.Г. Семёнова «Графический дизайн рекламы. Плакат» (2012) подчёркивается, что успех плаката зависит от того, насколько удачно в нём реализованы «принципы композиции, восприятие цвета, психология восприятия рекламы» [25, с. 45]. Для учебного плаката эти параметры приобретают особое значение, так как он рассчитан на длительное, вдумчивое рассматривание, а не на мгновенную реакцию.

3. Композиция, цвет и шрифт в учебном плакате

3.1. Композиционные принципы

Композиция в учебном плакате должна не только удовлетворять законам визуального равновесия, но и направлять взгляд зрителя в логической последовательности. Как правило, выделяют несколько ключевых композиционных схем: симметричную (официальность, статика), асимметричную (динамика, акцент на движении), центричную (фокус на главном объекте), сеточную (рациональность, удобство для систематизации информации). Для серии учебных плакатов, как в настоящем проекте,

целесообразно использовать единую модульную сетку, обеспечивающую унификацию всей серии. Такой подход рекомендован в методических материалах по проектированию плаката [24; 25].

Важным композиционным элементом является иерархия. Заголовок должен быть самым заметным, подзаголовки — менее крупными, основной текст — хорошо читаемым, но не доминирующим. Графические элементы (изображения, орнаменты) должны распределяться по полю плаката, создавая ритмические повторы, но без излишней дробности.

3.2. Цветовые решения

Цвет в учебном плакате выполняет несколько функций: аттрактивную (привлечение внимания), дифференцирующую (разделение смысловых блоков), эмоциональную (создание настроения) и символическую (передача культурного кода). В пособии Н.А. Гончаровой и Л.Б. Крюковой «Дизайн рекламы. Плакат» отмечается, что «анализируются особенности восприятия плаката, психологические аспекты воздействия на зрителя» [31, с. 3]. В контексте учебного плаката о традиционных промыслах цвет должен, с одной стороны, соответствовать аутентичной палитре конкретного промысла (например, сине-белая гамма Гжели, золотисто-красно-чёрная Хохломы), а с другой — быть адаптированным к современным требованиям контрастности и читаемости текста.

Цвет может служить маркером региональной принадлежности промысла и одновременно объединять серию через использование нейтрального фона или единой цветовой акцентной системы.

3.3. Типографика и работа с текстом

Шрифтовое оформление учебного плаката должно подчиняться двум основным требованиям: удобочитаемость (легибельность) на расстоянии и стилистическое соответствие характеру изображаемого материала. Для основного текста предпочтительны гротески (рубленые шрифты без засечек), так как они обеспечивают высокую читаемость при любом размере кегля и на любом фоне. Для заголовков допустимо использование декоративных шрифтов,

стилизованных под традиционную вязь или рукописные шрифты, но с осторожностью: излишняя декоративность не должна жертвовать разборчивостью.

Важно, что учебный плакат, особенно адресованный иностранной аудитории, не должен содержать длинных текстов. Идеальный объём — несколько фраз или коротких абзацев, дополненных подписями к иллюстрациям и схемам. В случае билингвальности (русский + английский) следует предусмотреть визуальное различие языков (например, разный цвет или начертание шрифта, но без создания хаоса).

4. Психология восприятия учебного плаката

Эффективность учебного плаката напрямую связана с тем, как человеческое зрение и мозг обрабатывают визуальную информацию. Исследования в области психологии восприятия показывают, что взгляд движется по полю изображения не хаотично, а подчиняясь определённым паттернам. В западной культуре (с лево-правым направлением письма) естественный маршрут взгляда — из левого верхнего угла в правый нижний, с фиксацией в центре. При проектировании плаката это знание позволяет расположить ключевую информацию в этих точках.

Важную роль играет контраст — между светлым и тёмным, крупным и мелким, насыщенным и приглушённым. Недостаточный контраст делает плакат «вялым», а избыточный — агрессивным и утомительным. Психологические аспекты воздействия плаката подробно анализируются в работах Веселовой и Семёнова [25], а также Гончаровой и Крюковой [31].

Для учебного плаката, предназначенного для длительного изучения, особенно важно избегать чрезмерной пестроты и дробности. Информация должна подаваться «порционно», с чёткими визуальными границами между блоками. В этом смысле учебный плакат близок к инфографике, но в отличие от неё он обладает большей художественной свободой и может включать элементы декоративно-прикладного характера.

5. Современные форматы: интерактивные и цифровые учебные плакаты

Традиционный печатный плакат, безусловно, остаётся актуальным, но цифровая образовательная среда требует новых решений. В статье О.И. Бойцовой и В.М. Киселевич «Использование интерактивного плаката в процессе обучения» отмечается, что «интерактивный плакат рассматривается как эффективный инструмент для визуализации информации и вовлечения аудитории» [26, с. 20]. Интерактивный плакат, размещённый на веб-странице или в составе электронного курса, может содержать всплывающие подсказки, гиперссылки, анимацию, аудиосопровождение. Это особенно ценно для иностранной аудитории, так как позволяет дать произношение названия промысла или краткий аудиокomentarий.

Т.И. Пекарь в статье «Интерактивный плакат как средство визуализации на уроках географии» обосновывает актуальность использования интерактивного плаката для «формирования информационной и учебно-познавательной компетенции, повышения учебной мотивации» [43, с. 125]. Хотя работа выполнена на материале географии, её выводы универсальны: интерактивный плакат позволяет учащемуся выбирать траекторию изучения, взаимодействовать с информацией, что повышает запоминание.

Для данного проекта серии учебных плакатов «Традиционные русские промыслы» будет разработана одна версия - печатная (для размещения в аудиториях и библиотеках).

6. Методические рекомендации по применению учебных плакатов

Плакат не существует в вакууме — его эффективность определяется тем, как он встроен в образовательный процесс. В методической разработке С. Николиной «Создание рекомендаций по применению наглядных пособий, ТСО в зависимости от обучающих целей» предложена классификация наглядных пособий с указанием целей применения. В частности, «плакаты и рисунки» отнесены к средствам, стимулирующим «креативность и визуальное восприятие учебного материала». Среди рекомендаций: «использовать плакаты для создания информационных стендов по изучаемым темам; предоставить учащимся возможность создавать собственные плакаты» [28].

Применительно к занятиям по русскому языку как иностранному (РКИ) и страноведению, учебные плакаты о промыслах могут использоваться следующим образом:

- Как визуальная опора при введении новой лексики (названия промыслов, инструментов, материалов, орнаментов).
- Как материал для составления устных описаний и письменных текстов (например, «опиши дымковскую игрушку по плакату»).
- Как основа для сравнительного анализа (сравнить цветовую гамму Хохломы и Гжели).
- Как объект проектной деятельности (создание собственного плаката по одному из промыслов).

7. Зарубежный опыт: элементы и принципы дизайна в учебных плакатах

Обращение к зарубежным источникам позволяет дополнить представление о том, каким должен быть качественный учебный плакат. В учительском руководстве «Elements and Principles of Design Posters» (Crystal Productions, 1997) систематизированы базовые элементы дизайна (линия, форма, фигура, цвет, тон, текстура, пространство) и принципы дизайна (баланс, движение, ритм, контраст, акцент, паттерн, единство) [65]. Эти категории универсальны и могут быть применены к анализу любого визуального продукта, включая учебные плакаты о народных промыслах.

N. Rowe в монографии «Academic and Scientific Poster Presentation: A Modern Comprehensive Guide» подходит к плакату как к средству академической коммуникации. Автор подчёркивает важность «переноса знаний» через визуальную среду, анализирует «дизайн плаката и перспективу зрителя, визуальные и текстовые элементы, представление информации» [68]. Хотя книга ориентирована на научные конференции, многие её положения применимы и к учебным плакатам: необходимость чёткой структуры, баланс между текстом и изображениями, использование иерархии заголовков, адаптация под конкретную аудиторию.

Проведённый анализ позволяет сформулировать основные принципы, которым должен соответствовать учебный плакат. Во-первых, он должен базироваться на дидактическом принципе наглядности, понимаемом не как простое иллюстрирование, а как моделирование существенных свойств изучаемого объекта. Во-вторых, его композиция, цветовое решение и типографика должны подчиняться как эстетическим, так и педагогическим требованиям: читаемость, иерархия, контраст, гармония. В-третьих, при проектировании необходимо учитывать психологию зрительного восприятия и особенности целевой аудитории (в данном случае — иностранных студентов). В-четвёртых, современные образовательные контексты требуют создания не только печатных, но и интерактивных цифровых версий плаката. Наконец, учебный плакат должен быть методически продуманным инструментом, встроенным в общую логику учебного процесса, а не изолированным артефактом.

Применительно к разработке серии плакатов «Традиционные русские промыслы» это означает, что каждый плакат должен быть:

- визуально привлекательным и аутентичным (использование орнаментальных мотивов, цветовых палитр промысла);
- информационно структурированным (чёткое разделение на смысловые зоны);
- адаптированным для иностранной аудитории (билингвальный текст, визуальное выделение ключевых понятий);
- объединённым в серию единым композиционным и стилистическим ключом;
- пригодным как для печати, так и для цифрового использования.

2.2 Интеграции образцов народного искусства в современном дизайне.

В современной проектной деятельности всё более отчётливо проявляется тенденция обращения к национально-культурным истокам, поиску аутентичных визуальных форм, способных не только обогатить язык графического дизайна, но и обеспечить преемственность художественной традиции. Как отмечает И.И. Куракина в учебнике «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «содержание курса знакомит с многообразием видов народных художественных промыслов России и стилистическим своеобразием их произведений, раскрывает основные аспекты... преемственность художественных и стилистических особенностей языка его конкретных видов, специфику интерпретации традиций в творчестве художников XXI в.» [29, с. 4]. Интеграция образцов народного искусства в современный дизайн представляет собой не просто дань моде или декоративный приём, а осознанный метод сохранения и актуализации культурного наследия, способ его «перевода» на язык, понятный современному зрителю.

Настоящий параграф посвящён анализу методов и приёмов интеграции традиционных орнаментов, мотивов и формообразующих принципов народного искусства в практику современного графического дизайна. В центре внимания находятся: понятие и уровни интеграции (от цитирования до трансформации), конкретные техники стилизации, адаптация культурного кода в учебных плакатах, а также анализ существующих примеров и проблем, возникающих при таком синтезе.

Интеграция образцов народного искусства в современный дизайн предполагает не механическое копирование исторических образцов, а творческое переосмысление, сохраняющее узнаваемость традиции и одновременно отвечающее требованиям актуальной визуальной культуры. В научной литературе выделяют несколько уровней (стратегий) такой интеграции.

Первый, наиболее консервативный уровень — цитирование или музейное копирование. В этом случае дизайнер использует аутентичный орнаментальный мотив или форму в неизменном или минимально адаптированном виде. Такой подход оправдан в учебных, реставрационных, музейно-экспозиционных задачах, где важна точность передачи исторического образца. Однако в коммерческом дизайне чистое цитирование встречается редко, поскольку оно не всегда отвечает эстетическим ожиданиям современной аудитории.

Второй, наиболее распространённый уровень — стилизация. Как отмечают авторы учебно-методического пособия «Народные промыслы. Приемы росписи, мотивы и композиционные схемы построения изображения», работа над созданием эскизов по мотивам народных промыслов требует «изучению приемов и последовательности выполнения росписи» [2, с. 3]. Стилизация предполагает упрощение и обобщение формы, устранение второстепенных деталей при сохранении характерных, узнаваемых черт. Это позволяет адаптировать сложный, насыщенный орнамент к требованиям современной графики (лаконичность, контрастность, ритмическая чёткость).

