

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Гжельский государственный университет»
(ГГУ)



**Материалы
международного научного
форума обучающихся
«Молодежь в науке и творчестве»
8 апреля 2020 г.**

Сборник научных статей

**Часть 2
Международная научно-практическая конференция
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн:
традиции и современность»**

Гжель
2020

М 34 **Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» (8 апреля 2020 г.).** В 6 ч. Ч. 2. Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность» [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2020. – 195 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность», состоявшейся в рамках международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» в Гжельском государственном университете 8 апреля 2020 г.

СОДЕРЖАНИЕ
МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И
ДИЗАЙН: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

Абдуллаева Д. Т. Стиль романтизм в современном интерьере.....	6
Абдуллина Т. И. Роль традиций влияния в современном дизайне.....	8
Азизова М. Д. Современные тенденции в архитектуре Узбекистана.....	10
Албычева А. В. Пластическое искусство.....	12
Албычева А. В. Русская лаковая миниатюра: история, современные проблемы, пути дальнейшего развития.....	14
Амриева Г. С. Индивидуальный образ интерьера в национальном стиле.....	17
Андреева П. В. Пиктографика в современном графическом дизайне.....	18
Бахтиеров О. Ф. Значение жанра портрета в станковой живописи.....	20
Буевич Ю. В. Композиционная выразительность сувенирной открытки.....	22
Бурдюгова А. М. Развитие резьбы по дереву на территории России.....	24
Бызгу Т. Г. Особенности кроя и композиции декора молдавской женской национальной рубахи «ия».....	27
Ван Вэньшань Традиции и современность в дизайне спортивной одежды Китая.....	29
Василевич Д. В. Символ солнца: центральный архетип японской культуры.....	31
Васильева В. М. «Лучезарный город» Ле Корбюзье и влияние принципов его формирования на архитектуру.....	33
Воронова А. О. Художественная роспись по ткани: современные мастера-батикисты....	35
Ворохиди Н. Ю., Егоров Е. Б. Проблематика необходимости включения в элективный курс принципа модульной сетки в графическом дизайне.....	37
Габлия Н. Р. Особенности формирования рекреационного центра на прибрежной территории Сухумского озера.....	39
Гарбузова А. А. Жанровые сцены в скульптуре малых форм.....	41
Глухова Д. Б. История промысла Павловского Посада.....	43
Дмитриевская Е. А. Духовно-нравственное воспитание детей и подростков средствами русской иконописной живописи.....	45
Егорова А. В. Соли металлов в декорировании керамических изделий.....	48
Жарикова М. М. Графический дизайн как способ ориентации в пространстве городской среды.....	51
Завитухина Е. А. Лестницы: синтез функции и эстетики.....	54
Захарова Е. В. Искусство Гжели и бионика: источники вдохновения для дизайнера.....	57
Ибрагимова Н. Ф. Формирование художественных представлений о книге с точки зрения искусства дизайнера.....	59
Иванова С. А. Скульптура малых форм в традициях станковой и декоративной пластики.....	60
Иванова А. Некоторые аспекты резьбы по дереву и цветному стеклу в истории архитектуры России.....	62
Иванова С. А. Генезис теоретического осмысления народного декоративно-прикладного искусства.....	64
Измайлова М. Р. Густав Клуцис как создатель искусства фотомонтажа и уникального стиля политического плаката.....	67
Киракосян М. А. Основные проблемы развития и особенности архитектуры центров танцевального спорта.....	69
Колисниченко П. А. Современное развитие Гжельского промысла.....	72
Корж Д. А. Декоративная отделка древней керамики.....	74
Косьяненко Д. И. Обварная керамика Беларуси: опыт восстановления утерянной технологии.....	77

Кочанова А. Н. Когда пушки грохочут – музы кричат: христианское мировоззрение в годы Великой Отечественной войны на примере живописи соцреализма.....	79
Кочетова О. А. Дизайн современных выставочных пространств.....	81
Криволапова Я. И. Архитектурная концепция формирования центра экстремальных видов спорта в Ростове-на-Дону.....	84
Круглова Т. А. Художественное оформление кукол в батлеечном театрализованном представлении.....	86
Лаврова А. А. Мозаика московского метрополитена.....	89
Лазарева Е. А., Голопченко Ю. С., Прокопьева А. С., Лазарева Г. Ю. Основные направления моушн-дизайна.....	91
Лакизенко Е. Д. Анализ использования сказочного образа рыбы в современном дизайне костюма.....	93
Левина И. Ю. Сюжеты композиций Рафаэля в майоликовых изделиях эпохи Возрождения.....	95
Литвинова Д. С. Анималистика в керамической скульптуре малых форм.....	97
Ло Чаопэн Особенности влияния традиционного театра теней на современную китайскую книжную иллюстрацию.....	99
Луганцев Д. Н. Научный подход к разработке логотипа на тему «Фестиваль керамики».....	101
Макарова О. В. Возникновение и развитие традиции русского дворянского портрета.....	103
Б. Р. К. Мартинес, А. Р. Р. Васкес, Л. Э. О. Эскобар La vida en un cuadro salvadoreño Fernando Llorca.....	106
Мишенина М. Русский модерн в керамике Михаила Врубеля.....	111
Никитенко Е. О. Творчество Маурица Эшер.....	113
Новик А. Л. Вклад белорусских художников в развитие граффити на территории России.....	115
Оганов Д. Л. Специфика восприятия формы в изобразительном искусстве.....	117
Парфенова М. В. Рукотворный промысел слободы Дымково.....	119
Петрова Н. В. С. Воронов – выдающийся исследователь народной художественной культуры.....	121
Попова А. А. Декоративная роспись фарфоровой плитки.....	124
Разницына Е. М. Образ льва в русском народном декоративно-прикладном творчестве.....	127
Романенко М. В. Реализм как основа творчества Леонида Владимировича Шервуда.....	129
Ружанская К. А. Региональные особенности традиционных лоскутных изделий и их значение в убранстве жилища.....	131
Русак Н. В. Форменная одежда советского периода.....	134
Рыбакова М. А. История происхождения японских каменных фонарей Торо.....	136
Сабанов А. И. Разработка дизайн проекта и технологии изготовления сувенирного ножа.....	138
Сергеева В. А. Искусство витража в СССР.....	140
Смирнова А. Ю. Деконструктивизм в искусстве британских архитекторов и дизайнеров.....	142
Соколов А. В. Стилизованный пейзаж как вид декорирования керамики.....	144
Степанова И. Н. Особенности организации современного пространства жилого интерьера.....	147
Струц В. С., Тиняков М. А. Современные методы декоративной обработки дерева (изделий из древесины).....	149
Суксина О. Е. Философия гармонии цвета в дизайне К. Рашида.....	151
Сухова С. Н. Скульпторы-анималисты Ломоносовского фарфорового завода.....	153
Тагиров Н. О. Особенности стиля поп-арт.....	156

Тетерина Т. А. Константин Юон как мастер пейзажа и декорационного искусства.....	158
Толмачева Ю. В. Методы реализации книжной иллюстрации посредством графического планшета в редакторе Adobe Photoshop.....	160
Тропивская А. Ю. Разработка и использование комплексных технологических задач при обучении декоративно-прикладному искусству на уроках обслуживающего труда.....	162
Трофименко Я. А. Деловой комплекс с жилой функцией в г. Ростов-на-Дону как часть градоформирующего комплекса «Сиверса».....	164
Трушина М. М. Значение жанра пейзажа в формировании профессиональных компетенций художника декоративно-прикладного искусства.....	167
Тулаев Н. А. Разработка концепт-арта для настольных игр как одно из направлений в дизайне.....	169
Умаров Т. Р. Роль гончаров в развитии гжельской майолики.....	171
Филенко С. С. Исторические аспекты развития FASHION-фотографии.....	173
Филенко Ц. С. БАУХАУС VS современная рекламная фотография.....	175
Фомбаров Я. Е. Искусство в эпоху компьютерных технологий.....	176
Хамзаева М. Ф. Ландшафтный дизайн дошкольного учреждения.....	179
Худойбердиева Х. З. Особенности геометрических узоров мавзолея Гур-Эмир и Медресе Улугбека.....	180
Чжан Цзин Наследование и развитие китайской ювелирной культуры.....	182
Шарыпова С. С. Региональные особенности русского свадебного обряда (на примере свадебного обряда Скопинского района Рязанской области).....	184
Шумакова А. К. Гиперреализм – бесцельная борьба с фотографией?.....	186
Щербан М. А. Региональные особенности крестьянского жилища в России.....	188
Ян Пэйлин Vincent Van Gogh: a source of inspiration for contemporary artists and designers.....	190
Ясюкович Д. А., Самутина Н. Н. Анализ проблемных аспектов дизайна дорожных знаков.....	194

Д. Т. Абдуллаева

Самаркандский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд

Научный руководитель: Н. В. Дробченко

СТИЛЬ РОМАНТИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Стиль романтизм придется по душе людям, предпочитающим в интерьере основательность, респектабельность и стильную роскошь. Общими особенностями интерьеров, выполненных в стилях этой группы, являются:

- симметрия помещения;
- широкое использование декора стен и потолков;
- орнаментов сложных форм, настенные драпировки;
- дорогая (до роскошной) мягкая мебель, картины в рамах.

Потолки и стены обязательно украшаются лепниной и бордюрами, используются крупные подвесные люстры, а также настенные и напольные светильники из стекла или хрустала, широко применяются колонные элементы. Пол романтических помещений почти всегда уложен паркетом, в том числе, часто, со сложным орнаментом. Можно сказать, что романтический интерьер – это дань почтения вечным, нетленным эталонам красоты и благополучия. В то же время, он хорошо сочетается с отдельными современными техниками. Главное здесь – удачно подобрать бытовые приборы, чтобы металл и стекло не спорили с натуральными деревом и кожей, а только подчеркивали их благородство.

Цветовая гамма может колебаться от белого до темно-коричневых цветов, популярны все оттенки бежевого, зеленого, мягкие тона розового и голубого, а также позолоченные орнаменты. Романтические интерьеры изобилуют аксессуарами и богатыми декорациями: зеркала в фигурных багетах, статуи и скульптуры, резные ножки у стульев и столов. Их эстетика обращена к античным канонам красоты и роскоши убранства помещений.

С современных интерьерах городских квартир, стиль романтизм является облегченной, менее помпезной, более современной и динамичной формой. Она ищет компромисс между современным и традиционным дизайном помещений. Дизайн квартир, выполненных в этом стиле, апеллируя к классическим канонам эстетики интерьера, отвечает современным требованиям эргономики и высокой функциональности.

При использовании этого стиля необходимо соблюдать некоторые правила.

1. Нельзя использовать все приемы в интерьере одной комнаты, чтобы не сделать из дома музей. Некоторые фрагменты этого стиля: завитушки, лепнина, изголовья кровати или замысловатый рисунок потолка, легко впишутся в современную эстетику.

2. Стиль романтизм не так требователен к просторам и высоте комнаты и подойдет для всех помещений. В гостиной мягкую мебель можно расположить как вдоль стен, так и в центре комнаты. Также это касается декоративных столиков и различных напольных постаментов.

3. Нельзя забывать про свет. Выбирая люстру в стиле, романтизм нужно отдать предпочтение той, в которой присутствуют хрустальные подвески и лампочки в виде свечек.

4. Основной мотив комнаты дизайна романтизм создаст камин. Его делают невысоким, располагают на нем канделябры, часы, фарфоровые статуэтки и прочие украшения. Над ним вешается зеркало в роскошной позолоченной раме, также можно повесить картину.

5. Ничто так не подчеркнет и не украсит стиль романтизм как копии интересных полотен.

6. Особое внимание уделяют лепнине. В стиле романтизм она может встречаться всюду, в обрамлении окон, дверей, стеновых пространств внутри комнаты, в плафонах, пускается в ход затейливая лепная орнаментация. Она может состоять из завитков, отдаленно напоминающих собой листья растений и т. п.

Много оригинальных приемов, интересно подобранных деталей можно привнести в оформление интерьера стиля романтизм, однако, необходимо помнить, что от правильно

выбранного стиля интерьера дома, квартиры зависит эмоциональный фон и работоспособность, комфорт и гармония нашей жизни.

Список литературы

1. *Макарова В.* Дизайн помещений [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: [www/arcitadel.ru/istoriyadizayna](http://www.arcitadel.ru/istoriyadizayna)
2. *Вентура А.* Краски стиля. М.: БММАО. 2001.

Т. И. Абдуллина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: Л. И. Абакумов

РОЛЬ ТРАДИЦИЙ ВЛИЯНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

В начале XXI в. в мире декоративно-прикладного творчества появляется модное и увлекательное течение фелтинг, открываются первые мастерские. С развитием интернета все больше людей узнают о появлении данного направления в России. Рождается целая индустрия с выставками, конкурсами, социальными проектами.

Фелтинг (фильцевание, набивание, валяние шерсти) – это техника изготовления нетканого текстиля из непряженой шерсти, волокна которой имеют свойство сцепляться между собой, сваливаться, образовывать войлок. Из определения следует, что трендовое увлечение означает – валяние из шерсти. И невольно вспоминаются валенки – наше национальное войлочное чудо, атрибут гаданий и герой песен, важная деталь русского народного костюма.

Валяльному производству в России более двух сот лет, а слово «валенки» вызывает у нас улыбку как нечто устаревшее и просто забавное. Но, несмотря на все современные технологии, не придумали для нашей суровой зимы ничего более удобного и теплого, чем русские валенки. Хотя валенки, или, как они еще назывались, «коты», «катанки», оказываются не такими уж русскими. Историки считают, что приоритет в изобретении валяной обуви принадлежит степным кочевым народам. Именно они первыми придумали скатывать шерсть животных и делать из нее обувь, которая не только противостояла бы холоду степей зимой, но и защищала стопу от жестких колючек и острых камней. От кочевников этот вид обуви распространился на Руси.

Традиции изготовления войлока на территории Евразии имеют многовековую историю. Это доказывают уникальные артефакты из скифских курганов Южной Сибири (VII–III вв. до н. э.). Наибольшую известность среди них получили войлочные изделия из царских захоронений алтайского урочища Пазырык, хранящиеся в Государственном Эрмитаже: знаменитый занавес с изображением божества, сидящего на троне, и предстоящего всадника, конские чепраки, фигурки птиц, головные уборы. Высочайшее качество тонкого войлочного полотна, виртуозное исполнение аппликативного узора, изящный рисунок орнамента говорят о том, что пазырыкцы обладали очень развитыми навыками войлоковаления и для их выработки, несомненно, потребовалось много времени. Не менее известны войлочные предметы из погребений знати народа хунну (I в. до н. э. – I в. н. э.), обнаруженные в 1920-х гг. в Монголии (некрополь Ноин-Ула). Для них характерно одновременное использование нескольких приемов декорирования. Особыми художественными достоинствами отличается ковер со спиральным стеганым орнаментом и сюжетными сценами с участием людей и животных, выполненными в технике аппликации кожей или войлоком.

Отдельные элементы его орнаментальной композиции вышиты шерстяными нитками разными видами петельных швов. Как источник знаний по истории войлока памятники пазырыкской и ноин-улинской культур бесценны, однако они единичны и сохранились лишь благодаря образованию внутри захоронений мерзлоты. Немногочисленны и письменные упоминания о традициях изготовления войлока. К VIII в. относится сообщение арабского историка Табари о вывозе кошм и шерстяных изделий из Андижана (Ферганская долина, Узбекистан). Из исторических сочинений известно, что в XVI в. кошмоваление было отдельной отраслью городского ремесла в Самарканде – крупнейшем ремесленном центре Средней Азии. В средневековье большой спрос на войлок определялся не только нуждами домашнего быта, но и необходимостью оснащения торговых караванов, а также потребностями ратного дела – войлочная одежда с успехом выполняла защитную функцию. Мастера-войлочники селились в Самарканде в особом квартале, а продавались изделия на специальном базаре. В новое время товарное производство войлока в Средней Азии сохранялось в городах Шахрисабз и Вабкент. На Южном Кавказе ремесленное производство войлоков со средних веков находилось в руках

армян – народа, славящегося своими изделиями в самых разных отраслях ремесел. Основная информация о традициях создания войлока на исторической территории России содержится в собраниях этнографических и краеведческих музеев. Большая часть экспонатов относится к XIX – началу XX века, когда в российском обществе проявился интерес к традиционной культуре как предмету коллекционирования. В советский период производство войлока стало сокращаться вследствие изменения образа жизни населения, влияния индустриализации, веяний моды [1].

В 1963 г. В. Зайцев первым создал скандальную коллекцию спецодежды для работников села, и слава о валенках прогремела на весь мир. Модельера убивала унылость серых телогреек и он применил яркие павлопосадские платки и расписал валенки красками, что было невероятно смело для советских времен. После этого обувь еще не раз появлялась на модных подиумах. Дефиле в валенках устраивали российские спортсмены на Олимпийских играх в Солт-Лейк-Сити 2002 г. и студенты на универсиаде в Китае в 2009 г.

В России открыты четыре музея валенок: в Москве, Мышкине, Кинешме и мордовском селе Урусово. Сегодня русские валенки в центре внимания экспозиций. Они полноценные арт-объекты, говорящие об экологической ситуации в мире.

Столетиями технология валяния не меняется: с душой и своими руками. Дизайнеры, опираясь на традиции, предлагают современные решения, создают необычайной красоты коллекции. Получил распространение термин «авторский войлок», произведения с индивидуальным почерком. Следует обратить внимание на особенно ярких фелтмейкеров. Диана Нагорная – художник, чьи работы в войлоке узнаваемы с первого взгляда. Они сплетены из чувства вкуса, высокого мастерства и неумной фантазии автора. В них есть что-то совершенно особенное, смелость и трепетность, легкая экстравагантность и выверенная гармония классических силуэтных линий. Безупречные цветовые решения. Диана как бы играет с текстурами и фактурами, смело экспериментирует с формой и цветом, при этом сохраняя целостность в каждом новом образе.

Ирина Спаская (член союза художников России, мастер фелтмейкер) автор нескольких технологий изготовления женских головных уборов из непряженой шерсти в технике «мокрое валяние» (фелтинг). Работы Ирины отличаются необыкновенной легкостью и изысканным дизайном. Ее шляпки можно увидеть на улицах Москвы, Санкт-Петербурга, Лондона, Парижа, Нью-Йорка.

Таким образом, становится очевидным, что современные декоративные элементы, предметы одежды и обуви с модных показов, аксессуары имеют корни, уходящие в глубину веков. А современное рукоделие не что иное, как историческая память человека, традиционное ремесло предшественников. В области дизайна традиции – это важный способ передачи ценностей из поколения в поколение. О полезных свойствах шерсти известно очень давно, и опираясь на историческую память поколений, такой материал вызывает чувство тепла, доверия, уважения. Люди все чаще обращаются к уникальному материалу, подаренному нам природой. Для дизайнера работа в технике валяния дает возможность воплотить любые замыслы и творческие способности. Валяние приносит эстетическое и моральное удовлетворение тому, кто занимается данной техникой изготовления изделий. Лепка из шерсти дает возможность самовыражения, повышения самооценки – это перспективное направление арт-терапии. Человеку в эпоху глобализации и стандартного производства необходима связь с предметами ручного изготовления, которые созданы с любовью, фантазией, индивидуальным почерком мастера. Необходимо сохранять и популяризировать традиции валяния в современном декоративно прикладном творчестве.