Третий, наиболее новаторский уровень — трансформация или переосмысление. Здесь традиционный мотив становится лишь отправной точкой для создания принципиально нового образа. Могут изменяться масштаб, пропорции, цветовая гамма, фактура; орнамент может быть деконструирован, фрагментирован, включён в неожиданные контексты. Е.С. Графова в статье «Образы традиционных художественных промыслов — актуальная тенденция современного дизайна» подчёркивает, что «в статье рассматривается роль народного искусства и традиционных промыслов в различных сферах современного дизайна. Изучен феномен популярности "русского" стиля в искусстве западных художников и дизайнеров. Проанализирован вопрос синтеза народных художественных промыслов и актуальных тенденций в современной массовой культуре» [17]. Именно на уровне трансформации происходит наиболее плодотворный диалог традиции и современности, способный порождать новаторские дизайн-решения.

Стилизация традиционного орнамента — сложная задача, требующая не только художественного вкуса, но и логики, структурных законов орнаментальной композиции. Н.П. Бесчастнов в учебном пособии «Художественный язык орнамента» подчёркивает, что «орнаментальная пластика имеет едва ли не самые древние традиции, восходящие к истокам человеческой культуры. В течение многих тысячелетий у разных народов мира сформировалось искусство орнамента в создании и украшении изделий текстиля, керамики, архитектуры, книгопечатания и т. д.» [8, с. 12]. Это искусство имеет свои законы, и при стилизации эти законы необходимо учитывать, чтобы не разрушить внутреннюю логику орнамента.

Геометрическая стилизация — один из наиболее древних и универсальных приёмов. Она заключается в сведении природных, растительных и зооморфных форм к простым геометрическим элементам: кругу, треугольнику, ромбу, меандру, линии. В русских промыслах, например, солярные знаки (круги, розетки) могут быть преобразованы в лаконичные графические символы, сохраняющие при этом архетипическую узнаваемость. При стилизации важно не потерять ритмический рисунок, который зачастую и составляет «душу» орнамента.

Колористическая адаптация предполагает работу с цветовой палитрой традиционного промысла. Каждый промысел имеет свою устойчивую цветовую гамму: Гжель — бело-синяя, Хохлома — золотисто-красно-чёрная, Городец — яркие, открытые цвета на белом фоне. В современном дизайне эти палитры могут быть как сохранены с высокой степенью точности, так и переосмыслены. Например, возможно использование приглушённых, «выцветших» версий традиционных цветов для создания более спокойного, минималистичного фона, или, напротив, повышение контрастности и насыщенности для привлечения внимания. К.А. Григорьева в статье о цифровых технологиях и традиционных восточноазиатских узорах анализирует «методы адаптации традиционных узоров и мотивов к современным визуальным тенденциям», что с успехом может быть перенесено на русский материал [18].

Модульность и ритм — важнейшие характеристики орнамента, которые дизайнер может использовать при создании паттернов, фоновых заполнений, повторяющихся элементов. В учебном пособии И.А. Бойченко и Н.В. Бекк «Декорирование современных изделий на основе исторического прототипа» «предложены упрощённые схемы орнаментальных композиций для создания паттернов, которые могут быть применены для разработки дизайна современных изделий на основе исторического прототипа» [5, с. 4]. Этот подход позволяет превратить сложный, многофигурный орнамент в современный, удобный для полиграфического воспроизведения паттерн, не теряя при этом его этнической идентичности.

Деконструкция и фрагментарность — приём, характерный для постмодернистской и современной эстетики. Дизайнер выделяет из целостного орнамента один характерный фрагмент (например, «розан» городецкой росписи или «кудрину» хохломы) и превращает его в самостоятельную знаковую форму. Такой приём позволяет избежать перенасыщенности, сделать акцент на самом выразительном элементе. В работе А. Яровикова «Культурный код в графическом дизайне» отмечается, что «народные промыслы (Хохлома, Гжель, Палех)» находят «современную интерпретацию» в виде «упрощённых орнаментов в цифровых интерфейсах, паттернов для упаковки, анимированных мотивов в соцсетях» [82].

Особое значение при стилизации имеет сохранение узнаваемости. Как подчёркивают авторы статьи «Значение русских традиционных орнаментальных мотивов для развития современного графического дизайна», необходимо «соединение творческого и научного подхода для получения качественного дизайн-продукта» [73]. Дизайнер-стилизатор должен не просто механически упрощать форму, но понимать её смысловую нагрузку, исторический контекст, технологические особенности оригинала. Только тогда стилизация не превратится в бездушную схему.

Учебный плакат, особенно адресованный иностранной аудитории, предъявляет особые требования к интеграции образцов народного искусства. С

одной стороны, плакат должен передавать аутентичные визуальные коды промысла, его цветовую гамму, характерные орнаментальные мотивы. С другой стороны

, он не должен быть перегружен деталями, поскольку его задача — не заменить собой музейную экспозицию, а дать структурированное, наглядное представление об объекте изучения.

Баланс между аутентичностью и доступностью становится главной проблемой. Как справедливо замечают М.П. Герасимова, М.И. Алибекова, В.С. Белгородский в статье «Культурный код в пространстве современного человека, русский стиль — истоки дизайна», в современном дизайне существуют «способы переосмысления, трансформации или использования в неизменном виде края, орнамента, росписей, фактуры» [14]. Для учебного плаката наиболее предпочтительным является использование стилизованных, но точно передающих характерные черты вариантов орнамента. При этом ключевые элементы лучше выделять крупным планом, снабжать пояснительными подписями (например, «солярный знак», «древо жизни»), что помогает иностранному зрителю не только увидеть, но и понять.

Цвет как носитель культурного кода в учебном плакате играет особую роль. Иностранному студенту, не знакомому с русскими промыслами, может не знать названий «Хохлома» или «Гжель», но при этом запомнить характерные цветосочетания: золото с красным, синеву на белом. Поэтому в учебном плакате цвет должен быть максимально приближен к эталонной палитре промысла. Не следует прибегать к радикальной смене цвета при стилизации, поскольку это разрушит идентификацию.

Орнамент и типографика в учебном плакате должны сосуществовать, не конфликтуя. Поле плаката обычно чётко разделено на зоны: информационная (текст) и иллюстративная (изображения, орнаменты). В зоне текста предпочтительно использовать нейтральные, высокочитаемые гротески. Декоративные, стилизованные шрифты допустимы только в заголовках или акцентных элементах. Авторы статьи «Значение русских традиционных

орнаментальных мотивов» анализируют «приёмы корректной стилизации национального орнамента и шрифта» [73], подчёркивая, что оба элемента должны быть подчинены единой композиционной логике.

Иерархия информации строится таким образом, чтобы взгляд зрителя сначала останавливался на самом ярком, контрастном элементе (обычно это аутентичное изображение изделия или характерный орнаментальный фрагмент), а затем уже переходил к текстовым пояснениям. Такой подход соответствует психологии восприятия, описанной в работах по дизайну плаката (см. параграф 2.1).

Анализ современной дизайн-практики позволяет выделить ряд удачных примеров интеграции образцов народного искусства в графический дизайн, в том числе в учебную и просветительскую продукцию. Пример 1. Традиционные промыслы в оформлении книг и учебных пособий. Издательства, выпускающие литературу по народным промыслам, всё чаще обращаются к дизайну, где орнамент выступает не просто рамкой, а активным элементом композиции. Например, обложки и форзацы книг о хохломе, гжели, дымковской игрушке оформляются с использованием стилизованных паттернов, созданных на основе аутентичных орнаментов. Как отмечается в книге «Хохлома. Новый век», «этот промысел переживает яркое перерождение... финальные главы исследуют современность: как народный промысел уживается с искусственным интеллектом и интегрируется с актуальным дизайном и высокой модой» [41]. Это свидетельствует о том, что интеграция становится полноценной частью актуальной художественной культуры.

Пример 2. «Русский стиль» в упаковке и сувенирной продукции. Многие российские бренды используют орнаментальные мотивы Хохломы, Гжели, Палеха для оформления упаковки чая, конфет, косметики. Однако, как справедливо предупреждает А. Яровиков, здесь существует риск «клиширования: матрёшки/кокошники без смысловой нагрузки → воспринимаются как китч» [82]. Успешные примеры интеграции отличаются тем, что используют орнамент осмысленно, обыгрывают его связь с продуктом (например, чай в пачке с

хохломыской росписью ассоциируется с русским самоварным застольем), а не просто наклеивают «народный» декор как брендовый ярлык.

Пример 3. Международный опыт синтеза культур. К.А. Григорьева в своей статье анализирует, как «цифровые технологии и традиционные восточноазиатские узоры, и орнаменты» взаимодействуют в современном дизайне [18]. Этот международный опыт показывает, что стилизация традиционного орнамента может быть очень тонкой, с использованием цифровых инструментов (векторная графика, генеративные паттерны, анимация). Для русских промыслов такой подход также перспективен: уже появляются проекты, где гжельская или хохломская роспись адаптированы в виде скин-комплектов для интерфейсов, анимированных заставок и т.п.

Пример 4. Образовательные плакаты музеев и выставочных центров. Всероссийский музей декоративного искусства и региональные музеи народных промыслов активно используют плакаты для экспозиций и образовательных программ. В этих плакатах, как правило, сочетаются качественная фотография изделия, фрагменты аутентичного орнамента и лаконичный пояснительный текст. Однако, как показывает анализ, эти плакаты не всегда обладают современной стилистикой: часто они перегружены информацией, не выдерживают единой композиционной сетки серии. Автору настоящей работы предстоит создать учебные плакаты, лишённые этих недостатков и ориентированные на иностранную аудиторию.

Интеграция народного искусства в современный дизайн сопряжена с рядом проблем и рисков, которые необходимо осознавать и по возможности избегать.

Потеря семантики при упрощении. Самая большая опасность при стилизации — свести сложный, многослойный символический язык орнамента к чисто декоративному «узорчику», лишённому смысла. А. Яровиков прямо называет «клиширование» одной из критических ошибок: использование матрёшек и кокошников без смысловой нагрузки превращает дизайн в китч [82]. Чтобы избежать этого в учебном плакате, необходимо сопровождать

стилизованные элементы краткими пояснениями, объясняющими их значение (например, «символ солнца», «оберег»).

Конфликт с современными эстетическими ожиданиями. Иностранная аудитория может воспринимать традиционные орнаменты как архаичные, «деревенские», не соответствующие представлениям о современном дизайне. Задача дизайнера — найти ту меру стилизации, при которой орнамент сохраняет идентичность, но не выглядит музейным экспонатом. Этого можно достичь за счёт лаконичной композиции, использования нейтральных фонов, современной типографики.

Этическая проблема: присвоение культурного наследия. При интеграции народного искусства в коммерческие проекты возникает вопрос о праве на использование традиции, о её коммерциализации. Для учебного плаката эта проблема стоит не так остро, однако важно указывать источник: конкретный промысел, мастерскую, регион. Это не только дань уважения к традиции, но и дополнительная образовательная информация для иностранного зрителя.

Дисбаланс между орнаментом и текстовой информацией. Как замечает А. Яровиков, одной из ошибок является «дисбаланс: перегруженность элементами, отсутствие воздуха, хаотичная сетка, нечитаемый шрифт, игнорирование контекста» [82]. В учебном плакате, особенно билингвальном, это недопустимо. Текст должен быть хорошо читаем, поле плаката — иметь «воздух», орнамент — не «забивать» информационные зоны.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что интеграция образцов народного искусства в современный дизайн представляет собой многоуровневый процесс, включающий как цитирование и стилизацию, так и творческую трансформацию. Наиболее продуктивным для учебного плаката является уровень стилизации, при котором сохраняется узнаваемость традиционного орнамента, его цветовой гаммы и композиционной логики, но форма упрощается и адаптируется к требованиям современной графики.

Ключевыми методами стилизации выступают: геометрическое обобщение, колористическая адаптация, работа с модульностью и ритмом, а также приём

деконструкции (выделение фрагмента). При проектировании учебного плаката, адресованного иностранной аудитории, необходимо соблюдать баланс между аутентичностью и доступностью, использовать цвет как носитель культурного кода, грамотно сочетать орнамент с типографикой.

Анализ существующих примеров интеграции (книжная графика, упаковка, международный опыт, музейные плакаты) показывает удачные решения. Наиболее опасными рисками являются потеря семантики при упрощении, клиширование, эстетический диссонанс с ожиданиями современной аудитории, а также композиционная перегруженность.

2.3. Примеры адаптации традиционных орнаментов для визуального восприятия.

Теоретические основания интеграции народного искусства в современную проектную культуру, рассмотренные в предыдущем параграфе, получают своё практическое воплощение в многочисленных примерах адаптации традиционных орнаментов. Именно на эмпирическом уровне становится очевидным, какие приёмы обеспечивают сохранение культурного кода, а какие, напротив, ведут к его размыванию или подмене декоративной оболочкой. Как справедливо отмечает Е.С. Графова, в современной массовой культуре происходит активный «синтез народных художественных промыслов и актуальных тенденций» [17], и этот синтез требует внимательного анализа как удачных, так и неудачных решений.

Задача настоящего параграфа — систематизировать визуальные примеры адаптации традиционных орнаментов (преимущественно русских, а также зарубежных) к современному восприятию, выделить критерии эффективности. В центре внимания находятся: адаптация образов Гжели, Хохломы, Городца, дымковской игрушки и палехской миниатюры в графическом дизайне; международный опыт работы с этническим орнаментом (Япония, Скандинавия,

Китай); а также специфика учебных плакатов, ориентированных на иностранную аудиторию.

Возможно выявить основные критерии восприятия орнаментики:

Первый критерий — степень сохранения семантического ядра. Как подчёркивают О.Л. Аккуратова и Д.А. Роганова, «при адаптации важно сохранить не только внешние признаки, но и, по возможности, смысловое ядро, иначе орнамент превращается в пустую декорацию» [1]. В зависимости от глубины переработки можно выделить три уровня: музейное копирование (точное воспроизведение), стилизация (упрощение при сохранении узнаваемости) и трансформация (переосмысление, включение в новые контексты). Для учебных целей оптимальной является стилизация, не разрушающая символическую нагрузку.

Второй критерий — узнаваемость региональной стилистики. Каждый промысел обладает устойчивым набором признаков: цветовая гамма (бело-синяя у Гжели, золотисто-красно-чёрная у Хохломы), характерные мотивы («кудри́на», «травка», «розан», «купавка»), композиционные схемы. Н.П. Бесчастнов в фундаментальном труде «Художественный язык орнамента» отмечает, что «орнаментальная пластика имеет едва ли не самые древние традиции, восходящие к истокам человеческой культуры» [8, с. 12], и эти традиции формируют устойчивые визуальные коды, которые при адаптации не должны быть утрачены.

Третий критерий — современность визуального языка. Адаптированный орнамент должен органично вписываться в современную графическую среду: использовать модульные сетки, лаконичные формы, актуальную типографику, цифровые средства. И.А. Бойченко и Н.В. Бекк в учебном пособии «Декорирование современных изделий на основе исторического прототипа» пишут: «Предложены упрощённые схемы орнаментальных композиций для создания паттернов, которые могут быть применены для разработки дизайна современных изделий на основе исторического прототипа» [36, с. 4]. Именно

такой подход — превращение сложного орнамента в модульный паттерн — обеспечивает современное звучание традиции.

Четвёртый критерий — контекст и функциональность. Одно и то же орнаментальное решение может быть удачным для упаковки чая и совершенно непригодным для учебного плаката. Важно, чтобы форма соответствовала назначению.

Пятый критерий — адаптированность для восприятия иностранной аудиторией. Поскольку в данной работе разрабатываются плакаты для студентов-иностранцев, изучающих русский язык и культуру, необходимо оценить, насколько визуальный образ промысла «считывается» без глубокого фоновое знания. Это предполагает наличие пояснительных элементов (подписей, схем) и визуальное выделение ключевых признаков.

Адаптация традиционных русских промыслов в современном дизайне

Гжельский промысел с его узнаваемой бело-синей гаммой и характерным мазком «в один мазок с тенями» стал одним из самых востребованных визуальных брендов России. Современные дизайнеры активно используют гжельские мотивы, но степень их переработки варьируется от щадящей стилизации до радикальной трансформации.

Особого внимания заслуживает опыт интеграции гжельского узора в современную моду. Как сообщает А. Ворошкевич, «синий орнамент на белом фоне узнается без подсказок — гжель давно стала самостоятельным культурным кодом» [72]. Однако работа с гжелью требует осторожности: «прямые цитаты легко превращаются в лубочность, поэтому сделать современную интерпретацию — задача непростая». Дизайнеры бренда Belucci пошли по пути деконструкции: они «разобрали мотивы на составляющие — линии, оттенки, изображение цветка», создав капсульную коллекцию в кобальтовом и молочном цветах [72].

В области графического дизайна интересен пример пикселизации гжельской росписи, предложенный дизайнером студии Артемия Лебедева Дмитрием Ламоновым. Как сообщает источник, «дизайнер Дмитрий Ламонов

пикселизировал гжельскую роспись», продолжая «пересматривать русские узоры, совмещая традиции и современность» [71]. Этот приём представляет собой пример радикальной трансформации, где традиционный орнамент переводится в язык цифровой пиксельной графики, сохраняя при этом общую силуэтную узнаваемость.

В учебных плакатах гжель чаще всего представлена через крупное изображение характерного изделия (квасник, кумган, чайник) и фоновый фрагмент растительного орнамента. Однако, как показывает анализ, такие плакаты не всегда обладают современной типографикой и часто перегружены текстом.

Хохломская роспись с её узнаваемым триажником (чёрный, красный, золото) и растительными мотивами («кудрина», «травка», «ягодки») переживает сегодня яркое переосмысление. Книга «Хохлома. Новый век» (2025) под редакцией А. Карагодина и В. Давыдовой представляет собой «глубокое исследование одного из главных в России художественных промыслов», где авторы доказывают, что «этот промысел — живой организм, чутко реагирующий на ход времени» [23, с. 22]. В издании показаны пересечения хохломы с другими культурными явлениями, а также «история выживания промысла — от старообрядческих скитов до коллабораций с современными дизайнерами» [23, с. 35].

Для массового сознания хохлома, как и Гжель, давно стала визуальным штампом, но современные дизайнеры ищут способы её обновления. Как сообщается в обзоре skillbox.com, «Гжель, хохлома и другие виды росписи послужили вдохновением для творческой студии Gruppo и проекта Front. Дизайнеры немного переработали традиционные орнаменты и трансформировали их под современные задачи» [43]. Этот пример показывает, что даже «небольшая» переработка — изменение масштаба, упрощение завитков, адаптация под конкретный носитель — может сделать традиционный орнамент актуальным.

В учебном плакате хохлома может быть представлена через акцент на её цветовом контрасте и характерной «травности». Важно при этом не потерять «музыку» мазка, его живописную свободу.

Городецкая роспись, в отличие от хохломы, более демократична и нарратива. Её отличают яркие открытые цвета (розовый, голубой, зелёный, жёлтый) на белом фоне, жанровые сцены (чаепития, гулянья, всадники) и пышные цветочные гирлянды — «розаны» и «купавки». Как отмечается в статье «Значение русских традиционных орнаментальных мотивов», «растительные, геометрические, зооморфные мотивы, нанесенные на предмет, заключали в себе основы мироздания» [73]. В городецкой росписи особенно силен нарративный аспект, что позволяет использовать её мотивы для создания сюжетных иллюстраций.

В современном графическом дизайне городецкие мотивы активно применяются в детской книжной иллюстрации, анимационных заставках, оформлении фестивалей народного творчества. Приём адаптации заключается в упрощении фигур людей и коней до плоскостных силуэтов, с сохранением характерной трёхцветной моделировки (подмалёвок, тенёвка, оживка). Для учебного плаката это ценно тем, что через изображение жанровой сцены можно объяснить бытовой контекст промысла.

Дымковская игрушка — яркая полихромная керамическая скульптура с обильным геометрическим орнаментом (круги, точки, полосы, клетка). В графическом дизайне её адаптация идёт по пути упрощения объёмной формы до плоскостного силуэта. Основные элементы — барыня, индюк, конь — сохраняют узнаваемую пластику, но лишаются детализовки. Геометрические орнаментальные пояски превращаются в ленточные паттерны.

Палехская лаковая миниатюра, основанная на иконописной темперной живописи, традиционно считается сложной для адаптации из-за её тонкой детализации и многослойности. Однако появляются и успешные примеры интеграции. Как сообщается в материалах III Всероссийского конкурса-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России» (2024), комод «Танец»

создан «по мотивам произведений палехских художников XIX века». Авторы проекта подчёркивают: «Интеграция палехской лаковой миниатюры в современный дизайн позволит не только возродить старые традиции в новом свете, но и вывести народные художественные промыслы на новый качественный уровень» [69]. Предмет сочетает элементы палехской школы декоративно-прикладного искусства и дизайнерской мебели, что демонстрирует потенциал трансформации миниатюрной живописи в крупную форму.

Жостовский промысел, возникший в 1825 году в Московской области, представляет собой масляную роспись по металлическим подносам. Как отмечает И.А. Русакова, «техника жостовской росписи включает шесть последовательных операций: замалёвок, тенёжка, прокладка, бликовка, чертёжка, привязка. Каждая операция вносит свой вклад в создание живого, трепетного цветочного образа» [48, с. 28]. Классический вариант — пышный букет на чёрном лаковом фоне.

В современном дизайне жостовские мотивы переосмысляются через изменение цвета фона и упрощение композиции. Так, дизайнеры используют сереневый, голубой или кофейный фон, что придаёт росписи более минималистичное звучание. В коллекции «Моё Жостово» (2019) минималистичная композиция с одиночным цветком пиона на сером фоне «органично вписываясь в исторический канон, делает произведение одновременно и оригинальным, и современным» [7, с. 112]. Ещё один пример — пиксельная графика: художник Дмитрий Ламонов создал поднос, где «пиксели отсылают зрителя к цифровой эпохе, а узнаваемый жостовский букет по-прежнему дышит гармонией лепестков» [7, с. 115].

Берестяной промысел — один из древнейших на Руси. Традиционные мотивы — выющиеся побеги, розетки, геометрические фигуры. Современная адаптация бересты идёт по пути соединения с другими материалами. Проект «Берёста» промышленного дизайнера Марины Турлай предлагает «современный взгляд на берестяной промысел» [9, с. 4]. Разработана уникальная технология сочетания бересты с керамикой: «керамическая форма гармонично сочетается с

берестяным „украшением“, не теряя при этом функциональности» [9, с. 5]. Это позволяет использовать бересту в дизайнерской посуде и предметах интерьера, возвращая ей утилитарную функцию. Кроме того, традиционные узоры бересты служат источником для создания лаконичных паттернов. Как отмечают И.А. Бойченко и Н.В. Бекк, «предложены упрощённые схемы орнаментальных композиций для создания паттернов» [9, с. 4], что даёт возможность использовать берестяную графику в современной полиграфии и текстиле.

Международный опыт: адаптация традиционных орнаментов в дизайне других культур.

Японский дизайн — один из наиболее ярких примеров успешной интеграции национального орнаментального наследия. Традиционные узоры «васи» (узоры на традиционной бумаге), «асаноха» (лист конопли), «сейгайха» (волны) активно используются в упаковке, плакатах, текстиле даже самых минималистичных брендов. Книга-альбом S. Nakamura «Pattern Sourcebook: Japanese Style 2» представляет собой «коллекцию национальных узоров, основанных на геометрических и растительных мотивах», и, по мнению автора, она «отражает дух Японии, передает колорит, визуальные и стилистические особенности узоров и тканей» [67, с. 9].

Ключевая особенность японского подхода — орнамент никогда не навязывается агрессивно, он служит ненавязчивым фоном, часто полупрозрачным, с приглушёнными природными цветами. К.А. Григорьева в статье «Цифровые технологии и традиционные восточноазиатские узоры, и орнаменты: синтез культур в современном графическом дизайне» анализирует «методы адаптации традиционных узоров и мотивов к современным визуальным тенденциям» [18]. Из японского опыта для учебных плакатов можно извлечь принцип: сложная орнаментика может быть подана через крупную повторяющуюся модульную форму, где каждый элемент читается ясно.