Список литературы

1. Шмакова Н. М-Антология авторского войлока. СПб.; Любавич, 2015. 120 с.
2. Валенки русские: Наука и жизнь [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.nkj.ru/archive/articles/3161/>
3. Государственный эрмитаж [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.hermitagemuseum.org/>

М. Д. Азизова

Каршинский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Карши

Научный руководитель: И. Б. Камолов

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

К концу XX в. мечта нашего народа осуществилась: Узбекистан обрел независимость, и независимость открыла новую страницу в истории нашего народа. Узбекистан стал международным юридическим лицом в 1992 г., присоединившись к ООН, а в 1993 г. к ЮНЕСКО.

Имена наших великих соотечественников – Имама Бухари, Хакима Термизи, Ходжи Бахоуддина Накшбанди, Имама Мотруди и Бурханиддина Маргинони были восстановлены. Имена великих мыслителей, поэтов и художников прошлого – Абу Райхана Буруни, Абу Али Ибн Сина, Мухаммеда Хорезми, Абу Насра Фараби, Ахмада Фаргони, Мирзо Улугбека, Алишера Навои, Камолиддина Бехзода, Мухаммеда Мурода Самарканда мы вспоминаем с гордостью. Роль и значение великого Амира Темура в нашей истории оправданы.

«С первых дней нашей независимости, – говорит первый президент Ислам Каримов, – восстановление огромного, бесценного духовного и культурного наследия, созданного нашими предками на протяжении многих веков, стало очень важной задачей государственной политики. Мы считаем, что восстановление духовных ценностей – это неразрывный, естественный процесс, который приводит к росту национального самосознания, возвращению к духовным корням и корням людей».

Появление новых духовных и идеологических направлений в Узбекистане, в свою очередь, эффективно повлияло на все сферы современного искусства, расширило сферу творческих исследований и ускорило развитие художественного мышления.

Во всех наших городах было сделано огромное строительство, и архитектура быстро развивалась. За это время стены, великолепная роспись, витражи, мозаика развивались неразрывно. Большие здания, возведенные в то время, были возведены с участием величественных художников. Среди них Дворец Туркистон в Ташкенте, Бизнес-центр и гостиница Интерконтиненталь, Меридиан и Шератон, Государственный музей истории Тимуридов, Здание Верховного Собрания, Дворец олимпийского спорта, Афросиаб в Самарканде и Бухаре; Лучшими примерами этого являются отели Бухары и современные здания столицы и других городов страны.

В этот период художник Баходир Джалолов создал ряд важных работ. Кроме того, исторические монументальные панно, созданные творческой группой во главе с молодым талантливым художником Алишером Аликуловым, также были известны своей превосходной ставкой и исполнительскими навыками. Серия интересных настенных работ была также создана самаркандскими художниками. В этот же период был воздвигнут ряд памятников, на которых запечатлены изображения великих мыслителей, государственных и религиозных деятелей, поэтов и художников.

Хотя творческий потенциал художников находился под строгим идеологическим контролем в течение многих лет, к концу двадцатого века в Узбекистане была создана сильная школа живописи, а независимость творчества и свобода цинка дали новым художникам новый импульс для их художественного самовыражения.

90-е гг. XX в. характеризуются широким разнообразием стилей, характерных для переходного периода. В этой сфере присутствовали академический реализм, декоративность и национальный романтизм (часто в миниатюрных тонах), авангард в форме яркой живописи, инсталляционное решение. Во многом расширение и углубление творческого мировоззрения объясняется стремлением авторов выйти за рамки стереотипа.

Создание Академии художеств Узбекистана в 1997 г. стало важным событием в культурной жизни республики. Его работа сосредоточена на предоставлении художественного образования, выставочной работе и перспективах продвижения художественного наследия и

современного искусства. Среди академиков – главные художники – почетные академики Рахим Ахмедов, Абдулхак Абдуллаев, Немат Кужибоев, Маннон Саидов, Рузи Чориев, Малик Набиев, а также члены Академии – Владимир Бурмакин, Акмаль Икромджонов, Турсунали Кузиев, Тохир Миржил Присутствие Явлон Умарбекова, Жоулибоя Изинтаева, Лекима Ибрагимова, Бахтиера Бобоева, Игитали Турсунназарова, Самага Абдуллаева, Акмаля Нура и других также подчеркивает высокий уровень изобразительного искусства. Академики разных поколений представляют разные стили изобразительного искусства XX в., свой путь развития.

Список литературы

1. *Мирзиев Ш.* Стратегии развития Республики Узбекистан на 2017–2021 гг. Ташкент: Гафур Гулом, 2017 г. 72 с.
2. *Абдуллаев Н.* Пейзажная живопись Узбекистана. Ташкент, 1973.
3. *Егамов А.* Основы композиции. Ташкент, 2005.

А. В. Албычева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Структура работы определяется ее основной целью и задачами. В статье поставлены цель и задачи. При исследовании были, использованы, в основном, теоретические подходы к теме вопроса. Задачи исследования: рассмотреть литературу по изучаемой теме, проследить историю возникновения скульптуры и использование ее. Целью работы является привлечь внимание общественности к историческим ценностям. Выявить, что такое камерность и камерный портрет.

Скульптура с греческого языка обозначает «пластика», значащая работу в мягком материале, то есть лепку.

Первоначально считали, что скульптура – это вырезание из какого-либо материала художественное произведение, где автор снимает лишнее, и стремится освободить из блока скульптурную форму. Под пластикой наоборот считали, что скульптурное произведение наоборот наращивает объем, где художник не убавляет, а прибавляет.

Ну а теперь разберем, что же значит рельеф. Он означает «выступ, выпуклость». Рельеф всегда располагается на плоскости, в отличие от круглой скульптуры. Он может быть как станковым, так и монументальным.

Роль рельефа очень важна в скульптуре. Он имеет древнюю историю, свою уникальность, и обладает художественными возможностями.

Рельеф имеет три измерения, как и круглая скульптура. Композиция располагается вдоль плоскости, где служит технической основой изображения и фоном, способствующий показывать пейзаж и многие сцены. Отличительная черта рельефа – связь с плоскостью.

В России история рельефа началась с каменных убранных и иконостасной резьбы древнерусских храмов. А в светском искусстве развивался в декоре дворцовых фасадов.

Есть множество разновидностей рельефа. Например, такой вид, как барельеф, где само изображение может выступать над плоскостью не больше чем на половину объема. То есть, можно сказать, что это «низкий» рельеф.

Часто барельефом декорируют памятники, статуи, мемориальные доски, монеты и медали.

Горельеф – еще один вид скульптурного рельефа, отличается от барельефа тем, что изображаемый объект выступает на половину своего объема. Его относят к «высоким» рельефам. Изображение выходит гораздо глубже, объемнее и сложнее, чем на барельефе.

Контррельеф – это рельеф, изображение на котором идет вглубь фона.

Койланаглиф – это еще один рельеф, который не выступает из фона, но и не углубляется, вырезан на плоскости контур композиции изображения.

Сквозной рельеф – это обычный рельеф, но в нем нет поверхности заднего плана. В большинстве случаев он бывает небольшого размера. Редко они бывают двухсторонними, а именно можно рассматривать с каждой сторон.

Что же такое камерность? Камерный – это небольшой по объему, предназначенный для небольшого круга лиц, отличающимися интимными и домашними качествами.

Важным стилем станкового искусства стал портрет. Их изображали, как парадные, так и камерными. Раньше профильные изображения выполняли почти все скульптора, которые работали в этой области. Единственным и неповторимым оставался Ф. Шубин и его работа – «Портрет Федора Григорьевича Орлова» (1771 г.).

Станковая скульптура – это вид скульптуры, которая обладает самостоятельной функцией. Рассчитана, что ее будут воспринимать с близкого расстояния. Данная скульптура не связана с архитектурой. Ей присущ психологизм, повествовательность, так же зачастую применяется символический и метафорический язык. Входят разные виды скульптурной

композиции, такие как бюст, торс, фигура, голова. Но самым главным жанром является портрет, который можно рассмотреть с разных точек и можно сделать выводы и дать характеристику портретируемого.

Эта скульптура приглашает, чтобы зритель рассмотрел ее, остановился, окунулся в мир чувств, переживаний и характеров героя, как бы читая интересную историю или рассказ.

Камерный портрет всегда изображает поясное, погрудное или поплечное изображение человека. Чаще всего можно встретить на нейтральном фоне.

Нейтральность фона заключается в том, чтоб зритель вглядывался только в лицо человека, а все, что сзади – это абстрактное пространство.

В камерных рельефах автор делает человека как можно больше похожего на модель, подробно открывает зрителю качества, чувства его, без присутствия каких-либо реквизитов.

Создание любого произведения требует множество творческих сил, строгой последовательности, вдобавок необходимо постоянно наблюдать за окружающим миром, из которой художники и берет темы и образы.

Скульптура, как вид искусства играет большую роль в жизни человека. Она имеет особенность, которая выражается в содержании, выборе материалов и выразительных средств.

Особенностью скульптуры является то, что она выражает героические идеалы своего времени в обобщенных образах. Основной задачей устанавливается создание положительного героического образа. Искусство является формой отражения общества и его сознания, где оно выражает действительность, формирует сознание и заставляет думать о прекрасном.

Список литературы

1. *Одноралов Н.* Скульптура и скульптурные материалы. М., 1983.
2. *Голубкина А.* Несколько слов о ремесле скульптура. М., 1963.

А. В. Албычева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Штанкина

РУССКАЯ ЛАКОВАЯ МИНИАТЮРА: ИСТОРИЯ, СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ, ПУТИ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ

Одной из тех форм и типов культуры, которые хранят и передают нам социальный опыт предыдущих поколений, является народная культура. Характерные черты народной культуры сложились еще в далеком прошлом, а сейчас мы наблюдаем их в самых разных проявлениях, в том числе и в произведениях народной культуры. Народное творчество – это важнейший способ выражения сущности народной культуры. Художественные произведения народной культуры представляют собой тот источник мудрости и духа народа, который питает в наши дни самосознание общества и его культурную идентичность.

Народное творчество отражает идеалы, мировоззрение, традиции, нормы поведения, мораль, верования, представления об окружающем мире того или иного народа.

Итак, декоративно-прикладное искусство – это собирательный термин, объединяющий в себе два рода искусств, декоративное и прикладное. Он охватывает такие отрасли художественной деятельности, которые соединяют в себе создание изделий с несколькими функциями. Эти изделия могут не только украшать (декорировать), их можно использовать (утилитарная функция).

Нельзя сказать, что декоративно-прикладное искусство зародилось с самим человечеством, но неправдой будет и пролагать огромную дистанцию между зарождением первых обществ и их попыткой украсить окружающую среду. Уже в древних произведениях читается содержательность образов, уже заметно внимание, уделяемое эстетике, уже видна рациональность построения форм.

Кажется, что человек эволюционировал и вместе с этим все больше стремился к украшательству своего быта. Современные ученые считают, что без искусства человек не смог бы эволюционировать в принципе. Что образность, системы кодирования информации, эстетизация жизни и развивает мозг человека, меняет его.

При этом сегодня промыслы, прежде развивавшиеся в формах предприятий НХП в силу определенных причин, находятся в катастрофическом состоянии. Здесь сокращаются объемы производства собственно художественных изделий, численность народных мастеров и художников. Устаревшие технологии, полное отсутствие инфраструктуры сбыта изделий, как следствие, минимальная заработная плата (значительно ниже средней по стране), невозможность участия в выставочной деятельности как внутри страны, так и за рубежом, не обеспечивают необходимого развития творческих коллективов. Особенно тревожит то, что прекращается преемственность художественного мастерства поколений, передающих традиционные навыки и секреты технологий молодым мастерам.

Актуальность сохранения народных промыслов и необходимость разработки мер их государственной поддержки по-прежнему остается актуальной. В настоящее время в силу сложившихся историко-социальных и экономических обстоятельств в России народными ремеслами и промыслами занимаются несколько ведомств, организаций и общественных объединений.

Ассоциации «Народные художественные промыслы России» принадлежит законодательная инициатива в области экономики народных художественных промыслов. Она разрабатывает предложения к законодательным и нормативным правовым актам, предусматривающим установление налоговых и иных финансовых льгот народных художественных промыслов и предоставление им субсидий из бюджета.

Есть много направлений в декоративно-прикладном искусстве, которые не были поставлены на массовое производство, но они не менее значимы для истории культуры России. К таким промыслам относится лаковая миниатюра.

Окружая себя красивыми бытовыми предметами, мы создаем близкую нам эстетическую атмосферу среды, в которой живем. Это во многом определяет и настроение, влияет на взаимоотношения между людьми, в известной мере формирует моральный климат. Очень существенны и сегодня те качества, которые неоднократно отмечались в народном искусстве прошлого [5, с. 138].

Наша эра длится чуть больше двух тысячелетий. Удивительно, но примерно с зарождением христианства, то есть около 2000 лет назад, были найдены свидетельства того, как в Древнем Китае художники, украшавшие деревянные и фарфоровые изделия, покрывали работы соком лакового дерева. Застывая, он превращался в удивительное глянцевое полотно, которое хранилось гораздо дольше, поскольку краски были надежно защищены от растрескивания. Так что можно сказать, что именно Китай стал родиной искусства лаковой миниатюры, которое в Российской империи достигло необычайного расцвета.

После появления в Древнем Китае (о чем свидетельствуют найденные древние манускрипты) лаковая живопись прошла несколько этапов, прежде чем оказалась в нашей стране.

Чуть позже Китая лак, которым было принято покрывать фарфоровые чашки и вазы, деревянные шкатулки и табакерки, проник в Японию и Корею, быстро распространился в странах Азии.

В Средние века лак стал известен и на территории Индии, а затем – Ирана.

Лишь в XVII в. искусство добралось и до стран Европы – во Франции, например, существовала даже Мартеновская мануфактура. Братья помогли упростить технологию создания мини-шедевров, потому что вывели менее дорогой и более простой в обращении масляный лак. Масляные краски для миниатюр заменили традиционные темперные.

В декоративном искусстве хотя и были утеряны многие художественные традиции, но сохранились связи со многими старыми формами орнамента и темами, и – что особенно важно – они приобрели новую жизнь и влились в поток новых образцов растущего и развивающегося русского искусства [3, с. 432]. Искусство русской лаковой миниатюры связывают с именем купца П. Коробова. Именно он превратил тонкое, изысканное, уникальное ремесло в более доступное искусство. Причем интересно, что, открыв мануфактуру в Данилково (позже это село будет переименовано в знаменитое Федоскино), он выписал себе мастеров из Брауншвейга (там располагалась одна из самых известных в Германии компаний, практикующих это мастерство) и стал лакировать козырьки для головных уборов военных.

Однако вскоре П. Коробов начал делать и лаковые шкатулки. Правда, для этого не привлекались художники, а сам процесс изготовления миниатюр напоминал современную технику декупаж. На крышки наклеивались бумажные гравюры (преимущественно с изображениями на военную тематику, например, на тему Московского пожара во время Отечественной войны 1812 г.). Затем поверхность с наклеенным изображением лакировалась. Это позволяло существенно удешевить производство и сделать модную и популярную миниатюру доступной не только богатым аристократам, но и менее обеспеченным семьям и целым сословиям.

В послереволюционный период благодаря усилиям выдающегося исследователя народного творчества А. В. Бакушинского произошло становление в новых исторических условиях промыслов лаковой миниатюры: Палеха, Холуя, Мстеры. На сегодняшний день произведения мастеров этих центров широко известны и ценятся далеко за пределами нашей страны наравне с федоскинской миниатюрой.

Тем не менее, указанные выше негативные тенденции, связанные с народными промыслами, коснулись и русской лаковой миниатюры. На настоящий момент можно выделить следующие проблемы, возникающие в этой области народного творчества.

Проблема в сфере подготовки профессиональных кадров. Невысокий уровень оплаты труда, долгий и трудный период подготовки мастеров приводят к неразрешимому противоречию.

Проблема сохранения художественных традиций и технологических приемов. Высокая

стоимость производства в данной отрасли и конкуренция со стороны поддельных работ делают данное производство нерентабельным.

Развитие производства лаковых миниатюр сталкиваются с разнообразными трудностями. Несмотря ни на смену поколений мастеров, ни на трудности и обстоятельства времени, традиции и тайны этой росписи еще живы. И сегодня в центрах лаковой миниатюры художники создают вещи, которые восхищают весь мир [2, с. 264]. Ежегодно они со своими работами участвуют в выставках, получают медали, занимают призовые места.

Для разрешения современных проблем в этой сфере необходимо переосмыслить педагогическую и производственную практику при подготовке специалистов. Также, необходимо принять все меры по сохранению истинных народных традиций, которые давно сформировались. И делать это надо на государственном уровне.

Рассматривая пути дальнейшего развития лаковых промыслов в XXI в., мы можем выделить несколько направлений.

1. Использование новых материалов и техник с целью расширения линейки производимой продукции.

2. Расширение тематики лаковых изделий.

3. Разработка новых средств взаимодействия с потенциальными потребителями: в современном мире уже не вызывает ни у кого сомнения огромные потенциальные возможности использования интернета в целях увеличения коммерческой прибыли, привлекательности для общества, создания узнаваемого бренда.

4. Решение вопроса, связанного с подготовкой кадров: современные возможности науки и техники открывают широкие перспективы для работы и обучения и в данной сфере. С одной стороны, использование интерактивных технологий, позволит снизить стоимость обучения мастеров и расширить их круг, с другой стороны, появиться более широкий доступ к различным ресурсам.

5. Развитие технических возможностей в лаковых промыслах: использование новых материалов, технических приспособлений даст возможность для дальнейшего развития в современных условиях, повысит интерес и привлекательность.

Таким образом, без преувеличения можно сказать, что традиции лаковых промыслов продолжают существовать и развиваться, несмотря на все сложности, возникающие в данной сфере. Однако не стоит забывать, что без поддержки не только государства, но и общества, мы рискуем потерять те традиции и национальное богатство, которое досталось нам [1]. Эти произведения в идеале должны стать новыми по духу и облику, творчески перерабатываемыми вечно обновляющиеся декоративные принципы и приемы русского искусства.

Список литературы

1. *Василенко В. М.* Народное искусство. М.: Просвещение, 1974. 282 с.
2. *Коромыслов Б. И.* Лаковая миниатюра Мастера. Ленинград, 1972. С. 264.
3. *Попова О. С.* Русские художественные промыслы. М.: Знание, 1984. 143 с.

Г. С. Амриева

Самаркандский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд
Научный руководитель: Н. В. Дробченко

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ИНТЕРЬЕРА В НАЦИОНАЛЬНОМ СТИЛЕ

Созданию индивидуального архитектурно-художественного облика жилого дома должно способствовать использование различных художественных приемов, инноваций опираясь на знания, историю и климатические особенности.

При проектировании предметной среды вещь выступает как элемент ее формирования, а совокупность вещей организует пространство, где особое значение приобретают связи между ними, реакции их друг на друга, их формально-пластические характеристики, такие как размер, форма, фактура, цвет, а также функция, возраст, степень узнаваемой стилистики.

Соединение вещей в пространстве происходит после постижения дизайнером их сути, на основании чего он приобретает интуитивное знание о возможностях их взаимосвязей и соседства. «Не сотвори, а найди и открой», – своеобразный девиз японского искусства. Художник-дизайнер выступает не как источник произвола, а как его органичный элемент и ученик природы.

Поэтому, планируя интерьеры жилого дома, нужно тщательно подбирать предметы, дабы не нарушить их взаимосвязи и соседства. Если тщательно подбирать мебель, не нагромождая пространство, внося в интерьер только самое необходимое, он будет казаться довольно просторным. Интересно световое решение помещения, подчеркивающее зонирование пространства.

Смысл дизайна интерьера в соответствии окружения некому идеалу. Он должен включать в себя как удобство, так и красоту. Стиль может отражать какую-то эпоху, модные тенденции, одно из интересных направлений в искусстве, характер отдельно взятого человека и его семьи.

Интерес к традициям определяется не только соображениями познавательного плана, он позволяет изучить культурное наследие для выявления ведущих творческих принципов с тем, чтобы освоить наиболее прогрессивные из них в современной архитектурно-строительной практике. Это на сегодняшний день одна из основных проблем, стоящих перед современными зодчими. И она постоянно была в центре внимания архитекторов, которые в различные общественно-исторические периоды пытались по-своему осмыслить ее и находить различные подходы.

Специфический характер интерьера в национальном стиле, должен находить отражение в отделке, световом и цветовом решении интерьера. В декоративном убранстве интерьеров можно применить тематическую роспись, мозаику, узорную кладку, резьбу по ганчу, дереву, витражи, это открывает пути для внедрения средств тематического монументально – декоративного и прикладного искусства в архитектуру.

Внутренний облик интерьера, должен быть отличным от повседневной окружающей нас архитектурной среды. Здесь возможны различные приемы: использование национальных идей с воссозданием народных архитектурных традиций с применением современных архитектурных приемов в лучшем их выражении.

Внедрение отделочных материалов, наряду с широким использованием местных материалов и традиционных приемов народного зодчества позволит придать интерьеру индивидуальный неповторимый образ.

Список литературы

1. *Вентура А.* Краски стиля. М.: БММАО, 2001.
2. *Митина Н.* Дизайн интерьера. ООО «Альпина паблишер» [Электронный ресурс]. Режим доступа. 2013.

П. В. Андреева

Тульский государственный университет, г. Тула

Научный руководитель: Л. А. Морозова

ПИКТОГРАФИКА В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

С развитием технологий все более и более важным требованием к дизайнерским проектам и их среде в целом является удобство применения данных разработок в IT-сфере и системах рубрикации, их краткость, доступность, четкая ассоциативность.

Все перечисленные свойства очень точно характеризуют современное общество. Люди, в основном, перемещаются по четко отработанным маршрутам, поминутно планируют свой график, у них практически нет времени на попытки вникнуть в глубокий смысл предмета дизайна, который появляется в их жизни порой даже на несколько секунд. Основной замысел объекта часто оказывается слишком неочевидным, скрытым от поверхностного восприятия, чем может помешать достижению цели своего создания.

Средством графического дизайна, которое является одним из самых подходящих вариантов для поставленных обществом условий, является пиктографика. Данное направление заключается в передаче посланий при помощи упрощенных знаков, которые, несмотря на свою простоту, заключают в себе емкие сообщения для аудитории.

Пиктографика берет свое начало еще из первобытных времен, послужив этапом на пути развития письменности. Она представляла собой письмо на основе изображений. Суть пиктографики заключалась в выражении некоторого понятия при помощи знака (например, слово «человек» могло быть передано его изображением). Затем вслед за пиктографией появился следующий способ передачи сообщений от индивида к индивиду – идеография. Она использовалась для обозначения того, что не обладает наглядностью, т.е. абстрактных понятий (например, символ глаза мог обозначать зоркость).

Современная пиктографика по своей сути представляет собой смесь этих двух направлений. Она может быть использована как для представления наглядных образов, так и для донесения определенных непредметных понятий, единичных идей или их совокупностей.

Пиктограммы делятся на несколько типов в зависимости от их основного изображения и подхода к его разработке.

Они подразделяются на 3 типа: иконки подобия (базируются на внешней схожести с объектом), иконки аналогии (воспроизводят концепцию предмета изображения) и произвольные иконки (создаются по межличностной договоренности, основываясь на общих ассоциациях социальных групп) [1].

Продолжая тему ассоциаций, следует сказать, что при разработке пиктограмм огромную роль играет такое понятие, как семантика [3]. Она представляет собой наличие определенной идеи, вложенной в знак, имеющей четкий смысл и целевую аудиторию.

Семантика может быть открытой и закрытой [2].

Открытая семантика заключает в себе понятный с первого взгляда образ. Она не требует особых усилий для осознания значения. Обычно иконка с подобного рода семантикой – это изображение, четко связанное со своим реальным аналогом.

Закрытая же семантика является более сложным графическим явлением, которое ожидает от пользователя построения определенных логических цепочек или обращения к подсознательным ассоциациям.

Что же касается практического применения пиктограмм в современной среде, они отлично соответствуют тенденциям развития человеческого общества 21 века. Как говорилось в начале статьи, одними из ключевых принципов в мире на сегодняшний день являются энергия, скорость восприятия новой информации, ее четкость, понятная подача. При грамотном дизайне иконок человеку не придется тратить время на размышление над их тайным смыслом. Будет достаточно всего одного взгляда, чтобы определить, что данный символ в себе несет.

Эти черты элементов пиктографики логически подводят нас к основным сферам их использования.

Во-первых, это сфера навигации. Все большее распространение в обществе получают различные электронные карты, навигаторы и прочие средства ориентации на местности. Для упрощения использования подобных программ и расширения аудитории до международных масштабов и применяются иконки.

Во-вторых, сфера безопасности также является неотъемлемой частью применения пиктографики (например, дорожные знаки).

В-третьих, сфера рубрикации и каталогизации предоставляет широкий спектр возможностей для реализации потенциала пиктограмм. Ведь в экономике присутствует огромное количество абсолютно разных типов продукции: от мебели до детского питания, от грубых производственных станков до изящных ювелирных изделий. И каждая отрасль требует рациональной современной систематизации, которую как раз-таки и можно провести за счет пиктограмм.

И в-четвертых, мобильный интерфейс является одной из самых перспективных сфер применения пиктографики на сегодняшний день. Иконки различных приложений, знаки для социальных сетей – все это можно развивать и улучшать с помощью этого средства графического дизайна.

Таким образом, в современном мире, стремящемся к упрощению, ускорению восприятия, пиктографика становится действительно актуальным направлением в дизайне.

Список литературы

1. Классификация иконок: подобие, аналогия и произвольный выбор. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lpgenerator.ru/blog/2017/05/30/klassifikaciya-ikonok-po-tipam-oboznacheniya-podobie-analogiya-i-proizvolnyj-vybor/>

2. Открытая и закрытая семантика в логотипах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=hBx3QwRYoqQ&t=486s>, свободный – Загл. с экрана

3. Семантика. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://medium.com/russian/d89f2884e3e8>

О. Ф. Бахтиеров

Каршинский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Карши

Научный руководитель: И. Б. Камолов

ЗНАЧЕНИЕ ЖАНРА ПОРТРЕТА В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

К концу XX в. художественный процесс в самостоятельной живописи стал более интенсивным и интенсивным, потому что к тому времени Узбекистан обрел независимость, и художники оказались в своих руках, что отразилось на их творчестве. Вот почему мы решили в нашем исследовании изучать последнее десятилетие XX в. отдельно.

Многочисленные выставки, проведенные в период между 1991 и 2000 гг., показывают, что эталон этого периода характеризовался широким разнообразием стилей и разнообразием композиционных решений. Это было неразрывно связано с новой эрой, в которой художникам была предоставлена творческая свобода и возможность выбирать свои собственные средства выражения и выражения в художественном выражении.

С тех пор в нашей стране стало традицией организовывать индивидуальные и групповые выставки, посвященные Дню независимости, национальным обычаям и праздникам. Показ высококачественных произведений искусства на выставках, в свою очередь, способствовал росту и развитию художественного вкуса и качества молодого поколения.

За годы независимости расширение центров художественного образования считалось актуальной задачей. В 1997 г. с созданием Академии художеств Узбекистана была внедрена система художественного образования от начального до высшего образования. Национальный институт искусств и дизайна, Республиканский колледж искусств и культуры, ремесла, дизайна и лицеи по живописи, прикладному искусству, а также школы изобразительного и прикладного искусства во всех регионах Узбекистана и Каракалпакстана. сеть сформирована.

В этот период особый интерес представляла деятельность таких центров, как Ташкент, Самарканд, Андижан, Бухара, Наманган, Нукус. Дни искусства и культуры регионов традиционно проводятся в Ташкенте. В частности, наши художники из Наманганской области первыми в стране приняли участие в этом мероприятии в апреле 1997 года. Помимо региональных художников, преподаватели и талантливые студенты Наманганского государственного университета внесли свой вклад в выставку.

Об этом сообщил педагог и искусствовед Умаров Абдулхай Рашидович на церемонии открытия выставки: «Стоит отметить большой вклад наших художников и преподавателей, работающих в Наманганском государственном университете». Формирование сильной реалистической школы в нашей стране породило замечательную династию портретистов. Среди них всемирно известные мастера портрета, такие как Абдулхак Абдуллаев, Рахим Ахмедов, Рузи Чориев, Тетовос Огонесов и Владимир Бурмакин. Из-за положительного влияния независимости открытость работы фрилансера во всех аспектах и стилях искусства была отражена в жанре портрета, и жанр портрета стал ведущей фигурой в современном искусстве.

Занятия проводятся в Национальном институте искусств и дизайна имени Камолиддина Бехзода, ведущего художественного университета республики. Об этом свидетельствует признание богатого наследия наших художников, которые нарисовали их реалистичными способами живописи, и их глубокое изучение лучших мировых практик. Наряду с авангардным направлением, как и в остальном мире, особое внимание уделяется развитию реалистичных направлений. Академик Абдулхак Абдуллаев, один из основоположников узбекского портретного жанра, продолжил свою творческую деятельность в 1990-х гг. Каждый портрет мастера изображает глубокий духовный мир людей, источник, который символизирует истинные, открытые отношения между художником и героем и портретом и аудиторией на своем месте. Наверное, нет. Приобретение знаменитого автографа в 1984 г. Абдулхаком Абдуллаевым, крупнейшей в мире коллекцией портретов великих художников разных эпох и народов, стало крупным событием для узбекского искусства. Другими словами, портретный жанр XX–XXI вв. Узбекистана заслуживает высокой оценки. Мы видим эпическую широту и

глубину в портретах академика Рахима Ахмедова. Ее героями являются обычные люди, трудолюбивые жители деревни, благодаря которым художник воплощает восточную мудрость, духовную чистоту и узбекскую этику. Примерами таких работ являются портреты женщины из Джизака, Нигина (1992–1993 гг.). Образ современников также привлекает академика Рузи Чориева. Художник создает целую галерею портретов в результате многочисленных творческих поездок в регионы. Заслуживают внимания портреты утонченного композиционного решения, которые прославляют лучшие духовные и нравственные качества своего народа, такие как «Бойсун старый» (1996) и «Сайроб красоты» (1997).

Список литературы

1. *Мирзиев Ш.* Стратегии развития Республики Узбекистан на 2017–2021 гг. Ташкент: Издательство «Гафур Гулом», 2017. 72 с.
2. *Абдуллаев. Н.* Пейзажная живопись Узбекистана. Ташкент, 1973.
3. *Егамов А.* Основы композиции. Ташкент, 2005.

Ю. В. Бувевич

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: И. Л. Кириллова

КОМПОЗИЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СУВЕНИРНОЙ ОТКРЫТКИ

Сувенирные открытки («Gruss aus...», «Привет из...», «Souvenir de...») – это открытки «на память», связанные с воспоминаниями о ком-либо или о чем-либо и содержащие соответствующее обращение. Такие открытки являются специально созданными художественными композициями с использованием рисованных или фотографических изображений различных достопримечательностей, известных мест и т.п. [4].

Открытка – это сувенир, которому насчитывается уже как минимум сто лет. Это, как правило, яркая, живописная картинка, призванная улучшить настроение того человека, которому она предназначена. Это могут быть настоящие произведения искусства (точнее, их репродукции), либо веселые иллюстрации. По частоте посылаемых друг другу открыток, социологи и психологи судят о состоянии общества. Чем чаще люди посылают открытки, тем выше уровень благосостояния в стране. В последние десятилетия культура открытки начала медленно гаснуть, неожиданно возродившись на новом уровне. Открытка стала превращаться в произведение искусства, если не художника, то дизайнера [3].

Композиция – это соединение в единое целое нескольких разнородных частей, в основе которых лежит идея. Композиция должна четко выражать задуманную идею, раскрывать внутреннее содержание художественного произведения путем подчеркивания главного, характерного. Композиция должна отвечать эстетическим требованиям.

Тема сувенирной открытки определяет и ее композиционное решение. Композиция не должна быть самоцелью открытки. Она должна помочь автору раскрыть содержание и максимально выразить идейный замысел открытки.

При создании композиции открытки важно все: и размер бумаги, и ритмическая последовательность расположения фигур, и использование симметрии или асимметрии, статики и динамики, равновесие, контрасты или нюансы, глубины и пятна. Композиционное решение открытки может строиться как по вертикали, так и по горизонтали. Это зависит от постановки натуры или величины и формы предмета, от точки зрения, с которой рисовать, от задачи, которая ставится [2].

Основное требование, предъявляемое в композиционном решении открыток, – уравновешенность, выделение главного и подчинение ему второстепенного – некоторая «зона отдыха». Композиция открытки может строиться на основе различных геометрических фигур: треугольника, ромба, круга, овала и т. д. Композиция сувенирной открытки может и не придерживаться никакой определенной геометрической фигуры и строиться на основе самых разнообразных кривых линий. Компонировку нужно начинать с поисков и определения композиционного центра, центра визуального интереса, т. е. главного особенно значимого в композиции.

Композиционная выразительность открыток достигается усилением линий и форм, контрастирующих с основными массами. Контрастные сочетания резки, в композиции они выступают на первый план. Контраст характеризуется несхожестью качеств и признаков противоречивых сторон. В композиции открыток используется множество видов контрастов. Контрастировать между собой могут линии, формы, величины, цвет и т. д. Чем больше будет разница между линиями, формами, величинами, тем выразительнее будет композиция. Контрастными являются линии вертикальные и горизонтальные, прямые и кривые, широкие и узкие. Чем больше будет контраст формы по своей массе и объему, тем выразительнее будет композиция. В композиционном решении открыток могут присутствовать горизонтальные, вертикальные и диагональные линии. Эти линии не должны присутствовать в чистом виде, но следует придавать с их помощью направление движения. Не следует сгибать линии наружу, лучше направлять их внутрь. Не стоит рисовать горизонтальных и вертикальных линий

параллельных краям открытки. Нужно избегать длинных прямых линий. Лучше маскировать их или слегка искривлять.

По какому бы принципу ни было построено композиционное решение открыток, они должны отвечать основному требованию – единства всех частей и четко выражать идею дизайна. Четкий замысел и ясный образ – основа всякой творческой работы.

Разработана серия сувенирных открыток для города Витебска, представление которой является передать взаимосвязь между историческими личностями, культурой и историей города. Композиция открыток состоит из простых геометрических форм: прямоугольник, круг, квадрат, которые изображены на светлом фоне. С добавлением текстуры кисти, открытки становятся живыми и интересными, но не только это делает композицию интересной. Идея композиционного решения серии сувенирных открыток заключается в том, чтобы побуждать познавательный интерес жителей и туристов города к истории и значимым местам Витебска, облегчить навигацию по городу. Новизна проекта заключается в том, чтобы показать город Витебск с необычного ракурса и рассказать об авангардном художественном объединении «УНОВИС», сделать красоту города Витебска доступной для понимания широкой аудитории.

Направление супрематизм выбрано в качестве креативного решения для серии сувенирных открыток. Использованы современные тенденции в графическом дизайне, добавлены современные эффекты, чтобы придать открыткам современность, и сделал их более запоминающимся.

Прозрачность: в композиционном решении открыток используются цветные геометрические фигуры с прозрачностью в основном на черно-белых фото или фонах.

Глитч – представляет собой поломанную картинку с разными шумами, помехами и т.д. Авторские фотографии, обработанные с помощью эффекта глитч. Фотоэффект достигается путем совмещения двух и более изображений. Для этого выполнены снимки объектов с разных ракурсов и в разное время суток. Попытка объединить современное видение мира с культурным наследием прошлого. Иллюзию картины помогают создать ровные линии, расположенные вдоль края открыток. Они удерживают внимание зрителя, «сохраняя» центр композиции. Роль основного композиционного центра выполняют фотографии объектов Витебска.

Для разработки серии сувенирных открыток сфотографированы 37 достопримечательностей города Витебска. Цветовая гамма открыток привязана к конкретным личностям, которыми славится город Витебск, это К. Малевич, М. Шагал, Э. Лисицкий и др.

Список литературы

1. *Кириллова И. Л.* Композиция: конспект лекций для студентов специальности 1–19 01 01 «Дизайн» направления специальности 1–19 01 01–05 «Дизайн костюма и тканей». Витебск, 2018. 49 с.
2. Studfiles. Технологии полиграфии. Витебск, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://studfiles.net>.
3. Бобродобро. Композиционное решение серии открыток. Витебск, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://cult.bobrodobro.ru>
4. Графический дизайн. Витебск, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://mirseo24.ru>

А. М. Бурдюгова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: Г. В. Дудникова

РАЗВИТИЕ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ

Художественная обработка дерева на территории нашей страны, богатой лесными районами, имеет глубокие традиции. Дерево издавна использовалось для строительства жилищ, изготовления необходимой в хозяйстве утвари, игрушек для детей. Повсеместно жилище, деревянные предметы домашнего обихода украшались росписью и резным декором. Деревянное зодчество, изготовление деревянной утвари было распространено на севере России: в Архангельской, Вологодской и Новгородской областях, в Карелии, а также в Поволжье, в Ярославской, Костромской и Владимирской областях. Особенно известны поселения Хотьково, Ахтырка, Мутовки, Левково, Кудрино, Абрамцево [3, с. 46].

Обучение резьбе по дереву производилось традиционным путем: от отца к сыну, от мастера к ученику. Резьбой по дереву на Руси занимались и обучали не только индивидуально работающие мастера, существовали и специальные мастерские резного дела. Такие мастерские были обнаружены в Киеве при раскопках Десятинной церкви, находки датируются X в. Сохранились упоминания разных времен, относящиеся к образцам художественной обработки дерева. Например, есть записи арабского путешественника X в. Ибн-Фодлана, который оставил описания дохристианского мольбища славян на берегу Волги, которое далее было подтверждено раскопками в Пермской области. Эти идолы представляли собой первые простейшие образцы круглой деревянной скульптуры – высокие деревянные столбы, верхний конец каждого из которых обработан в виде человеческой головы с глазными впадинами, носом и ртом [4, с. 18].