Скандинавский дизайн славится своим минимализмом, но при этом активно использует народные мотивы — особенно финские и шведские узоры вышивки, полосатые и клетчатые ткани. Фундаментальный труд С. Fiell, Р. Fiell

и М. Englund «Modern Scandinavian Design» (2017) охватывает архитектуру, мебель, текстиль, керамику и графический дизайн пяти северных стран с 1925 года до наших дней. Авторы подчёркивают, что скандинавские дизайнеры стремятся «к социальному равенству через дизайн, полагая, что хорошо спроектированные продукты должны быть доступны каждому» [66, с. 4]. Этот социальный аспект важен и для учебного плаката: доступность информации — ключевое требование.

Бренд Marimekko превратил растительные и геометрические орнаменты в самостоятельные художественные высказывания, работающие на крупных форматах (сумки, платья, плакаты). Для учебного плаката из скандинавского опыта можно извлечь принцип: даже самый сложный орнамент может быть подан через крупную повторяющуюся модульную единицу, что облегчает его чтение на расстоянии.

В Китае традиционный орнамент также активно переосмысливается. В магистерской диссертации Чжу Цзышэна «Традиционный китайский орнамент в современном графическом дизайне» (2024) «актуальность обусловлена необходимостью исследования орнамента как культурного кода». Цель работы — «выявить значение традиционного китайского орнамента как культурной коннотации в графическом дизайне» [62]. В рамках исследования была создана серия упаковок для празднования Китайского нового года, где традиционные узоры (дракон, феникс, лотос, облака) были адаптированы к современной стилистике.

В дизайне интерьера Китая и Японии, как отмечает М.С. Третьякова, «автор выделяет два подхода при переосмыслении традиции с помощью паттернов: буквальное копирование традиционных орнаментов при создании паттернов и „реструктуризацию“ традиционного орнамента с точки зрения новой математики» [81]. Второй подход — использование алгоритмов и цифровых инструментов для генерации новых паттернов на основе традиционных мотивов — представляет особый интерес для цифровой адаптации.

Во всех рассмотренных культурах успешная адаптация основана на трёх принципах: цветовой код остаётся узнаваемым, форма упрощается до ясного силуэта или паттерна, контекст использования соответствует «духу» традиции (уважение к материалу, рукотворности). Эти принципы могут быть применены и к адаптации русских промыслов в учебных плакатах.

Учебные плакаты по народным промыслам, выпускавшиеся в СССР издательствами «Плакат», «Изобразительное искусство» в 1960–1980-е гг., сочетали высокую информативность с академической, реалистичной стилистикой. Достоинствами этих плакатов были точная передача аутентичных образцов и наличие подробных схем. Недостатками — визуальная перегруженность, низкая контрастность, избыток текста, отсутствие единой серийной системы шрифтов и неадаптированность для иностранной аудитории. При всех своих недостатках советские учебные плакаты остаются ценным источником методических приёмов.

В последние годы Всероссийский музей декоративного искусства и региональные центры народных промыслов создают более современные плакатные серии. В этих работах улучшена типографика, появились качественные фотографии, элементы инфографики. Однако, как показывает анализ, часто отсутствует единая композиционная сетка для всей серии, не продумана билингвальность, а орнамент нередко используется лишь как рамка, а не как смысловой центр.

М.С. Третьякова, обсуждая переосмысление традиции с помощью паттернов, фактически предлагает две стратегии, применимые к учебному плакату: «буквальное копирование» (для демонстрации аутентичного образца) и «реструктуризация» (для создания современного, легко читаемого паттерна) [81]. В учебном плакате для иностранной аудитории оптимально сочетать оба подхода: крупно показать фрагмент аутентичного орнамента (для узнаваемости) и предложить его упрощённую паттерн-схему (для понимания структуры).

А. Яровиков вводит понятие «культурный код — визуальный ДНК нации, объединяющий исторические символы, орнаменты, колористику и нарративы»

[82]. Задача учебного плаката — не просто показать этот код, но и расшифровать его. Поэтому необходимы пояснительные подписи (например, «ромб — символ засеянного поля», «солярный знак»), сближающие плакат с жанром инфографики.

Проведённый анализ визуальных примеров адаптации традиционных орнаментов позволяет сделать следующие выводы.

Успешная адаптация требует сохранения трёх ключевых параметров: цветового кода, композиционно-ритмической структуры и узнаваемых мотивов. Наиболее эффективным уровнем переработки для учебного плаката является стилизация — упрощение второстепенных деталей при усилении главных признаков, с возможными элементами трансформации (паттернизация, деконструкция). Международный опыт (Япония, Скандинавия, Китай) показывает, что традиционный орнамент может быть органично вписан в самую современную визуальную среду через использование модульности, фоновости, контроля контраста и даже цифровых алгоритмов.

Отечественная практика адаптации русских промыслов (Гжель, Хохлома, Городец, дымковская игрушка, палех, жостово, изделия из бересты) даёт как положительные примеры (коллаборации с дизайнерами, деконструкция, паттернизация), так и отрицательные (клиширование, китч, искажение цвета).

В практической части настоящей работы (глава 3) на основе выявленных принципов и с учётом ошибок, допущенных в существующих аналогах, будет разработана серия учебных плакатов «Традиционные русские промыслы», ориентированная на иностранных студентов, изучающих русский язык и культуру. Каждый плакат будет совмещать аутентичные цветовые и орнаментальные характеристики промысла с современной модульной сеткой, билингвальным текстом и пояснительными элементами, обеспечивающими «перевод» культурного кода на язык, доступный для международной аудитории.

ГЛАВА 3. Разработка серии учебных плакатов «Традиционные русские ремесла».

3.1. Выбор видов ремесел для серии плакатов.

Переход от теоретического анализа русских народных промыслов и принципов проектирования учебного плаката к практической разработке серии неизбежно начинается с определения содержательного ядра — тех видов ремесел, которые будут представлены в итоговых плакатах. Как справедливо отмечает И.И. Куракина в учебнике «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», курс призван познакомить с «многообразием видов народных художественных промыслов России и стилистическим своеобразием их произведений» [29, с. 4]. Однако в рамках одной серии, даже такой значительной по объёму, невозможно охватить всё многообразие. Возникает закономерный вопрос: по каким критериям следует отбирать промыслы для учебного плаката, адресованного иностранной аудитории?

Настоящий параграф посвящён обоснованию выбора конкретных видов ремесел для серии учебных плакатов «Традиционные русские промыслы». В центре внимания находятся: система критериев отбора, краткая характеристика каждого из выбранных промыслов (Гжель, Хохлома, дымковская игрушка, Жостово, изделия из бересты), а также сравнительный анализ их стилистических, семантических и дидактических качеств.

Критерии отбора видов ремесел для учебной серии.

Отбор содержания для любого наглядного пособия должен подчиняться определённым дидактическим принципам. Б.А. Голуб в «Основах общей дидактики» подчёркивает, что наглядность может использоваться с разными целями: «С одной стороны, наглядность может быть использована с целью обогащения чувственного опыта учащихся... С другой стороны, наглядность может использоваться лишь для разъяснения сущности явления» [15, с. 22]. Применительно к проектируемой серии плакатов важно решить обе задачи: и

дать иностранному студенту яркие, запоминающиеся визуальные образы, и объяснить сущность каждого промысла — его технологию, орнаментальные коды, семантику.

На основе анализа дидактической литературы и практики проектирования учебных плакатов были сформулированы пять критериев отбора видов ремесел. (Анализ аналогов учебных плакатов см. в Приложении А1 и А2).

Первый критерий — общероссийская и международная узнаваемость. Промысел должен быть «визитной карточкой» русской народной культуры, легко идентифицироваться даже тем зрителем, который впервые сталкивается с русским искусством. Узнаваемость обеспечивает быстрый эмоциональный отклик и создаёт основу для дальнейшего углублённого знакомства.

Второй критерий — стилистическая контрастность. Отобранные виды ремесел должны демонстрировать разные художественные системы: различную цветовую гамму, типы орнамента (геометрический, растительный, сюжетный), технологии и материалы. Контрастность визуального ряда позволяет избежать монотонности серии и даёт иностранному студенту представление о широте русской художественной традиции. Как отмечает Л.В. Миненко в учебном пособии, «в каждом промысле закодирована память о природных условиях, исторических событиях и культурных контактах» [37, с. 78], и эта память проявляется в уникальном стилистическом коде.

Третий критерий — наличие устойчивого культурного кода. Каждый промысел должен обладать целостной, хорошо изученной семантикой (символикой цвета, формы, орнамента), которую можно «перевести» на язык учебной графики. О.Л. Аккуратова и Д.А. Роганова подчёркивают, что «русский орнамент по праву называется одним из самых интересных явлений в мировой художественной культуре» [1, с. 99], но его смыслы требуют специального разъяснения. Учебный плакат призван выполнить роль такого «переводчика».

Четвёртый критерий — методическая целесообразность. Промысел должен быть относительно компактным для представления на одном плакате

(формат 90x60), иметь чёткую технологическую и орнаментальную структуру, позволяющую выделить 3–5 ключевых элементов для визуального акцента.

Пятый критерий — репрезентативность по материалу и региону. Серия должна охватывать разные материалы (керамика, дерево, металл, береста) и разные историко-культурные регионы (Подмосковье, Поволжье, Вятка, Русский Север), демонстрируя географическоеобразие русских промыслов.

На основе этих критериев были отобраны пять видов ремесел: Гжель (керамика, Московская область), Хохлома (роспись по дереву, Нижегородская область), Дымковская игрушка (глиняная игрушка, г. Киров), Жостово (лаковая роспись по металлу, Московская область), Изделия из бересты (резьба и тиснение по бересте, Русский Север и Сибирь).

Хохломская роспись, происходящая из Заволжья (Нижегородская область), является одним из самых ярких брендов России и органично дополняет Гжель своей принципиально иной цветовой гаммой. Книга «Хохлома. Новый век» (2025) под редакцией А. Карагодина и В. Давыдовой представляет собой «глубокое исследование одного из главных в России художественных промыслов», где авторы доказывают, что «для массового сознания хохлома давно стала визуальным штампом», однако «этот промысел — живой организм, чутко реагирующий на ход времени» [23, с. 22]. Учебный плакат должен преодолеть этот штамп, раскрыв внутреннюю сложность хохломской орнаментики.

Хохлома строится на триаде цветов: чёрный фон (или тёмно-красный), красные и золотистые (жёлтые) растительные элементы. Золото не является краской, а достигается сложной технологией лужения оловянным порошком и последующей лакировкой, что символизирует свет, богатство, благодать. В хохломе выделяют два основных типа письма: верховое (красный и чёрный узор на золотом фоне) и фоновое (золотой силуэтный рисунок на цветном фоне). Наиболее характерные мотивы — «травка» (тонкие стебли с завитками), «кудрина» (крупные кудрявые листья), «ягодки» (клюква, смородина, крыжовник).

Для учебного плаката предлагается выбрать один тип письма (например, верховое, наиболее наглядное) и показать его основные элементы: травный стебель, кудрину, ягодный узор. Цветовая контрастность хохломы (чёрный, красный, золото) хорошо работает на расстоянии и сразу привлекает внимание иностранного студента. Важно сопровождать изображения пояснениями о символике: золото = свет и богатство, красный = жизнь и огонь, чёрный = земля и плодородие. Выбор Хохломы обоснован её максимальной контрастностью по отношению к Гжели (золотисто-красно-чёрная гамма vs бело-синяя) и ярко выраженной растительной семантикой.