Резьба по дереву развивается бок о бок с деревянной крестьянской архитектурой, совместно с мастерством столярной работы. Домовая резьба была подчинена конструктивным особенностям здания – в основном украшались фронтоны, крыльца, наличники окон, верх крыши дополнял охлупень – бревно, с вырубленной на нем головой животного (коня, оленя, птицы). Изначально, украшения выполняли обережные функции, но эта традиция со временем утратилась.

Чуть более позднее развитие резьбы по дереву как искусства связано с открытием мастерских по обучению резчиков. О высокой культуре резьбы по дереву XV в. свидетельствуют работы мастеров Троице-Сергиевой лавры. Например, миниатюры резчика Амвросия изготовленные из пальмового дерева. В начале XVI в. в Кремле организуются специальные дворцовые мастерские, положившие начало Оружейной палате. К числу выдающихся произведений резьбы по дереву XVI в., сохранившихся до наших дней, относится Мономахов трон в Успенском соборе Московского кремля [1, с. 4].

Резьба XVII в. отличается обилием растительных мотивов. Часто встречается в оформлении карнизов и опор мотив виноградной лозы. Высота рельефа увеличивается, учащается применение ажурных прорезей, создающих богатую игру светотени, орнаменты становятся динамичнее, резьба часто сочетается с росписью или позолотой. Уникальным памятником русской резьбы по дереву XVII в. являлся деревянный дворец царя Алексея Михайловича в селе Коломенском под Москвой, не сохранившийся до наших дней. Памятник демонстрировал образцы рельефной резьбы, которая считается одним из сложнейших видов художественной обработки дерева. Она широко использовалась для украшения интерьеров, мебели, панелей, в частности, в XVII–XVIII вв., при строительстве усадеб и дворцов в стиле барокко и рококо [2, с. 85].

В XVIII в. большое количество мастеров-резчиков принимает участие в строительстве Петербурга, работах по украшению дворцовых ансамблей. Уникальные образцы резных украшений того времени сохранились в подмосковных дворцах графа Шереметьева, в Останкино и Кусково [1, с. 6].

Во второй половине XIX в. в русских деревянных постройках получила распространение прорезная резьба, выполняемая с помощью тонкой пилки – лобзика. Во многих городах и селах центральных областей России можно увидеть целые улицы с домами, обильно украшенными резьбой этого типа. В ажурную резьбу перешли элементы узора глухой домовой, а также геометрической резьбы, например круглые солнечные розетки [3, с. 46]. В украшениях северных изб преобладали геометрические мотивы и геометрическая резьба с использованием накладных элементов. В центральных областях страны популярнее растительные, анималистические орнаменты. Такие сюжеты были распространены в корабельной резьбе XVIII в., из-за чего подобную домовую резьбу также называют корабельной. По способу выполнения резьба получила название «глухая», так как ее орнамент выступает над сплошным фоном.

На сегодняшний день образцы художественной резьбы по дереву можно увидеть в повседневной жизни – в сельской местности по-прежнему активно практикуется традиция украшать фасады жилищ резьбой по дереву самых разных конфигураций. Наряду с новшествами в оформлении жилища деревянными украшениями, сохраняются и традиции предыдущих столетий, представленные на домах XIX–XX вв. застройки. Их владельцы предпочитают сохранять прежний облик, подновляя детали резьбы по мере надобности.

В украшении бытовых предметов часто использовалась плоскорельефная геометрическая и контурная резьба, а чуть позднее стали использовать и более сложную рельефную резьбу. Интересными образцами народного искусства в этой сфере являются деревянные прялки, вальки, рубели ярославских, костромских и городецких мастеров. Резчики сочетали резьбу с другими техниками художественной обработки дерева, например инкрустацией или росписью. Также декорировалась и мебель – сундуки, шкафчики, стулья сочетали в себе резные и токарные элементы. Сегодня резьба по дереву уходит в прошлое. Это изживание происходит в силу возрастания числа городского населения, истощения лесных массивов планеты и вследствие дороговизны материала. Тем не менее, в настоящее время функционируют учебные заведения и мастерские-представители промыслов по художественной обработке дерева. Мастера изучают и сохраняют традиции и стараются ввести художественную обработку дерева в современную жизнь. Особенно выделяются богородский и абрамцево-кудринский промыслы.

Возникновение искусства богородских резчиков относится к XVI–XVII вв., когда под влиянием умельцев из Троице-Сергиевой лавры стали развиваться различные ремесла, в том числе и производство игрушек. Богородская деревянная игрушка относится к скульптурному виду резьбы. Для каждого изделия берется цельная заготовка, которая разрубается топором на чурки нужного размера. Далее происходит разметка движения и основных контуров будущей скульптуры стамесками различного размера и конфигурации. Заключительная проработка деталей в богородской резьбе традиционно производится специальным острым и прямым «богородским» ножом. Также богородские мастера производят особые подвижные игрушки которые называются «разводы». Здесь используется система простых соединений на основе деревянных шкантов, раздвижных планок и ниток, при помощи которых части игрушки можно приводить в движение.

Среди классических примеров богородских изделий можно выделить тематическую скульптуру «Кузнецы», «Тройка», «Пильщики», «Крестьянин, играющий на свирели», «Крестьянин на охоте», «Солдатики на разводе», «Крестьянские работы» и др. [3, с. 52]. Постоянным героем сюжетов богородской игрушки является медведь, который выполняет разные человеческие действия – поет, колет дрова, играет на музыкальном инструменте и т.п. В настоящее время промысел функционирует в поселке Богородское Московской области. В ходе реорганизаций артель преобразовалась в Богородскую фабрику художественной резьбы по дереву. Фабрика активно работает, открыта для посещений – проводятся экскурсии по фабрике и музею, мастер-классы по различным темам художественной обработки дерева, есть сувенирная лавка, кофейня и гостиница [6].

Абрамцево-кудринская резьба по дереву как промысел формируется в конце XIX в. Возникновение промысла связано с организацией в 1884 г. столярной мастерской в Абрамцево в усадьбе С. И. Мамонтова, где учились и работали резчики из окрестных сел: Хотьково, Ахтырка, Кудрино, Мutowки. Столярную мастерскую возглавила художница Е. Д. Поленова. Промысел складывался из синтеза традиций различных манер деревянной резьбы, и в конце концов сформировался в уникальный ярко выраженный стиль – абрамцево-кудринскую рельефную заоваленную резьбу. Основоположником этого стиля считается В. П. Ворносков, уроженец села Кудрино, который работал самостоятельно как кустарь-надомник [3, с. 56]. До распада СССР функционировала Хотьковская фабрика резных художественных изделий, мастера которой занимались не только изготовлением изделий в стиле абрамцево-кудринской резьбы, но и резьбой по кости и дорогим породам древесины. Фабрика прерывала деятельность, но с 2013 г. снова функционирует. Основной профиль деятельности мастеров фабрики сегодня – резьба по кости [7]. Художественным образованием в сфере промысла сегодня занимаются в Абрамцевском художественно-промышленном колледже имени В. М. Васнецова (филиале) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова», который ведет историю от художественной мастерской Е. Д. Поленовой [5].

Существует ряд музейных собраний, в которых представлено множество образцов традиционной мебели, бытовых и декоративных предметов, а так же резные фасадные украшения. В этот перечень входят: Музей народных художественных ремесел, Государственный исторический музей, Абрамцевский музей, Загорский музей (в Троице-Сергиевом монастыре), Пермская государственная художественная галерея, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Государственный Русский музей и другие более малочисленные собрания.

Кроме музеев, существуют памятники архитектуры и истории, содержащие в оформлении экстерьеров и интерьеров образцы художественной обработки дерева. Уникальным собранием является Владимиро-Суздальский музей-заповедник, в состав которого входит музей деревянного зодчества с его бесценными экспонатами. В экспозиции представлены храмовые, жилые и бытовые постройки самые древние из которых датируются началом XVII в. Музей деревянного зодчества в Костроме, содержащий в своем собрании образцы деревянные предметов церковного убранства и бытового назначения. Музей деревянного зодчества Витославлицы под Великим Новгородом, музей Нижняя Синячиха в Свердловской области, обладающий огромным собранием образцов деревянного зодчества и убранства, Щелоковский хутор под Нижним Новгородом и другие собрания. Также интересными с точки зрения изучения художественной обработки дерева являются: реконструированный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, музей-усадьба «Останкино», убранство Успенского собора Московского Кремля.

Список литературы

1. *Левин Л. П.* Резьба по дереву: учеб. пособие для учащихся худож.-пром. училищ и худож. проф.-техн. школ: Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти Роспромсовета. М.: КОИЗ, 1957. 239 с.
2. *Матвеева Т. А.* Мозаика и резьба по дереву: учеб. пособие для ПТУ. М.: Высш. школа, 1993. 144 с.
3. *Смолицкий В. Г., Чирков Д. А., Максимов Ю. В.* Народные художественные промыслы РСФСР: учеб. пособие для худож. уч-щ. М.: Высш. школа, 1982. 216 с.
4. *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог, 2000. 476 с.

Т. Г. Бызгу

Международный независимый университет Молдовы, Республика Молдова, г. Кишинев
Научный руководитель: В. А. Малкоч

ОСОБЕННОСТИ КРОЯ И КОМПОЗИЦИИ ДЕКОРА МОЛДАВСКОЙ ЖЕНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ РУБАХИ «ИЯ»

Молдавская национальная одежда на всей территории этого цветущего края имеет общие особенности, конечно, с некоторыми различиями в форме, крое, орнаменте и колорите, что придает ей неповторимый характер.

Важной частью молдавского женского традиционного костюма была рубаша. Покрой рубах был нескольких типов: туникообразный, с цельнокроеным рукавом, с плечевыми вставками на кокетке. Рубаша состояла из двух частей: верхней и нижней. Верхняя часть (*стан*), шилась из легкого полотна и украшалась вышивкой. Нижняя часть рубахи (*поале*) всегда покрывалась поясной одеждой *фотэ* или *катринцэ* и для нее использовали ткань попроще.

Наиболее древнее происхождение носит рубаша с цельнокроеным рукавом. На барельефах колонны Траяна в Риме и монумента в Адамкисси (II век н. э.) изображены фракийские женщины в рубашах такого типа. Она имеет многочисленные складки веером расходящимися от ворота [1, с. 23].

Кроилась такая рубаша из домотканого льна, конопли и позже из хлопка [3, с. 30]. Ширина такого полотна составляла около 50 сантиметров. Во время раскроя не было необходимости в ножницах, при этом ткань разрывалась вдоль поперечных нитей на прямоугольники необходимого размера. Детальями кроя были: рукава, 2 детали переда, спинка, квадратные ластовицы для рукавов, а также полосы для воротника и манжет [4, с. 375].

Верхняя часть рукава, называемая *алтицэ*, кроилась в форме прямоугольника и была наиболее богато украшенной горизонтальными полосами орнамента. Именно в *алтицэ* преобладали орнаментальные формы, символизирующие небо. Рубаша с таким рукавом называлась «*кэмашэ ку алтицэ*» или «*ия*». Наряду с вышивкой данный тип рубахи также украшается и тканым орнаментом. Под *алтицей* размещалась полоса под названием *ынкрецэ*. Она включала в себя вышивку, состоящую из элементов орнамента символизирующих землю. Зачастую *ынкрецэ* присборивал верхнюю часть рукава. Нижняя часть рукава и передняя часть рубахи декорировалась вышитыми вертикальными или наклонными орнаментальными полосами, называемыми *рыурь*. В этих полосах преобладали символы воды, которые с помощью символики орнамента демонстрировали жизнь человека.

По своему композиционному решению данный вид декора рубахи *ия* является наиболее высокохудожественным в молдавском женском костюме. Его мы можем встретить на иконах, фресках и миниатюрах XV–XVI вв. [1, с. 40].

Каждой рубаше мастерицы стремились придать элементы индивидуальной неповторимости. Техники декора передавались от матери к дочери, что явилось условием сохранения традиций от поколения к поколению.

Наиболее древними видами вышивки были различные виды глади – счетная, прямая и вышивка по канве. С середины XIX в. появилась и вышивка простым и сложным крестом. Она стала активно применяться и в значительной мере вытеснять старинную гладь [1, с. 38].

Древние формы украшения, относящиеся к XVI–XVII вв., представляют как геометрический, так и растительный рисунок. Одним из наиболее ранних орнаментальных мотивов были стилизованные изображения птиц, животных и человеческие фигурки [1, с. 34]. На древних рубашах вышивкой украшалась и спинка. В северной зоне Молдовы под влиянием тесных культурных связей с украинским населением начал проникать крупный многоцветный растительный орнамент, переданный в реалистической манере. Наряду с характерной в целом для Молдавии цветовой гаммой черного, красного, коричневого в северной зоне получили распространение голубой, зеленый, оранжевый цвета. В орнаментике левобережного Приднестровья характерно преобладание растительных элементов – изображение роз [1, с. 119].

Исторически утвердившаяся композиция размещения орнамента в данном виде рубах сохранялась до начала XX в. В первой четверти XX в. в период общего упадка традиционного костюма, его вытесняли фабричными изделиями. Стало происходить упрощение декора и отхождение от канонов сложившейся орнаментальной композиции. Применяющиеся элементы уже не несли той информационной и смысловой нагрузки, которую вкладывали в декор наши предки. Ведь когда-то каждая рукодельница создавала свою рубаху в единственном неповторимом экземпляре. По декору можно было узнать информацию о жизни ее предков, а также из какой местности она происходила и чем занималась, а также о символах защиты, которые она вкладывала в создаваемое изделие.

В 2015 г. в Молдавском этнографическом музее была создано сообщество, объединяющее рукодельниц, которые под руководством сотрудников музея воспроизводят в вышитых рубахах старинные образцы орнамента, кроя, техник вышивки [3, с. 225]. Здесь происходят культурные обмены с мастерицами Румынии. Общие исторические корни объединяют и помогают, сплотившись, поддержать традиции в народном творчестве. Выставки с рубахами, созданными по старинным канонам, путешествуют по многим городам мира, вызывая у людей огромный интерес. Здесь необходимо упомянуть о творчестве Матисса, который в свое время был вдохновлен именно этим типом традиционной молдавской женской рубахи при создании ряда своих полотен.

Одно из важнейших событий, помогающих сохранить народные традиции, началось с инициативы на Facebook, что привело к созданию успешного международного мероприятия. Это *Всемирный день ии*, который был предложен интернет-сообществом La Blouse Roumaine.

В Кишиневе первое празднование Всемирного дня Ии было развернуто в Национальном музее этнографии и естественной истории. Здесь была проведена выставка традиционных молдавских костюмов, выполненных мастерами со всей страны. На открытии мероприятия выступил с речью директор Национального музея этнографии и естественной истории Михай Урсу. Он подчеркнул: «Праздник *ии* не был установлен ЮНЕСКО или какой-либо другой международной организацией, это решение множества людей, которые общаются через социальные сети, с целью защитить наше культурное наследие, в том числе народный костюм. Сейчас этот день отмечается в 48 странах на семи континентах. ... Этот элемент традиционного костюма является самым представительным и грациозным».

В то же время архитектор Иоана Кордуяну из Бухареста, один из инициаторов мероприятия, подчеркнула, что Кишиневский историко-этнографический музей был первым музеем в мире, который отреагировал на это предложение и серьезно отнесся к нему. В результате начиная с 2013 г. в праздничном календаре Молдовы 24 июня в день летнего солнцестояния празднуется *Всемирный день Ии*. Это день, который в православном календаре совпадает с днем рождения Иоанна Крестителя – одного из самых почитаемых святых.

Народный костюм, и в первую очередь рубаха как мужская, так и женская являются частью священной традиции, одним из пилонов нашей национальной идентичности. Первостепенной задачей современного поколения является восстановление и сохранение этой жемчужины нашего материального культурного наследия.

Список литературы

1. Зеленчук В., Лившиц М., Хынку И. Народное декоративное искусство Молдавии. Кишинев: Картеа Молдовенеаскэ, 1967. 125 с.
2. Buzilă V. Arta tradițională din Republica Moldova. Chișinău: Cartier, 2018. 272 p.
3. Pavel E. Portul popular Moldovenesc. Iași: Junimea, 1976. 207 p.
4. Moldovanu S. Măiestria – povestea cusută a ieii. Chișinău: Bons Offices, 2019. 448 p.

Ван Вэньшань

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
г. Санкт-Петербург*

Научный руководитель: Л. Ф. Кондратенкова

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ДИЗАЙНЕ СПОРТИВНОЙ ОДЕЖДЫ КИТАЯ

Историю китайского народного костюма можно проследить примерно с III века до н. э. Стилистическая образность народного костюма и его общее ансамблевое строение свойственны китайским традициям. Народный костюм Китая во многом сочетает в себе практичность, целесообразность и эстетичность. Для одежды разных частей огромного Китая характерны различные формы кроя, ткани, элементы декора [2].

Традиционная одежда соединяла в себе красоту и комфорт, так необходимый в повседневной жизни человека. Постепенно, традиционные виды китайского костюма, не меняя своего бытового предназначения, преобразовывались в одежду спортивную. Одежда для занятий спортом с течением времени улучшалась и приобретала функциональность, становилась более легкой и удобной. Спортивные упражнения для улучшения и поддержания хорошей физической формы, существовали в Китае более 2000 лет назад – уже тогда стали развиваться такие традиционные единоборства, как «ушу», «кун-фу» и стрельба из лука. Считается, что красота этих боевых искусств выражает их уникальную красоту через осанку, силу, ритм, выразительность и структуру движений, однако нельзя игнорировать и красоту самой одежды для боевых искусств. Одежда для боевых искусств почти всегда содержит различные элементы традиционной китайской культуры: древнейшее китайское конфуцианство, даосизм, буддизм, народные религии и различные народные культуры – все это затрагивало и в той или иной степени проникало в нее.

Одежда для боевых искусств имеет богатый оттенок древней истории Китая и глубокую философию, объединяющую суть боевых искусств, с красочной спортивной формой, популяризируя тем самым традиционные для Китая виды спорта [3].

Китай – это «страна шелка», и шелк занимает видное место в искусстве создания спортивной одежды для единоборств. Передовые технологии производства и обработки шелка позволили китайцам производить множество видов шелковых полотен – от очень тонких и легких до тяжелых, мягких и плотных. С точки зрения технических характеристик материала – шелк наиболее подходит для изготовления костюмов для боевых искусств. Спортсмены, практикующие боевые искусства, используют эту свободную и комфортную одежду для тренировок и выступлений на соревнованиях.

Использование современных технологий изготовления одежды, таких как 3-D проектирование, позволяет создать более комфортный костюм для обеспечения свободы движений, характерных для данного вида спорта. При изготовлении этой спортивной одежды используются как традиционная ручная вышивка, ручной рисунок, так и современные технологии горячего тиснения, трансферная и сублимационная печать и другие инновационные методики нанесения изображения на ткань. Одежда спортивного стиля отличается удобством, практичностью, простыми формами, эргономичностью и функциональностью – благодаря этим факторам ее спортивное предназначение постепенно перешло и в повседневное.

Наиболее популярными видами спорта в Китае в настоящее время, помимо традиционных боевых искусств являются:

– баскетбол, который стал спортом номер один в китайской спортивной индустрии; молодые люди моложе 20 лет и взрослые 25–35 лет являются самыми активными баскетболистами; на них приходится 52 % и 40 % соответственно, занятий баскетболом по отношению к другим видам спорта;

– футбол, находящийся на втором месте по популярности, снискал большую любовь у всех слоев общества, так как является одним из древнейших видов китайского спорта, ведь еще

2300 лет назад первые футбольные мероприятия проводились в городе Линьцзы (ныне город Цзыбо, провинция Шаньдун) [1];

– настольный теннис находится на третьем месте по популярности и является национальным видом спорта; ни одна страна в мире не может конкурировать с китайской командой в настольном теннисе.

Учитывая популярность этих видов спорта, а также других, ставших массовыми в Китае, постоянно увеличивается ассортимент спортивной одежды, наращивается ее дизайнерская разработка и производство [4]. На это повлияло и мощное развитие китайского спорта, когда спортсмены из Китая начали занимать передовые позиции в различных видах спорта, в том числе и тех, которые издревле свойственны этой стране.

Многие коллекции китайских дизайнеров создаются сегодня с учетом линий одежды передовых спортивных брендов. При этом спортивные костюмы, относящиеся к национальным видам спорта, включают в себя такие традиционные виды одежды как кимоно, брюки хакама, костюмы кендо, дополняются и украшаются традиционными, символическими для Китая элементами.

В связи с развитием мировой экономики происходит взаимное проникновение культур, обогащая и разнообразя современный рынок одежды, как в Китае, так и в Европе традиционными для китайского костюма элементами одежды. Одновременно с этим, китайская индустрия спортивной одежды, за счет международной экономической интеграции, испытывает влияние европейской моды. Это позволило некоторым спортивным брендам Поднебесной встать в один ряд с ведущими мировыми производителями спортивной одежды и привнести в европейскую моду неповторимый шарм азиатской культуры.

Список литературы

1. Китайский традиционный спорт [Электронный ресурс] // URL: <http://www.guoxue.com/wk/000192.htm> (дата обращения 22.02.2020).
2. Концепция китайской одежды [Электронный ресурс] // URL: https://aminoapps.com/c/modanaamino/page/blog/kontseptsiaa-kitaiskoi-odezhdy/YM1e_MBfbu0Ng7QbLl6mPjdmerGqYxZk7B (дата обращения 13.02.2020).
3. Одежда для боевых искусств [Электронный ресурс] // URL: <http://www.wuyuantang.vip/chuangyiwushufuzhuangtaijifuzhuang/> (дата обращения 10.02.2020).
4. Олимпийские игры [Электронный ресурс] // URL: <https://sports.phb123.com/ay/8126.html> (дата обращения 22.02.2020).

Д. В. Василевич

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: А. И. Смолик

СИМВОЛ СОЛНЦА: ЦЕНТРАЛЬНЫЙ АРХЕТИП ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Самобытность японской культуры проявляется на символическом уровне. Символы Японии, их формирование и генезис тесно связаны с ценностно-смысловым ядром культуры Страны восходящего солнца, который рождается в коллективном бессознательном народа, т.е. в архетипах. Согласно теории К. Г. Юнга, бессознательный уровень психики человека находит свое проявление в первую очередь через символы [3]. Символы – особого рода знаки, выражающие определенные воззрения, идеи, универсалии и явления. Их образование и трансляция обуславливаются общими для конкретного общества социально-культурными историческими реалиями. Архетипические символы могут представлять собой один из ключей к познанию культурного кода. Япония – уникальная страна с богатейшей древней культурой, располагает рядом уникальных символов, которые могут иметь изобразительную, графическую, цветовую или иную природу, представляют собой персонифицированные образы, а также объекты окружающего мира.

Основным и центральным архетипом японской культуры, является Солнца. Вся история японского архипелага берет свое начало с мифов о главном божестве японского пантеона – Аматерасу (богиню Солнца). Как видно из ее имени, она сияет (*тэрасу*) с Неба (*ама*). У солнечной богини было много потомков. И, как повествуют «Кодзики», своего правнука Ниниги-но микото она отправила управлять Японией. А его праправнук, император Дзимму, был первым земным императором на японском троне. Так японская мифология пыталась объяснить, что японские императоры – потомки богини Солнца [2].

Так символом императорского рода, как и всей Японии стало Солнце. Оно начало изображаться на веерах, на ширмах, седзи, одеждах и гравюрах. Солнце изображалась на полотнах всех знаменитых художников всех эпох. Во второй половине XIX в. в результате подражательств европейским странам, появился и государственный флаг, который мы наблюдаем и сегодня. Флаг представляет собой красный круг солнца на белом фоне. Его прототип появился еще в период Хэйан, но изначально он использовался не на знаменах, а на веерах военачальников, с помощью которых отдавались приказы [1]. По легендам императору Дзимму сопутствовал военный успех, когда он бился спиной к солнцу. Средневековые военачальники, также старались использовать этот прием. Имея в руках веер с солярной символикой или же флаг с изображением солнца за спиной, таким образом «ослепляли» противника, ибо победа всегда принадлежит тому, кто имеет солнце на своей стороне.

Влияние Солнца как центрального архетипа, было проявлено во всех видах искусства, в живописи, в литературе, театре, и главным образом в главной религии Японии синтоизме. Красный цвет в синтоизме символизирует очистительную энергию огня и солнца, с помощью которой изгоняются злые духи. Кроме того, красный цвет – это кровь, то есть жизнь. Тории, ворота, ведущие в синтоистские храмы – всегда окрашены в красный. Одевание синтоистских жриц «мико» до сих пор представляют собой сочетание белого верха (чистота) и красного низа. Это сочетание символизирует обеспечиваемую синтоистскими божествами счастливую и незапятнанную жизнь.

Архетипом Солнца также выступает Хризантема – символ Солнца, дающий жизнь всему на земле, олицетворение солнечной богини Аматерасу, главы пантеона божеств и прародительницы императоров. Сакура – символ красоты и быстротечности жизни, цветение сакуры – символ солнечного восхода и захода. Японский журавль Танко, изображающийся на фоне солнечного диска, либо летящим по небу, символизирующий долголетие и процветание страны. Красные ворота Тории, символ границы миром земным и сакральным, изображающийся с солнечным закатом. Особое проявление архетипа Солнца выявлено на

гравюрах Китао Сигэмаса где присутствует как само солнце, так и его символы. Особое в его работах занимают персонифицированные образы японских божеств, среди которых главное место занимает главная богиня Аматерасу. В циклах гравюр Хиросигэ Андо, Кацусика Хокусай, Икэ но Тайга, Еса Бусон, также архетип Солнца играет центральную роль. Современные художники Тани Бунте, Таномура Тикудэн, Ватанабэ Кадзан, Томиока Тэссай, Урагами Гекудо продолжают традицию своих предшественников, транслируя символические и идеологические смыслы в современную мировую культуру, знакомя другие страны со своей традиционной культурой, ее историей и ценностными категориями.

Символические смыслы архетипов трактуются прагматически, как направленные на достижение сугубо утилитарных целей, однако посредством символизации вовлекает человека в поле продуцирования культурных смыслов.

Список литературы

1. *Мещеряков А. Н.* Книга японских символов. Книга японских обыкновений. М.: Наталис, 2003. 556 с.
2. *Такаси К.* Японские мифы. Токио: Коданся, 1959. 286 с.
3. *Юнг К.-Г.* Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг; сост. В. И. Менжулина; пер. с англ. А. А. Юдина. М.: Совершенство, 1997. 383 с.

В. М. Васильева

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научный руководитель: И. В. Зыбина

«ЛУЧЕЗАРНЫЙ ГОРОД» ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И ВЛИЯНИЕ ПРИНЦИПОВ ЕГО ФОРМИРОВАНИЯ НА АРХИТЕКТУРУ

*«У Корбюзье то общее с Люфтваффе,
Что оба потрудились от души
Над переменой облика Европы.
Что позабудут в ярости циклопы,
То трезво завершат карандаши».*

*И. Бродский, «Роттердамский дневник»
1973 г.*

Большое влияние на современную архитектуру оказали градостроительные идеи, поиски нового подхода к проблеме пространства и предложения по организации массового жилищного строительства французского зодчего Шарля-Эдуарда Жаннере, известного как Ле Корбюзье.

В своем самом масштабном урбанистическом проекте «Лучезарный город» (La ville radieuse) он предлагал путем повышения плотности населения города, при одновременном резком снижении плотности застройки решить транспортные и санитарно-гигиенические проблемы.

Рассмотрим, в каком контексте формировалась идея «лучезарного города». Новации и преобразования во всех областях существенно влияли на жизнь того времени. В строительстве поворотным моментом стало использование таких материалов как металл, стекло и железобетон, что открывало зодчим большие перспективы.

Основная проблема крупных городов начала XX в. состояла в том, что они наполнялись людьми быстрее, чем появлялось необходимое жилье и инфраструктура. Города не успевали снабжаться водой и освобождаться от отходов, структура дорог оставалась прежней при возросших грузоперевозках, случались частые эпидемии из-за антисанитарии. С такими же проблемами столкнулся и Париж, который было необходимо разуплотнить и санировать.

«Лучезарный город» (La ville radieuse) Ле Корбюзье впервые был представлен на «Осеннем салоне» в Париже в 1922 г. Проект был рассчитан на 3 миллиона жителей, именно столько составляло население Парижа того времени, увеличившееся в 5 раз с 1810 по 1910 гг.

В 1925 году Ле Корбюзье представляет Plan Voisin – первое применение концепции «Лучезарного города». Если зодчие эпохи Возрождения осуществляли преобразования городов по фрагментам, наподобие коллажа, то бескомпромиссность утопии «Лучезарного города» вела к системным преобразованиям и требовала очищения обширного пространства. В настоящее время при реализации подобного проекта, несомненно, необходимо было бы решать проблему охраны культурного наследия. В то время прогрессивных градостроителей больше интересовали социальные аспекты, чем историческая архитектура. Таким образом, основной задачей ставилась санация переуплотненных бедных районов, т. е. при сохранении острова Ситэ и наиболее значимых объектов, преимущественно культовых убиралась почти вся средовая застройка. Это был «гимн свету, воздуху и зелени» [2]. В центре Ле Корбюзье предлагал разместить равновеликие небоскребы, которые стояли среди садов, на равном расстоянии друг от друга и давали необходимую плотность застройки, освобождая открытые пространства для зелени.

Ле Корбюзье писал, что в основе строительства «Лучезарного города» лежат всего четыре принципа: увеличение плотности населения; новые способы передвижения; большое количество парков и зеленых зон; попытка «разгрузить» центр города, куда стремится много людей (иными словами, застраивать нужно окраины) [3].

Помимо этого, Ле Корбюзье пропагандировал функциональное зонирование города: на коммерческие, деловые, развлекательные и жилые районы.

Корбюзье говорил о городах будущего, что город следует функционально разделить на районы: деловой квартал, жилой, торговый и так далее. В центре города деловой центр с небоскребами выше 200 м.

Для жилых районов отлично подходят быстровозводимые дома, причем, не выше 50 метров. В каждом из них может проживать до 2 тысяч человек. На первом этаже обязательно есть кафетерии или столовые и прачечная. На крыше – детский сад и бассейн. Возле каждого жилого дома непременно разбит парк, где люди могут полноценно отдохнуть: минимальный уровень шума и естественный свет этому способствуют (например, жилая единица в Марселе).

По его проектам высотные многоквартирные дома имеют свободное расположение в пространстве. В своей книге о поездке в Нью-Йорк он описывает высотное жилое здание, к самому входу в которое имеется подъезд для транспорта и рядом парковка, ни о каком дворе речи не идет.

Корбюзье рассматривает дом как машину для жилья, функционирующую по заложенной в нее программе, а город – как механизм, который должен лишь четко осуществлять запрограммированные функции. Как и любая механистическая модель, эта стремилась к упрощению.

Лучезарный город никогда не был построен, однако предпринималось множество попыток воплотить его идеи в жизнь.

На сегодняшний день приоритетной задачей организации городской среды является реализация ее положительного влияния на социальные связи человека. То есть главное не комфорт, а то насколько человек уверенно и спокойно ощущает себя в месте, где живет. Мы полагаем, что два из четырех принципов «Лучезарного города» Корбюзье вполне могли бы послужить инструментами для развития и поддержания социальных связей человека, живущего в шумном мегаполисе, где люди остро чувствуют одиночество и недоверие к окружающим.

Это новые способы передвижения с использованием общественного транспорта, которых должно быть как можно больше – метро, автобусы и т.д. Это сделает город удобнее для пешеходов, снизит трафик на дорогах, людям захочется больше времени проводить вне дома. Большое количество парков и зеленых зон также сделает город более экологически безопасным, приспособленным для прогулок, встреч.

Список литературы

1. *Геташвилли Н. В.* Ле Корбюзье. М.: Директ-Медиа, 2014.
2. *Гутнов А. Э., Лежава И. Г.* Будущее города. М.: Стройиздат, 1977.
3. *Ле Корбюзье.* Новый дух в архитектуре. М.: Стрелка, 2017.
4. *Миронов А. В.* Философия архитектуры: Творчество Ле Корбюзье. М.: МАКС Пресс, 2012.
5. *Фремpton К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990.

А. О. Воронова

Новосибирский государственный педагогический университет, г. Новосибирск

Научный руководитель: Т. Н. Тропина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОСПИСЬ ПО ТКАНИ: СОВРЕМЕННЫЕ МАСТЕРА-БАТИКИСТЫ

Одним из интересных видов декоративно-прикладного искусства является художественная роспись по ткани (батик). Батик – это обобщенное название различных способов ручной росписи ткани. В качестве основы данной техники используется принцип резервирования, т.е. покрывания специальным составом тех мест ткани, которые должны остаться неокрашенными, чтобы в итоге получился нужный узор. Несмотря на развитие высоких технологий в легкой промышленности, ручная роспись по ткани не утратила своей популярности и находит широкое применение в оформлении элементов одежды и интерьера.

Роспись по ткани возникла в Индонезии на острове Ява около 2000 лет назад. Хотя мастера Явы и считаются основоположниками техники батик, тем не менее, история прочно связывает это искусство с Китаем. Именно отсюда началось дальнейшее распространение его по миру, и положило начало росписи по шелку, нежная структура которого очень ценилось, и придавала росписи еще больше шика. Во времена династии Сун и Тан Япония находилась под влиянием Китая, поэтому вполне возможно, что именно тогда батик попал из Китая в Японию. Важно, что японские мастера часто сочетали восковую технику с другими, например, с узелковой (сибори), что позволяло создавать сложные и необычные узоры [6].

В 19 веке батик стал пользоваться большой популярностью и в Европе. Благодаря немецким мастерам техника батика стала популярной и обогатилась новыми приемами.

В России батик появился в XX веке. Хотя еще с древности в России использовали технику, подобную восковому батик. В XVI–XVII вв. она достигла совершенства. Для резерва применяли, кроме воска, глину, гречневый клейстер с квасцами. Если узор делали резными досками, то ткань называлась выбойкой восковой. С 1870 года вместо природных красителей стали применять химические которые имели более широкую гамму и яркость: анилиновые и ализариновые искусственные красители. В основном расписывались шелковые и шерстяные платки и шали, которые имели популярность в народном русском костюме. Восток оказал большое влияние на Россию: широко распространена орнаментальная композиция с турецкими узорами: «огурцами», «бобами», и «опахалами». Сами узоры имели четкий контур и мельчайшую проработку деталей. Затем в композицию вводятся растительные мотивы – букеты, ветви, по контуру спускается узкая гирлянда. Хотя рисунки создаваемые мастерами были на основе восточных шалей, с их традиционными мотивами, отличительно чертой стала иллюзорная трактовка цветочных мотивов, которая выражалась в передаче реалистичных объемов и цветовой гаммы цветов и листьев [7, с. 128–133].

С начала XX века стало появляться все больше книг о батике, как о горячем, так и о холодном. Это дало возможность художникам-любителям и обычным людям заниматься росписью по ткани в свободное время.

Но именно в России был изобретен резервирующий состав на основе резинового клея упростивший роспись и получивший название холодный батик. Изменился не только резервный состав, но и инструменты для его нанесения, стиль и приемы росписи. Так например мастера применяли солевой эффект к основной технике, что способствовало обогащению изображения.

В 70-х гг. XX в. новое поколение художников-текстильщиков вывело батик на путь стремительного развития. Их привлек этот вид декоративно-прикладного искусства, поскольку он давал возможность создавать уникальные штучные вещи, не ограниченные готовым ассортиментом головных платков, галстуков и косынок. Появились новые техники, направления, яркие имена мастеров русского батика такие, как И. Трофимова, Т. Шихирева, С. Давыдов, В. Кравченко, М. Каминская и многие другие [4].

Юозас Бальчиконис, основатель литовской школы художественного текстиля, первооткрыватель в жанре монументального панно в технике горячего батика [3, с. 19]. Интерес к его искусству актуален и сейчас так как он был единственным художником (в СССР и нынешней России), который использовал в батике растительные красители.

Ирина Трофимова была настолько впечатлена выставкой Юозаса Бальчикониса, что дальнейшую творческую жизнь она посвятила искусству горячего батика. Секреты техники горячего батика были изучены ею в «Спецшколе классического батика» в Дели [1, 4]. Монументальный батик И. Трофимовой характеризуется крупномасштабностью работ, обширностью тем, мотивов, точно соответствующих эпохе, которые затрагивает художник, количеством работ. На полотнах обычно присутствуют крупные фигуры в костюмах, предметы, символизирующие выбранную тему [2].

Сергей Давыдов в настоящее время является ведущим художником-батикистом. Автор книг по батiku, в которых сделана попытка систематизировать современные направления в области художественной росписи по ткани, описаны традиционные и авторские приемы и технологии [4]. Направление, в котором работает С. Давыдов, он сам определяет как «философский» батик. Таковы его работы «Разрушенный храм», «Тайная вечеря», «Восхищаясь Рублевым. В ожидании лета». Работы выполнены в технике горячего батика на хлопке и шелке, с использованием эффекта «кракле».

Произведения заслуженного художника России Татьяны Шихиревой в технике горячего батика на шелке узнаются сразу [2, 8]. В каждой ее работе присутствует сюжет, история, связанная с ее любимыми героями; в этом и заключается особенность такого направления, как «повествовательный» батик (по определению С. Давыдова), в котором работает художница [4, с.10]. Это направление батика предполагает развитие сюжета в картине, наличие действий, совершаемых героями. Анализируя ее работы можно сказать, что у автора есть излюбленная тема или персонажи: Прекрасная дама, Колумбина, Пьеро, Арлекин. Сюжеты картин раскрываются в триптихах или полиптихах, а действие композиции продолжается порой на раме [2, 8].