Первым в серии представлен гжельский промысел, возникший в Раменском районе Московской области на базе месторождений высококачественных светлых глин. Как подчёркивает Л.В. Сеницына в учебном пособии «Народные промыслы», «автор достаточно подробно освещает стилистические и технологические особенности наиболее известных промыслов Подмосковья» [53, с. 4], и Гжель занимает в этом ряду центральное место. Промысел включает производство фаянса, фарфора и майолики, однако визитной карточкой Гжели стала именно бело-синяя роспись по фарфору.

Для учебного плаката Гжель ценна прежде всего своей предельно узнаваемой бело-синей гаммой. Белый фон изделия и кобальтовый рисунок, выполненный характерным мазком «в один мазок с тенями», создают эффект объёмности и воздушности. Растительные мотивы — розы, тюльпаны, фантазийные цветы, а также архитектурные кулисы (горки, беседки) — образуют сложный, но ритмически организованный узор. А. Ворошкевич в статье о гжельском узоре в современной моде справедливо замечает: «Синий орнамент на белом фоне узнается без подсказок — гжель давно стала самостоятельным культурным кодом» [72].

Семантический код Гжели связан с образами воды и неба: синева на белом ассоциируется с бескрайними просторами, чистотой, одухотворённостью. В учебном плакате необходимо визуально выделить три ключевых элемента: мазок «мазок с тенями» (техника), типичный растительный мотив (роза/цветок) и

характерное изделие (квасник, чайник или кумган). Для иностранной аудитории важно объяснить, что гжель — это не просто роспись, а целая технологическая культура, включающая изготовление фарфора, майолики и фаянса. Выбор Гжели в качестве первого промысла серии оправдан её максимальной узнаваемостью и ярко выраженным, контрастным цветовым кодом.

Дымковская игрушка, родиной которой является город Вятка (ныне Киров), кардинально отличается от предыдущих промыслов по форме, цветовой палитре и типу орнамента. Книга «Дымковская игрушка: история, стилистика, семантика» под редакцией С.В. Горожаниной (2020) даёт подробное описание промысла. Авторы отмечают, что «геометрический орнамент дымковской игрушки — круги, точки, полосы, клетка — не просто украшение, а носитель древних земледельческих символов: солнца, зерна, плодородия» [21, с. 34].

В отличие от плоскостной орнаментики Гжели и Хохломы, дымковская игрушка — это круглая скульптура, глиняная свистулька (или фигурка) обобщённой, почти примитивной пластики, обильно раскрашенная яркими красками. Основные персонажи — барыни, кормилицы, няньки с детьми, всадники, индюки, кони, утки, олени. Семантически дымковская игрушка восходит к древним аграрным культам, обрядам проводов зимы (свистопляске). Женские фигуры символизируют плодородие, материнство, защиту домашнего очага. Как отмечают О.Л. Аккуратова и Д.А. Роганова, в народном орнаменте «растительные, геометрические, зооморфные мотивы, нанесенные на предмет, заключали в себе основы мироздания» [1, с. 99]. В дымковской игрушке эти архаические пласты проявляются особенно отчётливо.

Цветовая гамма дымковской игрушки — максимально открытая, яркая, полихромная: малиновый, синий, зелёный, жёлтый, оранжевый, часто с добавлением сусального золота. Для учебного плаката следует выбрать 2–3 характерные фигуры (барыня, индюк, конь), показать их в развороте и отдельно — фрагменты геометрического орнамента, объяснив, что круги имитируют солнце, точки — зёрна, полосы — дорогу. Выбор дымковской игрушки обоснован необходимостью включить в серию образец круглой скульптуры,

яркой полихромии и геометрического орнамента, что создаёт дополнительную контрастность по отношению к растительным орнаментам Гжели и Хохломы.

Жостовский промысел возник в деревне Жостово Московской области как производство лакированных металлических подносов, украшенных масляной росписью. Альбом-монография «Жостово: лаковый поднос» (автор-составитель И.А. Русакова) подробно описывает технологию и стилистику. «Техника жостовской росписи включает шесть последовательных операций: замалёвок, тенёжка, прокладка, бликовка, чертёжка, привязка. Каждая операция вносит свой вклад в создание живого, трепетного цветочного образа» [48, с. 28].

Внешне жостовские подносы напоминают мальтийские (европейские) образцы, но выработали свой уникальный стиль: чёрный (или тёмный) лаковый фон, сочный букет из садовых и полевых цветов (розы, георгины, тюльпаны, маки, анютины глазки, ромашки), часто с добавлением плодов и листьев. Многослойная техника (замалёвок, тенёжка, прокладка, бликовка, чертёжка, привязка) придаёт цветам объёмность и «живое» мерцание.

На плакате можно упростить эту последовательность до 4–5 наглядных этапов, что даст иностранному студенту представление о сложности профессионального мастерства. Семантика жостовских подносов связана с идеей праздника, изобилия, щедрости русской природы. Букет на чёрном фоне воспринимается как яркое, контрастное пятно, привлекающее внимание. Выбор Жостово обоснован тем, что этот промысел представляет собой работу по металлу (в отличие от керамики, дерева и бересты) и использует масляную живопись, расширяя тем самым представление иностранного студента о материалах и техниках русских художественных промыслов.

Берестяные промыслы — один из древнейших пластов русской народной культуры, распространённый на Русском Севере (Архангельская, Вологодская области), в Сибири и на Урале. Л.В. Миненко в учебном пособии «Декоративно-прикладное искусство и народные художественные промыслы в структуре традиционной культуры России» отмечает, что «берестяные изделия — один из древнейших пластов русской материальной культуры. Техника скобчатой

резьбы по бересте позволяет создавать тонкий двухцветный орнамент, где белый рисунок контрастирует с тёмным фоном» [37, с. 56].

Береста (верхний слой коры берёзы) использовалась для изготовления туесов, коробов, шкатулок, пестеров, а также для резьбы и тиснения орнаментов. Цветовая гамма — естественные оттенки берёсты (от кремового до тёмно-коричневого) с добавлением белого (скобчатая резьба создаёт рисунок за счёт снятия верхнего тёмного слоя). Орнамент — геометрический (ромбы, квадраты, зигзаги, меандры, солярные розетки) или, реже, растительный (стилизованные ветки, листья). Для тиснения используются штампы.

Семантика берестяного орнамента связана с архаическими знаками земледелия и солнца: ромб с точками — засеянное поле, круг — солнце, волнистая линия — вода. В отличие от красочных промыслов, берестяные изделия несут идею единства с природой, утилитарной целесообразности и сдержанной красоты. И.А. Бойченко и Н.В. Бекк в пособии «Декорирование современных изделий на основе исторического прототипа» предлагают «упрощённые схемы орнаментальных композиций для создания паттернов, которые могут быть применены для разработки дизайна современных изделий на основе исторического прототипа» [9, с. 4]. Этот подход может быть использован и при стилизации берестяного орнамента для учебного плаката.

Для учебного плаката следует выбрать одно-два характерных изделия (туес, шкатулка), показать основные типы орнамента (скобчатая резьба, тиснение) и объяснить символику ключевых знаков. Выбор берестяного промысла обоснован необходимостью включить в серию образец древнейшей, чисто утилитарной традиции, работающей с натуральным материалом и геометрическим орнаментом, что дополняет представление иностранного студента о северной ветви русской культуры.

Отбор промыслов для серии учебных плакатов осуществлён на основе пяти критериев: узнаваемость, стилистическая контрастность, наличие культурного кода, методическая целесообразность и репрезентативность по материалу/региону. В итоговый список вошли: Гжель (керамика, бело-синий

растительный орнамент, водно-небесная семантика), Хохлома (дерево, золотисто-красно-чёрная растительная вязь, огненно-солнечная семантика), Дымковская игрушка (глина, полихромная геометрическая пластика, аграрно-материнская семантика), Жостово (металл, цветочный букет на чёрном лаковом фоне, семантика праздничного изобилия) и Изделия из бересты (натуральный материал, геометрическая резьба и тиснение, семантика единства с природой). Каждый из выбранных промыслов обладает уникальным стилистическим и семантическим кодом, что обеспечивает разнообразие серии и позволяет решать образовательную задачу — знакомить иностранных студентов с разными гранями русской художественной традиции. Следующий этап проектирования (параграф 3.2) будет посвящён определению целевой аудитории и уточнению целей проекта.

3.2. Сбор референсов, диагностика аналогов.

Перед началом проектирования серии учебных плакатов необходимо проанализировать существующие визуальные решения, посвящённые народным промыслам, и выявить наиболее эффективные приёмы подачи информации. Сбор референсов позволяет систематизировать как удачные примеры (чёткая структура, удачное цветовое решение, наглядность). Результатом диагностики становится формирование собственной проектной стратегии, учитывающей специфику иностранной аудитории (билингвальность, необходимость пояснения символики, яркая визуальная иерархия).

Типичные подходы, встречающиеся в учебных плакатах о промыслах. Анализ значительного числа плакатов (как музейных, так и коммерческих, как старых, так и современных) позволяет выделить несколько распространённых подходов к структурированию и визуализации:

- Подход 1 — на одном плакате размещается несколько промыслов сразу. Как правило, это приводит к перегруженности, мелким иллюстрациям и невозможности дать развёрнутую информацию о каждом ремесле. Такой

вариант пригоден для ознакомительных стендов, но не для глубокого изучения.

- Подход 2 — плакат строится вокруг крупной фотографии аутентичного изделия (квасник, поднос, игрушка), а текст и орнаменты служат вторичным обрамлением. Это хорошо для привлечения внимания, но часто семантика орнамента остаётся нераскрытой, а информация о цветовой палитре и технологии отсутствует.
- Подход 3 — в плакате доминируют схемы, пиктограммы, цветовые образцы, а фотография изделия может быть уменьшена или заменена стилизованным рисунком. Такой подход хорош для разъяснения сущности явления, но иногда излишне схематизирует эстетику промысла.
- Подход 4 — орнамент промысла используется как фон или активная рамка, а текст минимален. Такой плакат эффектен, но, как правило, не выполняет учебной функции, так как не даёт структурированной информации.

Наиболее эффективным представляется смешанный подход, сочетающий крупную иллюстрацию изделия, фрагменты орнаментов с пояснениями, цветовую палитру и краткие текстовые блоки. Именно этот подход будет положен в основу проектируемой серии.

На основе диагностики аналогов и анализа целевой аудитории были сформулированы следующие обязательные требования к разрабатываемой серии:

- Наглядность и простота восприятия — информация должна считываться с расстояния 1–2 метра, шрифты быть контрастными, иллюстрации — крупными.
- Структурированность по принципу «справка – узоры и цвета – примеры» — каждый плакат содержит три блока: краткую справку (география, материалы, семантика), демонстрацию ключевых орнаментов и цветовой палитры, наглядные примеры изделий.
- Читаемость текста. Все тексты должны быть в читаемом для иностранцев шрифте.

- Аутентичность цвета и орнамента — цветовая гамма и мотивы строго соответствуют историческому образцу, но форма подачи (векторная графика, модульность) — современна.
- Единство серии — все пять плакатов выполняются в единой модульной сетке, с одинаковым расположением заголовков, текстовых блоков и цветовых образцов.

Проведённая диагностика аналогов позволила выявить эффективные приёмы (крупное изделие, фрагменты орнамента, цветовая палитра). На основе этого анализа сформулированы требования к собственной серии плакатов, адресованной иностранным студентам. Ключевыми принципами стали: структурированность по трём смысловым зонам, аутентичность цвета и орнамента, современная модульная графика.

Портрет потребителя: иностранные студенты, занимающиеся образованием и наукой. Интеллектуально мотивированные люди, нацеленные на глубокое освоение наук разных сфер.

3.3. Разработка стилистики и создание эскизов, макетов плакатов.

После определения содержательного ядра серии (выбор пяти промыслов) и анализа аналогов с выявлением типичных ошибок, следующим этапом проектирования стала непосредственная разработка визуальной стилистики и создание эскизов, а затем и чистовых макетов плакатов. Данный этап включал: поиск собственного изобразительного языка, сочетающего аутентичность народного орнамента с современной графической культурой; разработку единой композиционной схемы для всей серии; подбор цветовых палитр и шрифтов; а также практическую реализацию макетов в векторном редакторе.