Совсем в другом стиле работает Мария Каминская. На ее работах присутствуют полевые и садовые цветы, морские обитатели и насекомые, реальные и вымышленные персонажи в окружении реалистичных бытовых деталей, пейзажи, изящные декоративные композиции, то загадочные, то поэтичные, то светлые, то сумрачные. Интерьер – всегда с окном, за которым город, то ли реальный, то ли придуманный («Окно с котом», «Окно в Париж») [2, 5]. Любые живые чувства и мысли, волнующие художника, можно передать в картине на ткани.

Таким образом, батiku доступны все жанры: пейзаж, портрет, как абстрактные композиции, так и жанровые сцены, натюрморты. Любые масштабы и темы, начиная с широкоформатных, многосерийных и заканчивая самыми миниатюрными работами. Батик может превращаться в скатерти-салфетки, палантины, и другие элементы одежды [2]. Это говорит о многофункциональности батика как вида декоративно-прикладного искусства, который прошел долгий путь от древности до современности и не утратил своей элитарности.

Список литературы

1. Ассоциация художников декоративных искусств. Ирина Трофимова [Электронный ресурс]. URL: <http://ahdi.ru/batik/trofimova-irina> (дата обращения 16.02.2020).
2. Блог Ирины Дворкиной. Полвека авторского батика [Электронный ресурс] URL: <https://irinadvorkina.livejournal.com/74355.html>
3. Гильман Р. А. Художественная роспись тканей. М.: Владос, 2008. 159 с.
4. Давыдов С. Г. Батик. Техника. Приемы. Изделия. М.: АСТ – ПРЕСС КНИГА. 2005. 184 с.
5. Иероглиф – сайт визуального искусства. Мария Каминская [Электронный ресурс]. URL: <http://hieror.ru/Sova/ShelkovyiPut?page=7>
6. Салтанова Ю. С. Старинные техники росписи ткани Японии. Традиции и новации // Декоративно-прикладное искусство и образование. 2016. № 4(19). С. 39–50.
7. Салтанова Ю. С. Исторически сложившиеся художественные особенности оформления платков и шалей, актуальные в современном искусстве художественной росписи ткани // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 1(28). С. 126–135.
8. Художник Татьяна Шихирева: батик, темпера. [Электронный ресурс]. URL: <http://ahdi.ru/batik/shikhireva-tatyana>

Н. Ю. Ворохиди, Е. Б. Егоров

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ПРОБЛЕМАТИКА НЕОБХОДИМОСТИ ВКЛЮЧЕНИЯ В ЭЛЕКТИВНЫЙ КУРС ПРИНЦИПА МОДУЛЬНОЙ СЕТКИ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Упоминание о графическом дизайне, по историческим сведениям, впервые появилось в 1922 г., когда Уильям Аддисон Двиггинс – известный книжный иллюстратор и типограф, в своем эссе применил данный термин – «Новый вид печати призывает к новому дизайну». В свою очередь Двиггинс стал первым в истории графическим дизайнером и человеком, благодаря которому термин получил широкое распространение во всем мире уже после Второй мировой войны. Пять лет спустя, в 1927 г., была опубликована книга Раффе – «Графический дизайн», наименование которой послужило основой для применения данного термина в промышленной индустрии коммуникативной рекламы. В нынешнее время «графический дизайн» также неизменно считают разновидностью коммуникационного дизайна, который можно поделить на две категории: корпоративно-рекламный дизайн (логотипы и брендинг, упаковка продукции и наружную рекламу), редакционно-издательский дизайн (оформление книг, журналов и газет).

С течением времени развиваясь в общественной культуре, данный термин становился частью образовательной методики в учебных заведениях с художественным направлением. Эта методика давала возможность реализации творческих идей с помощью символов, рисунков и начертаний.

Во время учебного процесса работы с «проектной графикой» студенты должны учиться правильно использовать образный язык изобразительного искусства, для его дальнейшей эксплуатации в рекламе или типографике, как инструмент воздействия на потребителя. Этому учат в школах графического дизайна, а также колледжах и ВУЗах, где он входит в образовательную программу.

В рамках учебно-творческих практических занятий студент учится владеть всеми видами проектной графики. Приобретенные навыки в данной области в дальнейшем расширят образное композиционное мышление, проектное мышление и возможности выражения творческого замысла.

Наряду с учебными дисциплинами, изучающими сферу корпоративно-рекламного дизайна, куда входит создание социально-рекламных плакатов, фирменного стиля и брендинг, есть также пересечение с областью типографики, где отводится отдельное место и время на работу с шрифтами и текстом для их использования в графических макетах.

Типографика – это искусство оформления печатного текста, но с другой стороны – это свод правил и систем определяющих использование шрифтов и оформительских средств в графическом дизайне.

«Свод правил» представляет собой пособие для графиков и типографов по использованию модульной системы в оформительской работе. Модульная система позволяет дизайнеру сбалансированно организовывать текст и изображения на плоскости по принципу объективности и функциональности. Студент в процессе получения практического опыта в области данной деятельности учится соразмерно компоновать текст и иллюстрации с единственной целью – упростить коммуникацию со зрителем и улучшить восприятие передаваемой информации. В задачи типографики входит умение сделать текст наиболее оптимальным, ясным, максимально обеспечивая удобочитаемость, но вместе с этим сделать текст интересным в восприятии читателя, зрелищным, гармоничным в общей структуре коммуникации.

Яркими представителями и преподавателями в области типографики и графического дизайна принято считать Йозефа Мюллера-Брокманна и Кимберли Элам, чьи пособия активно используются в учебных заведениях для профессиональной подготовки будущих специалистов.

Йозеф Мюллер-Брокманн в своей книге «Модульные системы в графическом дизайне» описывает для чего нужна модульная сетка: «Сокращение визуальных элементов и включение их в модульную систему создает впечатление продуманного единства, прозрачности, ясности, возникает порядок в оформлении. Логично организованный дизайн поддерживает достоверность информации и располагает к ней читателя». Его схемы методичного построения и структурирования текста, наглядное и информативное повествование позволяет получить широкие знания как в теории, так и в практическом применении.

В свою очередь Кимберли Элам в своем пособии «Графический дизайн. Принцип сетки» пишет, что «Типографика – это не только вербальная информация, но и текстурные линии внутри композиции». Ее принцип заключается в том, чтобы студенты, применяющие на практике различные упражнения, сосредоточились не столько на структуре текста, сколько на композиции внутри этой структуры. Для этого она придумала простую систему из трех столбцов и трех строк образующих модульную сетку, в пределах которой студенты должны из шести прямоугольников и маленького круга создать композиционный диапазон возможностей и вариантов регулировки рабочего пространства модулей. Шесть прямоугольников, как абстрактные композиционные элементы – это текстовые строки, набранные разным кеглем в данной конкретной системе, а круг играет роль универсального элемента призванного зрительно уравнивать композицию и также служит для контраста. Представленные в ее пособии методы и подходы к типографике дают возможность студентам изучить и применить правила композиции, текстуры и взаимодействие элементов на основе ряда упражнений, которые постепенно будут становиться более динамичными и сложными.

Типографика в дизайне, как и рекламно-коммуникативный дизайн, являются частями одного целого, несмотря на разность в направлении практического применения. По этой причине, помимо обучения студентов только одной из сфер графического дизайна, которая востребована в учебной программе всех образовательных дизайнерских «школ» (брендинг и социальная реклама), необходимо особое внимание уделить системам композиционного построения в структуре модульной сетки. Принцип модульной сетки лежит в основе любого успешного проекта и является обязательным для изучения студентами в течении всего периода обучения. Если игнорировать системность и соразмерность элементов при оформлении проекта, не соблюдая определенные общепринятые каноны, то значимость изображаемого проектного замысла не сможет ясно отразиться в глазах смотрящего. Зритель будет искаженно воспринимать посыл авторской задумки, а это не вписывается в рамки объективного понимания концепции дизайнера, который через свое «творение» позиционирует себя как профессионала в своем деле.

В стремительно меняющемся мире образование не может стоять на одном месте в области применения методических систем в практической деятельности учащегося, но и не должно стремиться свободному использованию материалов на свое усмотрение студентами в творческой учебной практике. По этой причине необходимость изучения модульной системы в рамках освоения творческих профильных дисциплин посвященных графическому дизайну крайне значима и обоснована.

Список литературы

1. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне. М.: Студия Артемия Лебедева, 2018. 184 с.
2. Карповская Е. Визуальные коммуникации в графическом дизайне. М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2013. 550 с.
3. Морисон С. «Основные принципы типографического искусства». В сб. Книгопечатание как искусство. М.: Книга, 1987.
4. Рудер Э. Типографика. М.: Книга, 1982.
5. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. Вопросы теории и практика применения. 2-е изд. М.: Книга, 1985.
6. Кимберли Э. Графический дизайн. Принцип сетки. М.: Питер, 2014. 120 с.

Н. Р. Габлия

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: И. Е. Шахова

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕКРЕАЦИОННОГО ЦЕНТРА НА ПРИБРЕЖНОЙ ТЕРРИТОРИИ СУХУМСКОГО ОЗЕРА

Республика Абхазия имеет практически неограниченный потенциал для развития рекреационного комплекса. Водные ресурсы представляют собой один из главнейших видов природных богатств республики Абхазия. Изначально местом притяжения и рекреации является морская береговая зона – набережная, пляжи, но также существует место, которое не освоено, это Сухумское озеро, расположенное в черте города Сухум. Вокруг озера за последние 20 лет сформировались жилые массивы, и это место могло бы использоваться для отдыха населения прилегающих районов.

Природные и географические ресурсы Абхазии способствуют активному развитию рекреационной деятельности. Город Сухум обладает рядом преимуществ, для успешного развития туризма. Климатические, экологические условия, природно-рекреационные ресурсы, уникальные культурные, исторические и религиозные памятники привлекают сюда тех, кто стремится восстановить здоровье, посмотреть достопримечательности или просто хорошо провести время.

Город Сухум является основным местом притяжения для отдыха туристов и местных горожан. Это связано с морской набережной, предназначенной для прогулок. Возможным вариантом свободного времяпрепровождения в городе является посещение театров, филармонии, музеев, картинной галереи, парков, ботанического сада. Многофункциональный рекреационный комплекс может стать востребованным местом проведения отдыха. Предоставит возможность реализовывать множество потребностей и желаний в одном месте. Для формирования и развития рекреационного комплекса, главное место занимают благоприятные природные условия территории.

Наряду с существованием развитой рекреационной зоны, которой является морская набережная, в Сухуме имеются неиспользованные рекреационные ресурсы. Одним из них является прибрежная территория Сухумского озера, расположенная в черте города Сухум. Территория обладает необходимыми ресурсами, позволяющими организовать рекреационный центр. Длина, расположенного на территории озера, достигает 1 км, глубина озера 18 м, в нем водится рыба и вода довольно чистая. Кроме того, в озеро впадает река. На территории также растут хвойные деревья, поэтому участок обладает уникальным микроклиматом.

Вопросы освоения территории озера поднимались и ранее. В 1986 г. администрацией города Сухум был разработан проект развития прибрежной территории. Предполагалось развитие на участке гостиничных комплексов, парковых зон, яхт-клубов, а также создание связи озера с морем для развития водных видов спорта, но в связи с военными действиями проект не был реализован. В течение прошедшего времени участок потерпел изменения: южно-восточная часть застроена усадебной жилой застройкой, в северо-западной части расположен жилой микрорайон, однако прибрежная территория озера не благоустроена. И в настоящее время, вновь, администрацией города поднимается вопрос о восстановлении рекреационной функции в этом месте. Прибрежная территория могла бы стать местом притяжения городского населения, использоваться как место отдыха для прилегающих районов, поскольку вблизи не имеется рекреационных пространств и парков. Это дает возможность развития рекреационного комплекса на прибрежной территории Сухумского озера, что позволит использовать не только приморскую территорию, а также территорию озера с целью создания дополнительного места отдыха как для жителей города, так и для туристов.

По проблеме формирования рекреационных зон существуют различные исследования, в частности статья О. А. Альмухамедовой, Ю. В. Чубко «Рекреационный комплекс: типы, задачи

и условия формирования» [1, с. 5], в которой представлена градация рекреационных центров – это лечебно-курортная, оздоровительно-спортивная, познавательная, развлекательная зоны.

Лечебно-курортная рекреационная деятельность базируется на использовании природных ресурсов: климата, минеральных лечебных вод, грязей, озокерита, соляных шахт, кумысолечения и их сочетания. Оздоровительно-спортивный вид рекреационной деятельности является разнообразным. В нем преобладает деятельность у воды и в воде. Познавательная рекреационная деятельность относится практически ко всем другим видам как «встроенный» элемент. Вместе с тем есть и чисто познавательные ее виды.

Развлекательная рекреационная деятельность тоже является частью всех других ее видов. Необходимость занять свободное от лечебных процедур время особенно отчетливо проявляется при стационарном санаторно-курортном виде и деятельности, отдыха у воды и городских видах отдыха. Потребность в них возрастает с повышением образовательно-культурного уровня людей.

Несмотря на то, что эта градация разработана, существуют случаи, когда они могут быть перемешаны и возможно совмещение видов деятельности различного вида отдыха. Это развлекательная, оздоровительно-спортивная и познавательная.

В ходе анализа отечественного и зарубежного опыта рекреационных комплексов, расположенных в теплом климате, были выявлены несколько интересных объектов: в Чикаго Николасом Гримшо спроектирован рекреационный центр, в который входят театры, музеи, аттракционы, кафе и рестораны. В проект Ричарда Мейера в рекреационный комплекс на мексиканском побережье Юкатана входит отель, художественная галерея, спа и фитнес-центры, два ресторана и три бара. Взаимопроникновение окружающей среды и архитектуры является особенностью этого проекта. В Европе давно применяются двухъярусные набережные: верхний ярус предназначен для транспорта, а нижний, находящийся у воды, – рекреационный, для пешеходов и велосипедистов, а также для размещения летних кафе, галерей и тому подобной инфраструктуры.

Вследствие этого вопросы требуют обстоятельного анализа аналогов, участка, разработки функционального назначения, которая может быть нетипичной для представленных выше объектов. В связи с тем, что в г. Сухум в настоящее время нет рекреационного центра, включающего необходимые функции для отдыха городского населения, необходимо развитие комплекса различных видов активности, который будет востребован в любое время дня и для всех слоев населения. Прибрежный участок имеет значительную территорию, его площадь достигает более 130 га, а размеры озера – 1000 на 500 метров. Планируется освоить всю прибрежную территорию, разделив ее на несколько основных функциональных зон: отдыха, парковую и познавательно-развлекательную. Зона рекреационного отдыха будет располагаться у озера, вследствие этого, предусмотрены места для купания, видовые площадки, площадки для пассивного отдыха, спуски к воде, причалы. Парковая часть, приближенная к микрорайонам, будет состоять из парка аттракционов и линейного парка, предназначенного для пешеходов, велосипедных, конных прогулок, спортивно-оздоровительного бега. Познавательно-развлекательную зону, планируется расположить в восточной части участка, поскольку она приближена к центральной части города, основными центрами притяжения будут являться летний театр, яхт-центр, кафе и ресторан, которые будут расположены как на суше, так и на воде. Проектируемый комплекс будет состоять из нескольких объемов, иметь небольшую этажность для восприятия объекта со стороны озера. Помимо этого, предполагается создание кратчайших связей усадебной жилой застройки с проектируемым рекреационным центром с помощью пешеходных мостов на понтонах.

Таким образом, Сухумское озеро должно быть освоено, и прибрежная территория могла бы стать местом притяжения городского населения, использоваться как место отдыха для прилегающих районов, поскольку, вблизи не имеется рекреационных пространств и парков. Это дает возможность развития рекреационного комплекса на прибрежной территории озера, что позволит использовать не только приморскую территорию, а также территорию озера с целью создания дополнительного места отдыха для жителей города и для туристов.

А. А. Гарбузова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: С. В. Олейников

ЖАНРОВЫЕ СЦЕНЫ В СКУЛЬПТУРЕ МАЛЫХ ФОРМ

Гжельская майолика конца XX-го в. – интереснейшее явление традиционной русской художественной культуры. Мастера сумевшие сохранить, неповторимый характер народного искусства, художники, работавшие в традициях гжельской майолики, смогли привнести современное звучание в решении традиционных образов.

Несколько поколений художников, искусствоведов, мастеров работали над возрождением великого русского промысла. Именно благодаря им современная майолика не только сумела сохранить свой самобытный характер народного искусства, но и продолжила художественные традиции русской народной керамики.

Выдающимися художникам в малой пластике являются Николай Туркин и Оксана Талагаева. В начале 1980 гг. на базе майоликового производства Фенино Объединения «Гжель» образовывается молодежная творческая группа, которая начала возрождение полихромной гжельской майолики. Художественным руководителем молодежной группы стал Николай Туркин. Гжельская традиция питала его многогранный талант. Роспись гжельской майолики ему оказалась близка занимательностью сюжетов. Анализируя работы старых мастеров, художник открывал для себя очарование неоклассического искусства. Н. Туркин как первооткрыватель «новой старой» гжельской майолики стремился создать новых вариаций стиля на основе традиционных образцов. Для данного этапа его творчества создания «традиционной» майолики характерны небольшие скульптурки типа «Гладит белье» (1982), «Дачница» (1984), которые отличаются обобщенной, тяготеющей к архаике моделировкой объема. Художник ценил обобщенность и статичность пластики, подробности предпочитал переносить в роспись, которая порой переходила в орнамент.

Художник использовал традиционные приемы декора: геометрические элементы, роспись букетами с тонкой прорисовкой усиков, растительные детали, сеточки. В работе над плоскими предметами он творил с особым вниманием к графике, используя лубочные приемы 18–19 веков, такие как, включение надписей в изображение. Но он не шел по пути повторения образцов 18 века в формообразовании и декоре. Наивную простоту народной картинки он заменял умной иронией [1].

Художник сумел разработать индивидуальную стилистику, которая читается как альтернатива историческим вариантам русского стиля: благодаря эстетическому переосмыслению идей средневекового искусства и станковой живописи XX в.

Работы Н. Туркина отличаются высоким «установочным», профессиональным и художественным уровнем, профессиональным художественным подходом, свидетельствующим о строгом отношении к своему творчеству и задачам художников на промысле.

Оксана Талагаева изначально в своем творчестве была менее всех остальных фенинских художников канонична, не любила строгость. Так в работах орнаментальная часть давалась легким намеком, более напоминала ткань, драпирующую форму.

1985–1987 гг. – традиционный период в ее творчестве, когда она перешла от ангоба к эмали. В это время Талагаева ориентировалась на трактовку старой майолики, на условность изображения, на лубок (скульптура «Поцелуй», 1988). Поворот от лубочной графичности к живописности, понимаемой через искусство иконы, древнерусской миниатюры, произошел в 1990–1991 гг. Показателен в этом смысле кумган «Радуга». В ее творчестве традиционная «пятицветка» привнесла существенные изменения. О. Талагаева первая ввела розовый цвет, предпочитая свободную и легкую сюжетную живопись.