Выбор формата и программного обеспечения

Серия учебных плакатов предназначена для размещения в учебных аудиториях, а также для использования в цифровом виде (на экране). Был выбран вертикальный формат 90 × 60 см (соотношение сторон 3:2). Такой размер обеспечивает хорошую читаемость с расстояния 2–3 метров, позволяет разместить крупные изображения изделий и фрагменты орнаментов без излишней детализации, а также удобен для печати на стандартных широкоформатных принтерах.

В качестве основного программного средства для создания макетов использовался векторный редактор Adobe Illustrator. Выбор обусловлен следующими причинами:

- иллюстрации (стилизованные орнаменты, изделия) требуют чётких, масштабируемых контуров без потери качества при печати;
- цветовые палитры удобно задавать в виде глобальных образцов (Swatches) и использовать во всей серии;
- модульная сетка и выравнивание объектов реализуются средствами Illustrator наиболее гибко.

Adobe Photoshop использовался как вспомогательный инструмент: для ретуши и тоновой коррекции отсканированных эскизов, для подготовки растровых текстур (например, имитации фактуры бересты или дерева), а также для финальной цветопробы перед печатью.

Общая стилистическая концепция серии.

Главной задачей при разработке стилистики было достижение баланса между узнаваемостью промысла и современной лаконичностью. Как показано в параграфе 2.2, интеграция традиционного орнамента в современный дизайн наиболее эффективна на уровне стилизации, а не прямого копирования [6]. Поэтому все орнаментальные мотивы были переработаны в векторе: устранены второстепенные детали, усилена контрастность, сохранён характерный ритм и пластика.

Фон всех плакатов — белый (CMYK 0/0/0/0). Белый фон выбран по нескольким причинам:

- он создаёт нейтральное «воздушное» пространство, не конкурирующее с цветными орнаментами;
- обеспечивает максимальную контрастность текста и изображений;
- соответствует современной типографической эстетике (минимализм);
- экономичен при печати.

Цветовые акценты переносятся исключительно на орнаментальные элементы и изображения изделий, что делает серию визуально лёгкой, но при этом яркой.

Разработка модульной сетки и композиции. (Первые наброски разных композиций см. в Приложении 1Б).

Для обеспечения единства серии была разработана единая модульная сетка для всех пяти плакатов. Сетка построена на основе вертикального формата 90×60 см и включает следующие зоны (сверху вниз):

1. Верхняя информационная зона — заголовок и краткая справка (3–5 предложений: география происхождения, основные материалы, семантическая характеристика).

2. Центральная изобразительная зона — крупное изображение характерного изделия (центр композиции) и вокруг него — фрагменты ключевых орнаментальных мотивов с пояснительными подписями.

3. Нижняя зона примеров — дополнительные мелкие изображения других типов изделий (например, для Гжели — чайник, кумган, тарелка).

Такая структура обеспечивает иерархию: взгляд зрителя сначала останавливается на крупном изделии, затем переходит к орнаментам и цветам, и в завершение — к дополнительным примерам. Текст занимает подчинённое положение, не перегружая плакат (утвержденный вариант композиции см. в Приложении 2Б)

Типографика: выбор шрифтов

Шрифт для заголовков — CyrillicOld [Edited by me] Bold. Заголовки набираются крупным кеглем и расположены по центру в верхней зоне. Название промысла даётся на русском языке. Акцидентный шрифт придаёт плакатам индивидуальность и неявно отсылает к рукописной традиции, но не копирует

конкретный исторический почерк. Шрифт для основного текста — Arial Regular (нейтральный гротеск без засечек). Используется для краткой справки, подписей к орнаментам и цветовым образцам. Он обеспечивает высокую читаемость, хорошо сочетается с любыми графическими элементами и не отвлекает внимание от орнамента.

Этапы создания макетов в Adobe Illustrator (этапы и варианты плакатов см. в Приложении 3Б)

Работа над чистовыми макетами в Illustrator велась по следующей схеме:

1. Создание нового документа с параметрами: ширина 900 мм, высота 600 мм, цветовой режим СМΥК, разрешение 300 dpi.
2. Построение модульной сетки с помощью направляющих. Заданы границы полей и разметка зон.
3. Размещение текстовых блоков (краткая справка, заголовки) с использованием стилей абзацев (шрифты, интерлиньяж, выключка).
4. Вставка и масштабирование векторных иллюстраций — орнаментальных элементов и изображений изделий.
5. Цветовое оформление — применение созданных глобальных палитр, назначение обводок и заливок.
6. Финальная проверка (выравнивание, отсутствие пустых объектов, корректность цветопередачи).
7. Экспорт в PDF/X-1a для печати, а также сохранение в формате .ai (рабочая версия).
8. После завершения верстки каждый макет был проверен на:
 - соответствие модульной сетке;
 - отсутствие нечитаемых шрифтов (все тексты преобразованы в контуры для надёжности, либо проверена установка шрифтов);
 - цветовой охват СМΥК (выход за допустимые пределы скорректирован);
 - разрешение растровых объектов.

Печать макетов планируется на плотном пинакартоне 90х60. Цифровая версия будет сохранена в формате PDF (готовую серию плакатов см. в Приложении 4Б)

Разработка стилистики и создание эскизов, макетов плакатов осуществлялась с учётом требований к наглядности, аутентичности и адаптированности для иностранной аудитории. Белый фон, единая модульная сетка, два шрифта обеспечивают целостность серии. Векторная графика, созданная в Adobe Illustrator, позволяет сохранить узнаваемость орнаментов при их необходимой стилизации. Каждый из пяти плакатов содержит три ключевых блока: краткую справку, демонстрацию основных узоров и цветовой палитры, примеры предметов промысла. Предложенная композиционная схема и технологические приёмы могут быть тиражированы для других промыслов в случае расширения серии.

3.4. Варианты применения серии плакатов.

Разработанная серия учебных плакатов «Традиционные русские промыслы» обладает универсальностью, позволяющей использовать её в различных образовательных контекстах. Учитывая специфику целевой аудитории (иностранные студенты, изучающие русский язык и культуру), а также современные требования к наглядным пособиям, было предусмотрено два основных варианта применения: печатный (материальный) и цифровой (электронный). Каждый из них имеет свои преимущества и может быть адаптирован под конкретные педагогические задачи.

1. Печатный вариант: плакаты на пинакартоне для аудиторной работы. Основной формой применения серии является печатный вариант плакатов, предназначенный для размещения в учебных аудиториях. Плакаты печатаются на пинакартоне (пенокартоне, пенопластовой основе). Выбор данного материала обусловлен его свойствами:

- лёгкость и жёсткость (плакаты не деформируются при вертикальном подвешивании);
- долговечность (поверхность устойчива к истиранию, ламинация защищает от влаги и загрязнений);
- возможность многократного использования (плакаты могут эксплуатироваться в течение нескольких лет без потери качества изображения);
- эстетичный внешний вид (матовое покрытие исключает блики, что важно при чтении текста с разных точек аудитории).

Плакаты размещаются на стенах учебных аудиторий (кабинетов русского языка как иностранного, страноведения, культурологии) на уровне глаз студентов. Такой способ экспонирования обеспечивает постоянный визуальный контакт с материалом, что способствует непроизвольному запоминанию. Преподаватель может использовать плакаты как статичную визуальную опору во время лекций и семинаров, а также как самостоятельный объект для изучения (например, для составления описаний, сравнительного анализа орнаментов).

Печатный вариант не требует технических средств воспроизведения, что делает его надёжным инструментом в любых условиях (отсутствие электричества, неисправность проектора не влияют на доступность материала). Кроме того, тактильный контакт с плакатом (возможность подойти, рассмотреть детально) важен для некоторых категорий обучающихся с кинестетическим типом восприятия.

2. Цифровой вариант: электронные файлы для компьютеров и мобильных устройств. Второй вариант — цифровой — предполагает использование серии в электронном виде. Все макеты плакатов сохраняются в форматах PDF (Portable Document Format) и JPEG с высоким разрешением (300 dpi), что позволяет просматривать их на экранах различных устройств:

- стационарные компьютеры и ноутбуки в компьютерных классах (при индивидуальной работе студентов или на групповых занятиях с проектором);

- планшеты и смартфоны (для самостоятельного изучения вне аудитории, например, в общежитии или библиотеке).

В отличие от печатного варианта, цифровой позволяет масштабировать изображение для изучения мельчайших деталей орнамента, что особенно ценно при знакомстве с палехской миниатюрой или скобчатой резьбой по бересте. Цифровые плакаты могут быть размещены в электронной образовательной среде вуза (Moodle, корпоративный портал), доступ к ним открывается для всех студентов, изучающих соответствующие дисциплины. Преподаватель может выборочно рассылать файлы студентам для подготовки к занятиям или для выполнения домашних заданий (например, «подготовьте устное описание промысла по цифровому плакату»).

3. Сочетание печатного и цифрового вариантов. Наиболее эффективным признаётся комбинированное использование обоих вариантов. Печатные плакаты на пинакартоне создают постоянную образовательную среду — даже в перерывах между занятиями студенты непроизвольно фиксируют взгляд на них, что улучшает запоминание. Цифровая версия, в свою очередь, обеспечивает доступ к материалу в любое время и в любом месте.

Таким образом, преподаватель может строить занятие так: в аудитории используется печатный плакат как общая визуальная опора; дома студент обращается к цифровой версии для повторения и углублённого изучения. Такой подход соответствует современным образовательным трендам (blended learning — смешанное обучение).

4. Дополнительные возможности применения. Помимо прямого учебного использования, серия плакатов может применяться в следующих контекстах:

- Выставочная деятельность;
- Методическая работа преподавателей;
- Проектная деятельность студентов;
- Самостоятельная подготовка к тестированию.

Разработанная серия учебных плакатов может применяться в двух основных форматах: печатном (на пинакартоне) и цифровом (электронные файлы).

Печатный вариант оптимален для постоянного размещения в учебных аудиториях, обеспечивая устойчивую визуальную среду и доступность без технических средств. Цифровой вариант предоставляет возможность масштабирования, интерактивности и дистанционного доступа. Комбинация обоих форматов позволяет гибко выстраивать образовательный процесс с учётом современных требований к наглядности и информатизации обучения. Дополнительные сферы применения (выставки, методическая работа, проектная деятельность) расширяют педагогический потенциал серии.

Заключение

Целью данной выпускной квалификационной работы являлась разработка серии учебных плакатов о традиционных русских ремеслах, ориентированной на иностранных студентов, изучающих русский язык и культуру. Достижение поставленной цели было реализовано через последовательное решение теоретических и практических задач.

В результате исследования методологических разработок и создания серии учебных плакатов для иностранных студентов возможно сделать следующие выводы:

- В-первой главе были исследованы методологические разработки по традиционным промыслам; рассмотрены русские ремесла в системе отечественной материальной культуры и семантике предметов.
- Во-второй главе были рассмотрены базовые принципы учебного плаката, основанием которого является принцип наглядности, сформулированный Я. А. Коменским и развитый в современной педагогической базе. Также была изучена жанровая специфика учебного плаката, её методологические подходы для иностранных студентов, где визуальная часть позволяет понять глубину текста.
- В-третьей главе была произведена диагностика аналогов и выбор видов ремесел для учебных плакатов; подобрана стилистика, создание макетов и эскизов. В результате практической работы была разработана серия учебных плакатов «Традиционные русские промыслы» и обозначена их область применения.

В ходе теоретического исследования было установлено, что русские ремесла являются носителями глубинного культурного кода, отражающего национальный менталитет, связь с природой и коллективное мировосприятие. Региональные промыслы (Гжель, Хохлома, дымковская игрушка, Жостово, берестяные изделия) обладают уникальными стилистическими и семантическими характеристиками, которые требуют специальной

«расшифровки» для иностранной аудитории. Учебный плакат, базирующийся на принципе наглядности и современных принципах графического дизайна, выступает оптимальным средством такой визуализации.

Практическая часть работы включала отбор пяти наиболее репрезентативных промыслов, разработку единой стилистической концепции, а также создание векторных макетов в Adobe Illustrator форматом 90×60 см. Каждый плакат содержит три обязательных блока: краткую справку о промысле, демонстрацию ключевых орнаментов и цветовой палитры, а также примеры предметов. Серия адаптирована для двух форматов использования — печатного (на пинакартоне для аудиторного размещения) и цифрового (электронные PDF и JPEG с возможностью интерактивного дополнения).

Разработанная серия может применяться в учебном процессе по русскому языку как иностранному, страноведению, культурологии, а также в выставочной и методической работе. Её практическая значимость подтверждается возможностью тиражирования и интеграцией в электронную образовательную среду вуза.

Поставленная цель полностью выполнена. Серия учебных плакатов «Традиционные русские промыслы» представляет собой целостный методический продукт, сочетающий аутентичность народного искусства с современными требованиями графического дизайна в педагогике.

Список литературы

1. Аккуратова О.Л., Роганова Д.А. Исследование русского народного орнамента и его адаптация в современном дизайне // Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности: материалы докладов международной научно-технической конференции. — Витебск: ВГТУ, 2017. — С. 98-99.
2. Алексеева И.В., Омеляненко Е.В. Основы теории декоративно-прикладного искусства: учебник / И.В. Алексеева, Е.В. Омеляненко ; Южный федеральный университет. — Ростов-на-Дону, 2010. — 184 с.
3. Антонов В.П. (сост.) Народные художественные промыслы России : Каталог-альбом / Сост. В. П. Антонов. — 2-е изд. — М. : Интербук-бизнес, 2000. — 241 с.
4. Барадулин В.А. Основы художественного ремесла. В 2 ч. / В.А. Барадулин. — М. : Просвещение, 1986-1987.
5. Баранов Д.А. Образы народного искусства. Символика и ритуал / Д.А. Баранов. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. — 240 с.
6. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры / Р.А. Бардина. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Легпромбытиздат, 1990. — 318 с.
7. Бергстром Б. Основы визуальной коммуникации / Б. Бергстром. — М.: РИП-холдинг, 2017. — 232 с.
8. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Дизайн». — М.: ВЛАДОС, 2010. — 223 с.
9. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка / И.Я. Богуславская. — М.: Искусство, 1972. — 190 с.
10. Бойцова О.И., Киселевич В.М. Использование интерактивного плаката в процессе обучения // Инновационные технологии обучения физико-

- математическим и профессионально-техническим дисциплинам: сб. науч. тр. — Мозырь: МГПУ им. И.П. Шамякина, 2025. — С. 20-21.
- 11.Бойченко И.А., Бекк Н.В. Декорирование современных изделий на основе исторического прототипа: учебное пособие. — Новосибирск: НГУАДИ, 2024. — 63 с.
- 12.Василенко В.М. Русское прикладное искусство / В.М. Василенко. — М.: Искусство, 1977. — 463 с.
- 13.Веселова Ю.В., Семёнов О.Г. Графический дизайн рекламы. Плакат: учебное пособие. — Новосибирск: НГТУ, 2012. — 104 с.
- 14.Герасимова М.П., Алибекова М.И., Белгородский В.С. Культурный код в пространстве современного человека, русский стиль — истоки дизайна // Научная статья. — 2024.
- 15.Голуб Б.А. Основы общей дидактики: учеб. пособие для студ. педвузов. — М.: ВЛАДОС, 1999. — 96 с.
- 16.Гончарова Н.А., Крюкова Л.Б. Дизайн рекламы. Плакат: учебное пособие. — Омск: ОмГТУ, 2020. — 112 с.
- 17.Графова Е.С. Образы традиционных художественных промыслов — актуальная тенденция современного дизайна // Научная статья. — 2024.
- 18.Григорьева К.А. Цифровые технологий и традиционные восточноазиатские узоры, и орнаменты: синтез культур в современном графическом дизайне // Научная статья. — 2024.
- 19.Дмитриева Е.В. Визуализация в обучении иностранному языку / Е.В. Дмитриева. — М.: Флинта, 2020. — 120 с.
- 20.Дулькина Т.И. Русская народная керамика / Т.И. Дулькина. — М.: Легпромбытиздат, 1986. — 144 с.
- 21.Дымковская игрушка: история, стилистика, семантика / под ред. С.В. Горожаниной. — Киров: Кировская областная типография, 2020. — 120 с.
- 22.Жукова Л.Т. Русские народные промыслы Подмосковья / Л.Т. Жукова. — М.: Московский рабочий, 1985. — 160 с.

23. Карагодин А., Давыдова В. (ред.-сост.) Хохлома. Новый век. — М.: ABCdesign, 2025. — 304 с.
24. Клиентов А. Народные промыслы / А. Клиентов. — М. : Белый город, 2006. — 48 с.
25. Климов А.Н. Хохлома / А.Н. Климов. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 112 с.
26. Краснова Г.А., Беляев М.И., Соловов А.В. Технологии создания электронных обучающих средств. — М.: МГИУ, 2001. — 224 с.
27. Кривошапова Ю.А. Лингвокультурные идентифицирующие символы Русского Севера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2019. — Т. 11, № 4. — С. 22-32.
28. Круглова О.В. Русская резьба и роспись по дереву / О.В. Круглова. — М.: Изобразительное искусство, 1974. — 216 с.
29. Куракина И.И. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы: учебник и практикум для СПО. — М.: Юрайт, 2025. — 414 с.
30. Куракина И.И. Теория и история традиционных художественных промыслов: учебник для студентов направлений подготовки «Теория и история искусств», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», специальности «Живопись». В 2 ч. Ч. 1. — СПб.: ВШНИ, 2024. — 162 с.
31. Лаптев В.В. Типографика: порядок и хаос / В.В. Лаптев. — М.: Аватар, 2008. — 224 с.
32. Ломакин М.О. Декоративный рисунок в подготовке бакалавров традиционного прикладного искусства : монография / М.О. Ломакин. — СПб. : ВШНИ, 2017. — 152 с.
33. Максимова-Анохина Е.Н. Народные промыслы. Приемы росписи, мотивы и композиционные схемы построения изображения: учебно-методическое пособие. — 2-е изд., стер. — СПб.: Планета музыки, 2025. — 92 с.

- 34.Марченко А.В., Новикова В.С. Русские народные промыслы и ремесла : учебно-методическое пособие / А.В. Марченко, В.С. Новикова. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2010. — 64 с.
- 35.Махлина С.Т. Теория и история народной художественной культуры: учебник и практикум для вузов. — М.: Юрайт, 2025. — 349 с.
- 36.Миненко Л.В. Декоративно-прикладное искусство и народные художественные промыслы в структуре традиционной культуры России и художественные промыслы Западной Сибири: учеб. пособие. — Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2006. — 113 с.
- 37.Миненко Л.В. Методика преподавания декоративно-прикладного искусства и народных промыслов: учебное пособие для вузов / Л.В. Миненко. — 2-е изд. — М.: Юрайт, 2021. — 170 с.
- 38.Мочалова Т.И., Маслова А.Ю., Левина М.З. Ремесленная и промысловая фразеология в русских и мокшанских говорах на территории Республики Мордовия // Финно-угорский мир. — 2023. — Т. 15, № 4. — С. 421-431.
- 39.Мухина И.К. Культурно маркированные слова-символы в идеографическом словаре синонимов // Теоретическая семантика и идеографическая лексикография: Словарь. Дискурс. Корпус: материалы расширенного заседания научного семинара. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. — С. 126-133.
- 40.Некрасова М.А. Народное искусство России / М.А. Некрасова. — М.: Сов. Россия, 1983. — 285 с.
- 41.Пак Л.Г. Инфографика в образовательном процессе / Л.Г. Пак. — М.: ИНФРА-М, 2021. — 184 с.
- 42.Панченко О.В., Семёнов О.Г. (сост.) Дизайн плаката: методы и подходы к проектированию: учебное пособие. — Новосибирск: НГПУ, 2021. — 96 с.
- 43.Пекарь Т.И. Интерактивный плакат как средство визуализации на уроках географии // Педагогическая мастерская «MASTER GEO -- 2022»: материалы II Респ. науч.-метод. семинара. — Минск: БГУ, 2022. — С. 125-128.

- 44.Плюснин Ю.М. Промыслы российской провинции: неформальные экономические практики населения: монография. — 2-е изд., эл. — М.: Издательский дом ВШЭ, 2025. — 265 с.
- 45.Попов Г.М. Русская лаковая миниатюра (Палех, Мстёра, Холуй) / Г.М. Попов. — М.: Советская Россия, 1972. — 64 с.
- 46.Привалова В.М. Орнаментальная культура. Аналитический обзор символов и знаков геометрического орнамента в антропологической картине мира // Самарский научный центр РАН, 2010 (КиберЛенинка).
- 47.Приваловская Н.С. Мастер-класс «Золотые россыпи нижегородских промыслов» в РАХ // Городецкий вестник. — 2025. — 28 окт.
- 48.Русакова И.А. (авт.-сост.) Жостово: лаковый поднос. — М.: Интербук-бизнес, 2020. — 144 с.
- 49.Русское народное искусство / под общ. ред. М.А. Некрасовой. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 448 с.
- 50.Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. — М.: Наука, 1987. — 784 с.
- 51.Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. — М.: Наука, 1981. — 608 с.
- 52.Сергеев В.Н. Жостово / В.Н. Сергеев. — Л.: Художник РСФСР, 1979. — 96 с.
- 53.Синицына Л.В. Народные промыслы: учебное пособие для СПО. — М.: Юрайт, 2024. — 88 с.
- 54.Смирнова Л.Э., Абаев Ю.Х. Народные промыслы и ремесла Сибири: учебно-наглядное пособие / Л.Э. Смирнова, Ю.Х. Абаев. — Красноярск: СФУ, 2016. — 258 с.
- 55.Соколова Т.М. Дымковская игрушка / Т.М. Соколова. — Киров: Вятское книжное издательство, 1959. — 120 с.
- 56.Тарановская Н.В. Городецкая роспись / Н.В. Тарановская. — Л.: Художник РСФСР, 1973. — 80 с.
- 57.Уайт А.В. Принципы дизайна / А.В. Уайт. — СПб.: Питер, 2005. — 288 с.

58. Уткин П.И., Королева Н.С. Народные художественные промыслы : учебник для профессиональных учебных заведений / П. И. Уткин, Н. С. Королева. — М.: Высшая школа, 1992. — 159 с.
59. Чекалов А.К., Полосин В.С. Русское народное искусство / А.К. Чекалов, В.С. Полосин. — М.: Учпедгиз, 1959. — 228 с.
60. Черняховская Ю.С. Русские народные художественные промыслы / Ю.С. Черняховская. — М.: Советская Россия, 1975. — 96 с.
61. Чертов Л.Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 320 с.
62. Чжу Цзышэн. Традиционный китайский орнамент в современном графическом дизайне: выпускная квалификационная работа магистра. — СПб.: СПбПУ, 2024. — DOI 10.18720/SPBPU/3/2024/vr/vr24-5857.
63. Шведова И.В. Ценностно-визуальные структуры этнохудожественного опыта. Орнамент как средство выражения мировоззрения человека: монография. — Белгород, 2024. — 215 с.
64. Шмелева М.Н. Традиционные художественные промыслы России / М.Н. Шмелева. — М.: Наука, 1998. — 152 с.
65. Elements and Principles of Design Posters: Teacher's Guide. — Crystal Productions, 1997. — 170 p.
66. Fiell C., Fiell P., Englund M. Modern Scandinavian Design. — London: Laurence King Publishing, 2017. — 592 p.
67. Nakamura S. Pattern Sourcebook: Japanese Style 2. — Rockport Publishers.
68. Rowe N. Academic and Scientific Poster Presentation: A Modern Comprehensive Guide. — Springer, 2017. — 170 p.
69. III Всероссийский конкурс-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России» [Электронный ресурс] // Всероссийский музей декоративного искусства. — 2024.
70. Баранов Д. Лекция «Народный орнамент: этнографический анализ визуальных образов» // Всероссийский музей декоративного искусства.