Керамика Оксаны Талагаевой прочно вошла в сознание знатоков и ценителей авторской гжельской майолики как самобытное и многогранное явление. Художница участвовала в развитии традиций отечественного промысла. Ее многочисленные работы в этом направлении

стали высоким образцом современной керамики. Удивляет и радует, что изобразительным языком старых мастеров можно выразить сегодняшнее мироощущение. По форме и стилю майолика Оксаны Талагаевой отвечает традиционным требованиям, но по тематике и живописному решению своих изделий ее выделяет ярко выраженное авторское видение.

Образы современных людей, узнаваемые натюрморты, городские и сельские пейзажи, характерные для наших дней – все это органично сочетается с канонической техникой исполнения, с ее узнаваемой пятицветной гаммой и с простой функциональностью изделий художественного промысла. Работы керамистки обладают невыразимой притягательностью по своей образности. В ее творчестве наряду с работами гжельской майолики есть и живопись, и графика.

За свои многочисленные произведения (более 300 работ) художница была высоко оценена коллегами по творческому цеху и удостоена нескольких наград за вклад в отечественную культуру. Оксана Талагаева принадлежит к поколению художников, возродивших гжельскую майолику.

Четвертый год студенты выпускного курса направления «Народная художественная культура» (бакалавриат) под руководством доцента кафедры ИИНХК заслуженного художника Российской Федерации С. В. Олейникова осваивают дисциплину «Национальные традиции в скульптуре малых форм».

Первое задание включает в себя создание авторской копии скульптуры малых форм, выполняемой в различных традициях народных художественных промыслов, включая изучение работ выдающихся мастеров, ведущих художников данных промыслов на современном этапе.

В процессе работы студенты занимаются сбором материала, выполняют зарисовки, краткосрочные и тонкие линейные рисунки, представляют эскизы для утверждения индивидуальных заданий. Главным критерием данного задания является, образность, следование определенным традициям народного искусства, материальность и технологичность, при дальнейшем выполнении работ в керамике.

Смыслом второго задания является создание самостоятельной творческой декоративной скульптуры по утвержденным индивидуальным эскизам. Это может быть как отдельная скульптура с конкретно выраженной тематикой, так и фрагмент многофигурной сюжетной композиции в жанре мелкой пластики.

Полученные знания, накопленный творческий опыт позволяют студентам создавать жанровые композиции на различные темы в различных керамических материалах (терракота, майолика, шамотные массы, бисквит, фарфор и т. д.). Данные работы широко представлены на выставках и конкурсах, а так же являются основой выпускных квалификационных работ.

Список литературы

1. *Астраханцева Т. Л.* Гжельская майолика XX в. СПб.: Аврора, 2006. 286 с.
2. *Дулькина Т. И., Григорьева Н. С.* Керамика Гжели XVIII–XX вв. Л.: Художник РСФСР, 1988.
3. *Федоровская Т. Д., Пономарева Д. А.* Искусство гжельской майолики второй половины XX века // Молодой ученый. 2020. № 3. С. 307–313.

Д. Б. Глухова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

ИСТОРИЯ ПРОМЫСЛА ПАВЛОВСКОГО ПОСАДА

История Павлово-Посадского платка начинается с конца XVIII в., а именно первое упоминание о фабрике и ярких платках было в 1795 г. Фабрика, как и многие подобные производства, была основана зажиточным крестьянином – Иваном Лабзиным, но не каждому крестьянину удавалось расширять свое производство, и уж тем более далеко не все приобретали такую славу, как Лабзин.

Вскоре платки и шали стали получать награды на московских выставках благодаря своему высокому качеству. Главное различие было в том, что Посадские платки, в отличие от европейских изделий, не имели изнанки – они были двухсторонними. В 1850-е гг. правнук Ивана Лабзина Яков и его компаньон Василий Грязнов перевели фабрику на производство шерстяных платков с набивным узором, они же основали торговый дом «Яков Лабзин и Василий Грязнов». Именно эти яркие, красочные платки и прославили Павловский Посад. Самые первые варианты платков имели всего три цвета в основании – черный, свекольный и неотбеленный лен. Именно на них писались цветы самых разных и ярких оттенков. Чуть позже основа платка приобрела и другие цвета, например, такие как голубой, зеленый, розовый и пр. Окончательно стиль платка сформировался в конце XIX в. Пышная роза стала основным символом Павлово-Посадского платка, но изображалась она не одна, а в сочетании с другими цветами и изделие становилось похожим на цветочное поле или букет. В среднем число тонов в рисунке составляло от 10 до 18, но иногда доходило и до 30. Компоновались узоры самыми разными способами: овалами, «звездами», цветочными гирляндами. Это придавало платку оригинальность. Сначала рисунок на ткань наносился вручную, что требовало особого мастерства, поэтому платки расписывали только искусные мастера. Позже производство автоматизировалось московскими фабрикантами Гучковыми. Это заметно облегчило работу, техника позволяла делать узоры на платках и односторонними и двухсторонними. Увеличилось разнообразие изделий: и по разнообразию узоров, и для разной погоды, и для разных случаев.

Изначально платки могли себе позволить женщины только из высоких сословий, например купцы. Со временем количество фабрик увеличилось, самыми известными из них были: в Калужской губернии фабрика Александровых и в Московской губернии Павлово-Посадская мануфактура Лабзина и Грязнова, в дальнейшем получившая наибольшую известность из всех российских платочных производств. У каждой фабрики была своя особенность – узор, по которому сразу можно было определить, какая фабрика выпустила данное изделие.

Особенность Павлово-Посадской фабрики была в том, что ее цветочные узоры были густыми: по краям платка располагались пышные цветы, как правило, это были розы, пионы или лилии, в центре чаще всего располагаются небольшие гирлянды.

Великая Отечественная война на время задержала обозначившийся рост продукции: предприятие перешло на выпуск тканей для форменного обмундирования Красной Армии. Однако, уже в послевоенные пятидесятые годы на фабрике вновь начали выпускать набивные чистошерстяные платки. Изделия предприятия неоднократно представлялись на многочисленных отечественных и зарубежных выставках. В 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе павловские платки были награждены Большой золотой медалью.

Во второй половине XX в. при фабрике была открыта авторская художественная школа, по росписи Павлово-Посадских платков. Художники, которые работали на предприятии, являлись членами Союза художников и членами Союза дизайнеров. В 1981 г. они были удостоены Государственной премии РСФСР им. Ильи Репина, а в 1999 г. – Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства. Художники, которые расписывали платки вручную, имели право дать своим изделиям названия. Одним из самых

известных является платок «Русская красавица», рисунок которого в 1985 г. придумала Даданова Ирина. Его выпускают восьми разных цветов. Не снимают с производства и платок «Белые розы», выпускать который начали еще в 1953 году. Так же примечательно то, что фабрика занимается воссозданием старых узоров и тем, что на ней выпускались платки, которые посвящены важным событиям из истории нашего государства. Еще одной особенностью фабрики, являлось то, что именно она производила наградные солдатские платки. Выпускались они в период Первой мировой войны.

В наше время Павлово-Посадские платки изготавливают не только из шерсти, но и из шелка и хлопка. Кроме платков, выпускается большой ассортимент шалей и шарфов. Даже сейчас, самые современные рисунки выполнены в традиционном стиле: многоцветные, яркие, качественные и с детальной проработкой.

Изначально платок входил в элемент национального костюма, его надевали по любому случаю жизни, ведь фабрики производили платки для разных жизненных ситуаций. Платки испокон веков были обязательным атрибутом костюма русской женщины. По традиционному обычаю замужняя русская женщина обязательно прятала волосы под головным убором.

Со временем Павлово-Посадские платки получили более широкое применение: шаль с традиционным рисунком дополняет модные образы, согревает зимой и превращает девушку в героиню народной сказки. Павлово-Посадский платок в качестве сувенира пользуется стабильным спросом среди иностранцев. Ведь он вобрал в себя многовековые традиции русской культуры и народного искусства.

Список литературы

1. *Алексеева И. В., Омеляненко Е. В.* Основы теории декоративно-прикладного искусства: учебник для студентов художественно-педагогических и художественно-промышленных специальностей высших и средних профессиональных учебных заведений. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2009. 184 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/47060.html>.

2. *Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г.* История мировой культуры: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 975 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/34438>.

Е. А. Дмитриевская

Московский государственный областной университет, Московская обл., г. Мытищи

Научный руководитель: С. А. Аманжолов

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ СРЕДСТВАМИ РУССКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ЖИВОПИСИ

Духовно-нравственное просвещение – один из аспектов воспитания, оно направлено на усвоение подрастающими поколениями и внедрение в практическое действие и поведение высших духовных ценностей.

Духовно-нравственное воспитание личности гражданина России – педагогически организованный процесс усвоения и принятия обучающимися базовых национальных ценностей, имеющих иерархическую структуру и сложную организацию.

Академик Д. С. Лихачев писал: «Средняя школа должна воспитывать человека, способного осваивать новую профессию, быть достаточно способным к различным профессиям и быть прежде всего нравственным. Ибо нравственная основа – это главное, что определяет жизнеспособность общества: экономическую, государственную, творческую. Без нравственной основы не действуют законы экономики и государства...» [1].

Вопрос духовно-нравственного воспитания в образовательной сфере является одной из острых и нерешенных проблем, стоящих перед каждым родителем, обществом и, как следствие, государством в целом. В обществе сложилась отрицательная ситуация в вопросе духовно-нравственного воспитания учащихся общеобразовательных заведений. Характерные причины: отсутствие четких положительных жизненных ориентиров, снижение нравственности в обществе, мало проводится досуга с молодежью, ухудшение физической активности среди подростков, у детей нет желания развиваться физически и вести здоровый образ жизни, другими интересами подростков заменяется культурное и духовное воспитание, отсутствие патриотического воспитания, целенаправленной комплексной государственной политики, резкие, не продуманные изменения в образовательной системе, вымывающие многолетний положительный опыт отечественной педагогики, ориентированной на формирование нравственной, всесторонне развитой личности.

Функцию нравственного воспитания народное сознание передало учителю. А чтобы соединить школьный мир с реальным внешним миром, нужен союз школы, семьи и Церкви. Поэтому одной из воспитательных задач школы является задача развития духовно-нравственных ценностей и утверждение их в сознании и поведении обучающихся через духовное возрождение народных обычаев, семейных традиций, осуществляемых при обучении на уроке и во внеурочной деятельности. Каждый учитель обязан стремиться к тому, чтобы на уроке присутствовали добро, истина, красота, чуткость, милосердие [8].

Например, в программе «Изобразительное искусство» отмечено, что суть данного предмета заключается в форме искусства, которое рассматривается как особая духовная сфера, концентрирующая в себе колоссальный нравственный опыт.

Важной педагогической задачей формирования личности, на наш взгляд, является выработка учащимися активной жизненной позиции в отношении осознания общественного долга, единства поступков и мыслей, нетерпимости к отклонениям от норм нравственности.

Задачей предмета изобразительного искусства как учебной дисциплины является развитие творческих способностей, формирование уважительного отношения к окружающему миру и труду, а также знакомство учащихся с мировой художественной культурой, которая является неотъемлемой частью духовной культуры, а также нравственностью, выработанной поколениями [6].

История отечественной культуры неразрывно связана с христианством, с расцветом древнерусской живописи, каменного зодчества и декоративно-прикладного искусства.

Уникальность и значимость уроков изобразительного искусства в том, что предмет служит духовно-нравственной направленностью для ученика. Вся педагогическая деятельность

направлена именно на воспитание толерантного, гармонично развитого, талантливой, культурно образованного ученика. Как для любого педагога, так и для учителя ИЗО, через искусство и творчество необходимо достучаться до учеников и развить в них внутреннее терпение друг к другу, способность прийти на помощь, дружелюбие и доброту [7]. Возможность достижения поставленной задачи облегчается при применении графических и красочных материалов, через наглядные примеры в области искусства.

Уроки ИЗО направлены не только на развитие моторики рук и наиболее приближенное к оригиналу воспроизведение задания, а также на способность внутреннего видения [7]. Научиться любить окружающий мир через изображаемые предметы, замечать в них индивидуальность, стремиться передать красоту через живопись.

Сегодня, когда во многих общеобразовательных школах на изучение изобразительного искусства отводится ограниченное время, именно педагогу отводится ведущая роль духовно-нравственного воспитания школьников [8].

Благодаря разработкам великих художников-педагогов есть возможность проанализировать их труды и успешно внедрять новшества, опираясь на многолетний опыт. Главная концепция программы профессора В. С. Кузина «Школа реалистического рисунка – освоение графической грамоты» – формирование духовной культуры личности, приобщение к общечеловеческим ценностям, овладение национальным культурным наследием [5].

Нами были разработаны методические материалы, конспекты цикла уроков, а также пособия по изучению древних русских иконописных традиций в рамках уроков по рисованию в общеобразовательных школах. Программа составлена таким образом, что она дает представление об изобразительной традиции русской иконописной школы как разновидности стилизаций и декоративного уникального творчества. При этом она не затрагивает сакральные аспекты и не посягает на отображение священных образов. Кроме того, мы полагаем, что эти методические разработки могут интегрироваться в имеющуюся программу для общеобразовательных школ как блок изучения древнерусских изобразительных и культурных традиций.

Иконопись не является светским видом искусства, поэтому появляются трудности с подачей материала. Изобразительный язык древней иконописи довольно сложен и многогранен, его символизм не всегда понятен современным детям. Педагогическое мастерство учителя выражается в способности доступно и интересно излагать учебный материал. При составлении методических разработок основной упор необходимо сделать на нравственной и духовной составляющей материала. У всех народов есть понятия о мужестве, материнстве, мудрости старшего поколения. Все эти вопросы затрагиваются и в иконописи, поэтому уроки по основам древнерусской живописи можно сделать доступнее и понятнее для детей.

Икона представляют собой синтез декоративно-прикладного искусства и живописи. Рассматривая технику иконописи, дети учатся грамотно выстраивать композицию, пропорции и пластику предмета, получают знания об основах симметрии, гармонии сочетания цветовой палитры и т.д. Теория методики преподавания изобразительного искусства в школе опирается на эстетику, педагогику, психологию, а также теорию и практику различных видов изобразительного искусства, что позволяет обеспечить выполнение целей и задач образования и воспитания [6].

Включение уроков об основных понятиях древнерусского искусства в рамках школьных курсов прослеживает возрождение духовно-нравственных и гуманистических традиций русской педагогики и психологии, а также формирование патриотичного настроения у подростков. Современная образовательная среда требуют более глубокого, духовно-нравственного подхода.

Список литературы

1. *Лихачев Д. С.* Русская культура. СПб., 2007.
2. *Лихачев Д. С. и др.* Школа на Васильевском: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1990.
3. *Ушинский К. Д.* Собрание сочинений. М.: 1985. Т. 2.
4. *Сухомлинский В. А.* Мудрость родительской любви / Сост. А. И. Сухомлинский. М.: Молодая гвардия, 2008.

5. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: учебник. М.: АГАР, 1998.
6. Ломов С. П., Аманжолов С. А. Методология художественного образования. М.: Прометей, 2011. 144 с.
7. Аманжолов С. А. Роль и значение личностно-ориентированного подхода обучения школьников изобразительному искусству // Наука и школа. 2015. № 5. С. 88–92.
8. Аманжолов С. А., Аманжолова Ж. С. Академик С. П. Ломов и его научно-педагогические ценности // «Образование. Наука. Культура»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ. 2019. С. 191–194.

А. В. Егорова

Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень

Научный руководитель: О. А. Неживенко

СОЛИ МЕТАЛЛОВ В ДЕКОРИРОВАНИИ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ

Изначально форма керамического изделия в силу своей связи с материалом и утилитарной функцией была способна выразить лишь первичные представления о бытии. Керамика прошла долгий путь от «утилитарного» к эстетически наполненному художественному изделию. Декорирование – завершающий процесс в формировании художественного облика изделия. Его осуществляют разными методами: скульптурными, живописными, технологическими.

Подглазурная и надглазурная росписи – виды декорирования керамики живописью. В отличие от надглазурной, подглазурная роспись более прочна и долговечна, так как сохраняется под слоем глазури. Для росписи используются специальные подглазурные краски (смесь пигментов, оксидов и глазурей).

Водные растворы солей тяжелых металлов (далее – солей) относятся к разновидности подглазурных красок. Солями называют вещества, в состав молекул которых входят вещества металлов, связанных с кислотными остатками. Иными словами, это кислота, в которой водород полностью или частично замещен металлом [3, с. 104]. В данном случае значение имеет не тип соли, а сам металл, который проявляет свой цвет после разложения в обжиге.

Качество росписи солями во многом зависит от строгого соблюдения технологического процесса изготовления самого изделия, температуры прокаливания, температуры и газовой среды политого обжига. Кроме того, в работе с солями, особое внимание уделяется требованиям личной гигиены и техники безопасности, так как краски ядовиты [1, с. 21].

В росписи солями в качестве исходных материалов служат нитраты (азотнокислые соли), сульфаты (сернокислые соли) и хлориды (хлористые соли).

Азотнокислые соли имеют высокую растворимость в воде, что приводит к образованию высококонцентрированных растворов. Из нитратов получают самые насыщенные мазки. Разложение нитратов происходит при низких температурах, поэтому к моменту сплавления с глазурью не остается посторонних элементов.

Сульфаты и хлориды имеют меньшую растворимость в воде, разложение происходит значительно позже (при более высоких температурах, чем нитраты), что влияет на насыщенность цвета [5].

При нанесении на поверхность (сырую глазурь или черепок), соли не дают четкого мазка. Соли пропитывают объем, растекаясь на близлежащие участки, создают живописный «акварельный эффект». Такой росписи свойственна мягкость мазка и неповторимая фактура красочного слоя. Обеспечить полный контроль над процессом движения раствора солей на поверхности изделия невозможно.

Художнику так же приходится иметь дело со сложными переходами одного цвета в другой, так как цвет раствора соли (если он имеется) обычно резко отличается от цвета после обжига на изделии. Мастер не может предвидеть окончательный результат. Например, сухая соль азотнокислого кобальта имеет малиново-красный оттенок, а насыщенный ее раствор – темно-малиново-красный. Нанесенный на фарфор или фаянс, раствор дает розовый цвет, который после сушки светлеет. В результате прокаливания до 700–750°C он приобретает серую окраску, а выше этой температуры – голубую; после окончательного обжига с глазурью – темно-синюю [2, с. 36].

Как было отмечено ранее, на вид соли почти бесцветны, поэтому для облегчения в работе к ним прибавляют немного красителей (чернила, акварель), которые во время обжига выгорают, когда цвет соли, наоборот, проявляется.

В монографии «Керамические пигменты» [4, с. 4] дана классификация пигментов по цвету (хроматические и ахроматические). Данную классификацию можно условно соотнести и

с классификацией солей по типу металла (цветные, бесцветные), таким образом, соли можно разделить на две группы:

1) цветные (хроматические) – медь, марганец, железо, никель, хром, кобальт; все соли, имеющие цвет после обжига. Это соли с цветовым тоном, расположенным в длинноволновой части видимого спектра (беж, желтый, оранжевый, коричневый), соли с цветовым тоном, расположенным в коротковолновой части спектра (оттенки зеленого и синего).