- 71.Ведущий дизайнер студии Артемия Лебедева пикселизировал Гжель [Электронный ресурс] // mosregtoday.ru. — 2021.
- 72.Ворошкевич А. Культурный код: как гжельский узор стал частью коллекции Belucci [Электронный ресурс] // style.rbc.ru. — 2025. — URL: <https://style.rbc.ru/items/693aa27e9a79475c044daefb> (дата обращения: 08.05.2026).
- 73.Значение русских традиционных орнаментальных мотивов для развития современного графического дизайна [Электронный ресурс] // SciUp.org. — 2023. — URL: <https://sciup.org/znachenie-russkih-tradicionnyh-ornamentalnyh-motivov-dlja-razvitija-sovremennogo-graficheskogo-dizajna-142611> (дата обращения: 23.04.2026).
- 74.Кошаев В. Лекция «Онтология народного искусства» // Всероссийский музей декоративного искусства.
- 75.Митин И. Лекция «Промыслы как палимпсест: уникальность места и креативные индустрии» // Всероссийский музей декоративного искусства.
- 76.Мусина Р. Лекции: «Традиции народного искусства как живой процесс. Коллективное и авторское»; «Законы народного искусства: предметный мир и его смыслы» // Всероссийский музей декоративного искусства.
- 77.Николина С. Создание рекомендаций по применению наглядных пособий, ТСО в зависимости от обучающих целей [Электронный ресурс] // Образовательная социальная сеть nsportal.ru. — 2025. — URL: <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/raznoe/2025/04/17/sozdanie-rekomendatsiy-po-primeneniyu-naglyadnyh-posobiy-tso-v> (дата обращения: 20.02.2026).
- 78.Преемственность и новаторство: гжель и хохлома в современном дизайне [Электронный ресурс] // skillbox.com. — 2023.
- 79.Теплова А. Лекция «Народное как синтез искусств. Образ, язык, движение» // Всероссийский музей декоративного искусства (damuseum.ru).

80. Тепцова Л. Лекция «Орнамент как язык — забытый или незабываемый?»
// Всероссийский музей декоративного искусства.
81. Третьякова М.С. Два подхода при переосмыслении традиции с помощью паттернов // archvuz.ru.
82. Яровиков А. Культурный код в графическом дизайне [Электронный ресурс] // TenChat.ru. — 2025. — URL: <https://tenchat.ru/media/3438299-kulturniy-kod-v-graficheskom-dizayne> (дата обращения: 23.04.2026).

Приложение А. Анализ аналогов.

Приложение А1.

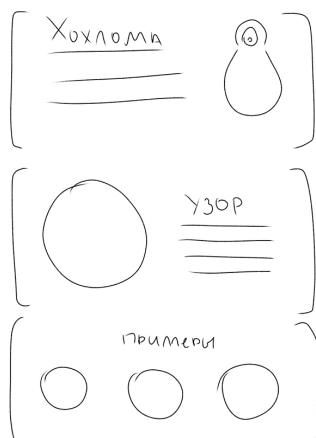
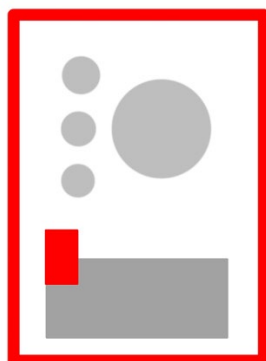
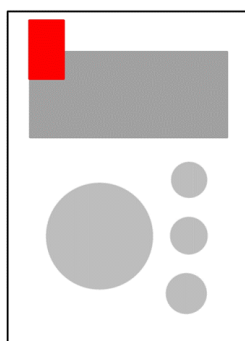


Приложение А2.

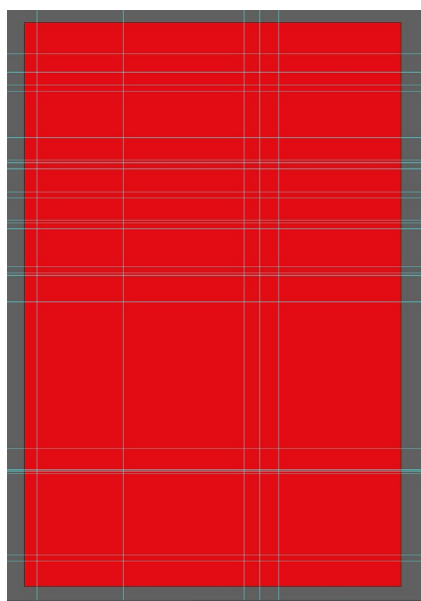
Плакаты	Плюсы	Минусы
1	Наглядность примеров промыслов	Простота, отсутствие научной справки
2	Наглядность примеров ремесла. Большое разнообразие ремесел	Простота, отсутствие научной справки. Слишком навязчивый фон, теряются объекты
3	Примеры промыслов, научная справка Другие виды ремесел	Фон под шрифтом делает его менее читаемым
4	Наглядность примеров промыслов	Простота, отсутствие научной справки
5	Наглядность примеров промыслов. Научная справка. Читаемо и приятно визуально	Сливаются два ремесла, не хватает пространства, разделяющие их

Приложение Б. Разработка серии плакатов

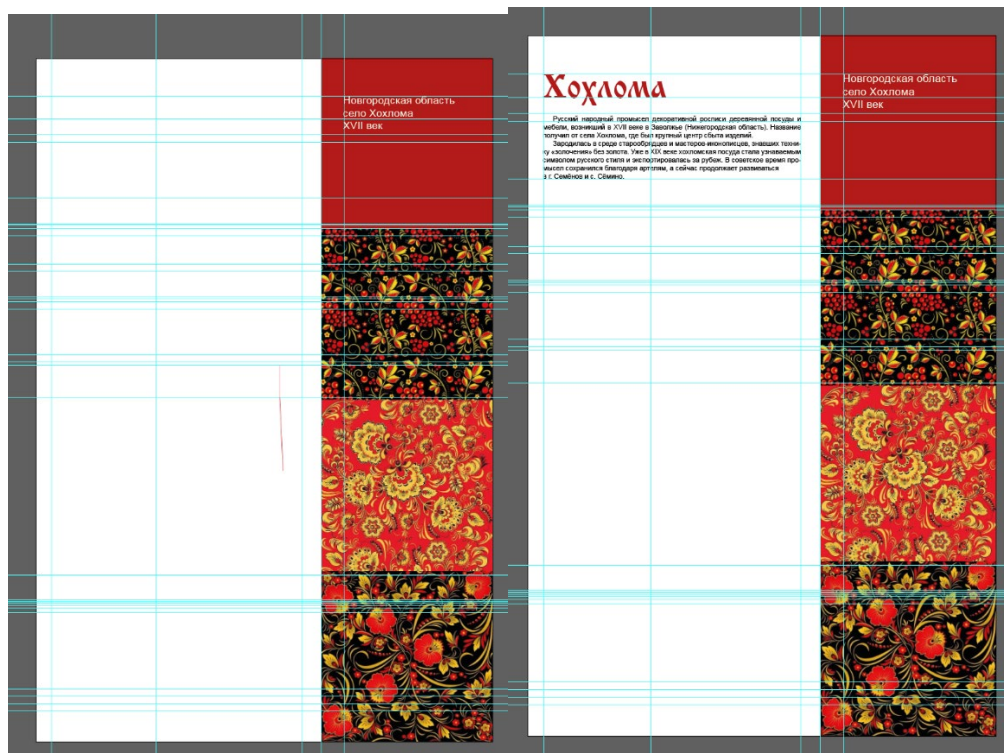
Приложение Б1



Приложение Б2 (конечный вариант композиции)



Приложение БЗ (этапы)



Приложение Б4 (конечный)

Хохлома

Русский народный промысел росписи деревянной посуды и мебели, возникший в XVII веке в Западном (Нижегородская область). Название происходит от села Хохлома, где был крупнейший центр этого промысла. Зародившись в среде старообрядцев и мастеров-иконописцев, знавших технику «законченного» без загла, уже в XIX веке хохломская посуда стала универсальным символом русского стиля и экспортировалась за рубеж. В советский период промысел находился под государственной опекой, а сейчас, когда имеет статус «Семь чудес России».

Основные цвета



Дополнительные цвета



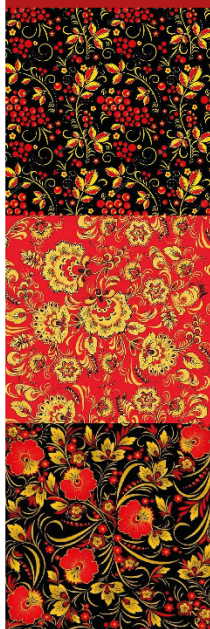
Основные узоры



Примеры изделий



Новгородская область
село Хохлома
XVII век



Хохлома

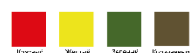
Гжель

Русский народный промысел художественной керамики (фарфор, фаянс, майолика) с узнаваемой синей росписью. Название происходит от Гжели, селения в Московской области. Промысел зародился в XVIII веке, достигнув расцвета в XIX веке. В XX веке начали выпускать цветную майолику, а в XXI веке освоили фаянс и фарфор. Сегодня Гжель — это не только керамика, но и текстиль, бумага, дерево. В 2013 году Гжель была включена в список объектов культурного наследия ЮНЕСКО.

Основные цвета



Дополнительные цвета



Основные узоры



Примеры изделий



Московская область
Гжельский куст
XIV век



Изделия из бересты

Изделия из бересты — традиционный русский промысел по обработке бересты. Береста — это кора березы, которую используют для изготовления посуды, мебели, одежды, обуви, игрушек, сувениров. Промысел зародился в XVII-XIX веках в Русском Севере (Вологодская, Архангельская обл.), Урале и в Сибири. В настоящее время изделия из бересты используются для украшения интерьеров, а также в качестве подарков.

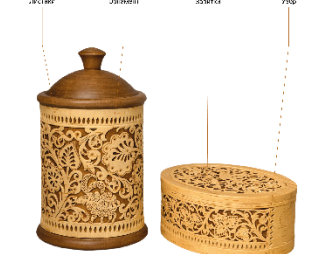
Основные цвета



Дополнительные цвета



Основные узоры



Примеры изделий



Русском Севере (Вологодская, Архангельская обл.),
Урале и в Сибири



Гжель

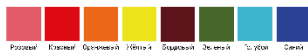
Изделия из бересты

Жостово

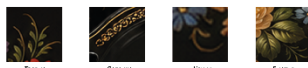
Жостово — русский народный промысел художественной эмали металл-чешки (кесты-ах) подково. Название получил от деревни Жостово (Москов-ская область), где промысел появился и развивался поныне. Работы в конце XIX века на основе традиций гжельской эмалировки развивались.

Основателями считаются братья Виноградовы (с 1825 г.). Изначально выпуска-ли изделия из латуны-бронзы, но затем полностью перешли на кованый и штампо-ванный металл. Промысел процветал на протяжении XIX — начала XX века. В совет-ские годы мастера объединились в артели, сейчас действует Жостовская фаб-рика декоративной росписи.

Основные цвета



Основные узоры



Примеры изделий



Жостово

Московская область
деревня Жостово
XIX век



Дымковская игрушка

Дымковская игрушка — русский народный глиняный художественный промы-сел, возникший в слободе Дымково (ныне район г. Киров). Это храни-мые веками и декоративные игрушки, вылепленные вручную.

Появилась в XIX-XII веках и была связана с крестьянскими праздниками. Изначально создавалась (Семиструев), но в XIX веке полностью перешла на фарфор и стала известна как «Дымковская игрушка».

Основные цвета



Основные узоры



Примеры изделий



г. Киров, Вятка
Слобода Дымково
XV век



Дымковская игрушка