2) бесцветные (ахроматические) – цинк, серебро, титан, свинец; после обжига доминируют белые, черные и серые цвета различной степени светлости.

Температура обжига солей зависит от материала изделия и «закрепляющей» глазури. Например, расписанный утиль в муфеле обжигается при температуре 700–800 С. Затем расписанные изделия глазуруют и вновь обжигают при температуре политого обжига (для фаянса – это 1150 С).

Существует несколько способов ведения подглазурной росписи:

1. По сырому материалу. В этой технике важно пользоваться кистями, которые обладают свойствами набирать большое количество раствора, так как большая часть жидкости впитывается в материал и поэтому расходуется в большем количестве. Соли впитываются в поверхность изделия, не оставляют внешнего следа и проявляются только после обжига. Для облегчения работы с солями добавляются красители (чернила, акварель), которые во время обжига выгорают. Такой вид росписи сочетают с надглазурной росписью (золотом).

Для достижения хорошей вязкости раствора соли в него вводят 10–15 % декстрина, для повышения интенсивности цвета добавляют соду. Однако, делать это нужно осторожно, так как избыток щелочи может вызвать пятна. Соду растворяют водой в тех же соотношениях, что и соль, затем растворы смешивают [1, с. 24].

2. Живопись по утилю (характерна для фаянса). После декорирования солями утильное изделие подвергают политому обжигу. В этом случае специальный декоративный обжиг не проводится (исключение – дополнительная роспись золотом). Стоит отметить, что соли, как и надглазурные краски, имеют способность прочно впитываться в черепок керамического изделия и даже при тщательной очистке ненужной краски на этом месте после обжига остаются пятна [1, с. 155].

3. Разновидностью надглазурной росписи является роспись по сырой (или полубоженной) эмали. Этот вид росписи требует особой точности и выразительности мазка – нанесение происходит быстрым движением кисти, без поправок и сильного нажима. Как правило, рисунки исполняются без предварительного нанесения контура, и только в очень сложных композициях применяют припорох.

Примером мастерского владения техникой может служить роспись кобальтом гжельских изделий. В 1987 г. в майолике Гжели была освоена традиционная роспись солями цветных металлов по сырой эмали. Ю. И. Петлина овладела системой гжельского «пятицветия», основанной на использовании четырех красок – коричнево-лиловой, зеленой, желтой, синей по белому фону эмали [6]. Декор, нанесенный солями по сырой глазури, дает более яркую, сочную роспись, так как изделия не проходят многократный обжиг, и выгорание солей исключено. Качество росписи растворами солей во многом зависит от строгого соблюдения технологического процесса изготовления самого изделия, температуры прокаливания, температуры и газовой среды политого обжига.

Таким образом, применение солей металлов в декорировании керамических изделий актуально, это сложная техника дает новое звучание художественной керамике. Несмотря на ограниченную палитру, роспись солями – база для экспериментов: цветовую гамму можно расширить за счет соединения солей, а так же меняя насыщенность растворов, их наложение друг на друга. Роспись можно сочетать и с другими видами декорирования.

Роспись солями привлекает неожиданностью результата. Обеспечить полный контроль над процессом нанесения раствора невозможно. К такой живописи обращаются многие художники-керамисты нашего времени: Е. А. Краснова, В. Н. Гориславцев, Г. М. Визель и др. Таким образом, растворы солей металлов популярны в керамике, так как дают возможность

получения декора «одного обжига», создают неповторимые эффекты, открывают новые возможности керамики.

Список литературы

1. *Акунова Л. Ф., Приблуда С. З.* Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. М.: Высшая школа, 1979. 216 с.
2. *Кочеткова И. П.* Подглазурная роспись (художественная керамика). Магнитогорск, 2013. 71 с.
3. *Миклашевский А. И.* Технология художественной керамики. Л.: Стройиздат, 1971. 302 с.
4. *Пицц И. В., Масленникова Г. Н.* Керамические пигменты. ООО РИФ «Стройматериалы», 2009. 224 с.
5. Портал керамики. Общая характеристика солей и оксидов металлов. [Электронный ресурс]. URL: <https://portalkeramiki.ru/index.php/horss-articles/50-soli-i-oksidy/169-obshchaya-kharakteristika-solej-i-oksidov-metalloy> (дата обращения 22.04.2019).
6. *Петлина Ю. И.* Современная майолика Гжели. Русский музей. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/y-i-petlina-modern-gzhel-majolica/> (дата обращения 22.04.2019).

М. М. Жарикова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. Я. Комлева

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН КАК СПОСОБ ОРИЕНТАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Увеличение площади территории, численности ее населения, развитие туризма, и множество различных мероприятий приводят к необходимости создания системы городских визуальных коммуникаций для удобства ориентации в пространстве. Средства визуальных коммуникаций – это специальный инструмент, который позволяет правильно передать информацию о структуре и функциональном содержании городской среды, участвуя в процессе построения пространственной модели в сознании человека, помогая ему ориентироваться в ней.

В современных исследованиях визуальные коммуникации рассматриваются как необходимый элемент городской среды. Большое значение уделяется графическим элементам визуальной коммуникации человека в пространстве: улучшение читаемости, эмоциональной окраски городской среды, понимание самого города. Отмечаются основные проблемы, заключающиеся в бессистемной расстановке и эксплуатации визуальных коммуникаций. Недостаточно изучены психологические особенности восприятия и процесс ориентации человека.

Сегодня в современных мегаполисах графический дизайн является важной составляющей визуальной коммуникации и информационного пространства. Элементы графического дизайна все ярче появляются и начинают доминировать в архитектурно-пространственной среде города. Окружая человека повсеместно, графический дизайн настолько интегрирован в структуру города, что представить архитектуру без него практически невозможно. Графика уже давно стала частью городской среды и архитектуры.

Графический дизайн выполняет функции рекламы, ориентации в городской среде, представляет новые архитектурные, технические и информационные решения, становится самостоятельным и независимым элементом архитектуры разного уровня локализации – отдельных фасадов зданий, общественных, жилых комплексов и городской среды в целом.

Кевин Линч – американский архитектор, оказал большое влияние на современное понимание структурных составляющих образа города. Он отмечает, что в городской среде важна легкость распознавания частей (районы, ориентиры, пути), их мысленная группировка в композицию, а целостный образ города непременно должен служить ориентации в нем. Все многообразие абстрактных, потенциальных деталей пространства он сводит к пяти элементам образа города: путь, ориентир, граница, узел, район.

Ориентиры (здание, знак, фасад, витрина и др. навигации) делятся на три группы: «дистанционные», воспринимаемые под разными углами обзора и с различных расстояний, «локальные», видимые только в ограниченных пределах с определенных точек зрения и «серии ориентиров», в которых несколько элементов связаны логически и композиционно, один подразумевает существование следующего.

Данные графические знаки воспринимаются с дальнего расстояния и под разными углами обзора, благодаря чему, человек с легкостью найдет, где ему перекусить или как добраться до транспортной сети. С точки зрения дизайна, оба ориентира используют одну главную, яркую и бросающую букву, которую легко увидеть издали и сориентироваться в пространстве.

В данном случае человек видит визуальный ориентир-навигацию с определенной точки зрения и на близком расстоянии, установленном на информационном стенде. Важные знаки - аббревиатура обозначены ярко-синим цветом, являющимся акцентным и привлекающим внимание.

В данном случае несколько элементов связаны логически и композиционно, один подразумевает существование следующего, знаки-указатели предшествуют другим навигациям,

к которым указывают путь. Рассматриваемые ориентиры включают в себя урощенную систему вербальной коммуникации: яркие цвета, символы и однострочные названия дают ясное и быстрое представление для ориентации человека в пространстве.

Наиболее распространенной формой визуальной коммуникации являются информационные стелы. Информационная стела – это привлекающая внимание конструкция небольших размеров, которая служит источником информации о близлежащих объектах и помогает быстро сориентироваться на местности.

Подобная стела имеет следующие функции.

1. Навигационную – ориентирует человека в городской среде.
2. Справочную – содержит номера важнейших городских служб, скорой помощи и городской справочной службы.
3. Помощи слабовидящим – в виде блока информации для слабовидящих.
4. Рекламную – такие стелы в последнее время часто используются в качестве рекламно-информационных табло.

Малая архитектурная форма, обозначающая въезд на территорию населенного пункта, парка – является символом, визуально передающим основную информацию об объектах. Знак часто изготавливается в виде фигурной двусторонней стелы, на которой может быть указана различная информация: название, герб, карта, слова приветствия, логотипы, символическое обозначение. Проектирование включает анализ градостроительной ситуации, рельефа, природных или городских доминант, розы ветров. Планируют подходы и подъезды к объекту, расположение осветительных элементов, благоустройство прилегающей территории. Определяются точки оптимального визуального восприятия.

Информационно-навигационные стелы для различных районов города, согласованные между собой: указатели, знаки и графические средства навигации, образуют единую сеть, также могут быть выдержанны в одной цветовой и стилистической гамме, с использованием единой системы пиктограмм, символов и шрифта.

Таким образом, современное общество нуждается в упрощении межличностной коммуникации. Большинство людей легче усваивают информацию, полученную по зрительному каналу восприятия. Сегодня графический дизайн в формировании визуальной коммуникации очень актуален. Визуальная коммуникация управляет следующими объектами: цветом, текстовыми сообщениями, письменностью и речью, абстрактными образами и символами, коллективными и личностными ассоциациями. Пиктограммы и символы могут просто и доходчиво передать сообщения, на чтение которых в текстовом виде уходит гораздо больше времени. Эффективность графических символов обуславливается не только особенностями психологического восприятия, но и условиями среды, присущими той или иной эпохе. Для современного общества характерна динамичная информационная система, в которой данные постоянно обновляются и сменяют друг друга. На чтение развернутых текстовых сообщений не остается времени. Сложившаяся ситуация стимулировала возникновение в графическом дизайне нового актуального направления под названием «навигационный дизайн».

Задача дизайнера – сделать символ читабельным, привлекательным, органично вписывающимся в окружающую среду, расположенным в соответствии с законами эргономики и психологии восприятия. Составляющие, необходимые для создания гармоничной визуально-коммуникативной системы – это информативность, доступность, простота, эстетические составляющие, эргономичность.

Список литературы

1. Бергер. Крэйг М. Путеводные знаки. Дизайн графических систем навигации. М.: РИП-холдинг. 2005.
2. Гусакова Л. И. Визуальные коммуникации. Элементы информативной экотуристической среды // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 5. URL: <http://human.snauka.ru/2013/05/3119>
3. Желондиевская Л. В. Функции дизайна в современной коммуникации // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 5(166). С. 19–24.

4. *Започный Е.* Визуальной коммуникации – важный элемент городской среды // Публичные статьи на smd.mirtesen.ru. [Электронный ресурс]. URL: <http://smd.mirtesen.ru/blog/43245905582/Evgeniy-Zapotochniy>

5. *Кашкин В. Б.* Основы теории коммуникации. [Электронный ресурс]. URL: <http://kachkine.narod.ru/CommTheory/1/WebComm1.htm>

6. *Масталерж Н. А.* Формирование концепции общественного пространства как структурного элемента городской среды // *Архитектон: история вузов*. 2013. № 43. С. 66.

7. *Розенсон И. А.* Основы теории дизайна. Питер, 2003. 256 с.

Е. А. Завитухина

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научные руководители: А. Б. Занегина, Е. И. Миронова

ЛЕСТНИЦЫ: СИНТЕЗ ФУНКЦИИ И ЭСТЕТИКИ

Цель исследования – синтез функционального и эстетического начал при проектировании лестниц в значимых частных или общественных зданиях. Исследуемые объекты можно считать материальным воплощением развития технологии и квинтэссенцией интеллектуальной мысли своего времени, выражением вкусов заказчиков и талантов архитекторов. Отрезок изучаемого времени – с периода четкого формирования стилей в Европе до наших дней.

Мы существуем в архитектурном пространстве, не задумываясь о том, что его единство складывается из привычных элементов. И среди них – лестницы, которые есть в жилых домах, на производстве, на эскалаторе метро, на общественном транспорте, на маяках, колокольнях.

Лестница – это особый, динамичный элемент архитектуры, предназначенный для обеспечения вертикальных взаимосвязей между разновысотными уровнями. Лестница также сакральный элемент, образ взаимосвязи земли и неба, коммуникация между мирами. Лестница применяется в некоторых религиозных ритуалах. Нередко ступени лестницы задают иерархию божественных персонажей. Например, зиккураты Междуречья, являлись как храмами, так и лестницами невероятных размеров для восхождения в небеса. Прием восхождения, стремления ввысь – традиционный, и проходит сквозь века. Так он стал основой значительной части проектов, представленных на конкурс дворца Советов 1934 г.

С развитием цивилизации, появлением новых инструментов, материалов и способов возведения зданий различного назначения, лестница совершенствовалась, приобретала устойчивые ступени, обзаводилась поручнями. Различные эпохи вносили в эстетическую составляющую свои характерные черты.

В периоды эпох Ренессанса (мэрия города Нанси, архитектор Жан Ламур, XVIII в.) и Барокко (Цвингер, архитектор Пеппельман, 1709 г.) лестницы часто были криволинейной и «вычурной» формы. Конструкции украшались статуями и колоннами. С утверждением классицизма в европейских странах прямые, четкие, симметричные линии стали характерной чертой архитектуры. Лестницы «вытянуты по струнке» и обрамлены перилами с циклическими рядами балясин, задающими конкретный ритм движения (библиотека Лауренциана, проект Микеланджело Буонарроти, XVI в.). В период модерна стали популярны лестницы с коваными перилами, в отделке которых преобладали скульптурные и орнаментальные элементы – стилизованные изображения растений, цветов, например, особняк С. П. Рябушинского (архитектор Ф. О. Шехтель, 1902 г.).

Со времени промышленной революции XIX в., вхождения в повседневную жизнь множества приспособлений и машин, заменяющих ручной труд, появилось осознание ценности и красоты механизмов и движения, совершаемое ими. Это повлияло и на переосмысление лестницы – как элемента, олицетворяющего поток энергии, порождаемый движением. Лестница стала восприниматься как некий механизм, двигатель, а здание – как коробка, содержащая этот двигатель. Ярко выраженная геометрия, симметричность, четкие и прямые линии, функциональность стали основой стиля конструктивизм. В начале XX в., в период поисков художественного освоения и обогащения аскетичной функциональной архитектуры, лестницу стали использовать как один из крупных выразительных объемов, входящих в общую композицию (Дом культуры им. Зуева, архитектор И. Голосов, 1928 г.).

Образец слияния эстетической и пространственно образующей составляющих лестницы – колледж Ørestad под Копенгагеном (проект бюро 3XN, 2005 г.). Винтовая лестница с атриумом являются центральной частью сооружения, его сердцем, остальные лестничные пролеты, соединяющие разные уровни здания, представляют собой «транспортные артерии», по которым осуществляется передвижение. Пример кульминации синтеза эстетической и функциональной

роли лестницы – научный центр «Экспериментариум» в Дании (проект архитекторов бюро SEBRA, 2016 г.). Здесь лестница становится главной героиней, а пространство начинает «работать» на форму конструкции, подчиняется ее движению.

В настоящее время лестница не только функциональный элемент для внутреннего сообщения в здании, но выразитель эстетических ценностей и новых направлений и интересов социума.

Современные лестничные конструкции все чаще стали взаимодействовать с внутренним пространством сооружения. Функция лестницы – конструкция, форма и движение по ней, рассматривается теперь как ценностная эстетическая единица. Все чаще лестницы стали играть роль арт-объекта.

«Красный» (1) – использование по большей части функциональной составляющей конструкции; «синий» (2) – преобладание эстетического любования лестницей; «фиолетовый» (3) – слияние эстетики и функции.



В различные исторические периоды роль лестницы, а соответственно и занимаемая ею площадь по отношению к общей площади строения, менялась.

Сравним примеры из различных эпох.

1. В эпоху Междуречья само здание состоит из ступеней, представляя собой лестницу (Зиккурат на Уре).

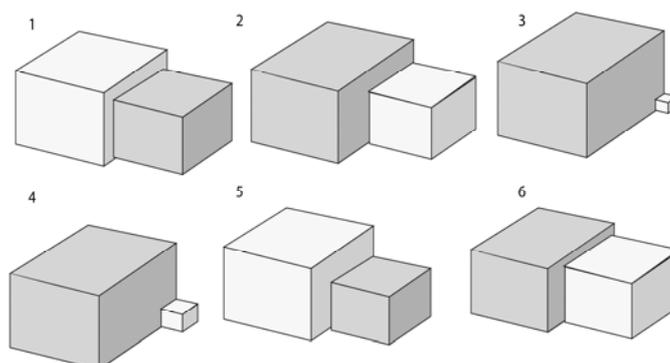
2. Эпоха Барокко славилась акцентированием внимания на украшении лестниц, схема соотношения объемов общей площади здания Цвингер и лестниц показывает, насколько важно было проектирование конструкции лестниц.

3. В венгерских дворцах, построенных в эпоху классицизма, лестницы лишь «обслуживали» большие объемы здания (Версальский дворец).

4. В конструктивизме, в целях экономии полезной площади, лестницы выносятся наружу и занимают отдельный объем в составе композиции здания, (клуб Дорхимзавода им. М. В. Фрунзе, архитектор К. С. Мельников, 1927 г.).

5. Принцип акцентирования и любования конструкцией лестницы первичен над рациональным использованием площади здания (научный центр «Экспериментариум», 2016 г.).

6. Starbucks кафе – конструкция стала центром и основой организации внутреннего пространства и функциональных процессов, проходящих в помещении.



Проследив изменение взаимоотношений функции и красоты лестницы на ярких исторических образцах архитектуры, можно сделать выводы:

- 1) функция лестницы оставалась постоянной со времени ее становления;
- 2) лестница всегда оформлялась в соответствии с архитектурным стилем здания;
- 3) место, занимаемое лестницей, подчинялось логике движения в организованном пространстве и рациональному использованию этого пространства;

4) с начала XX в. наступает время активного переосмысления роли лестницы, и осознание самого процесса движения по ней, как некоей ценностной категории, что повлекло за собой развитие следующих тенденций: лестница стала влиять на формообразование и отвоевала себе отдельный объем в составе композиции здания; лестница приобрела пространственно-образующую роль; лестница стала арт-объектом, частью непрекращающегося перформанса в интерьере; в некоторых зданиях пространство лестницы приобрело дополнительную функцию – она стала местом коворкинга.

Список литературы

1. *Косо Й.* Лестницы: дизайн и технология, 2004, ИД «Контэнт».
2. Лестницы. Уклон и необходимая площадь // Архитектура и Проектирование. [Электронный ресурс]. URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/181>

Е. В. Захарова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Л. И. Абакумов

ИСКУССТВО ГЖЕЛИ И БИОНИКА: ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРА

Сегодня, несмотря на ускоряющийся технический прогресс и глобальную урбанизацию, человек все чаще стремится к единению с природой. И это является неотъемлемой частью человеческого существа. Накапливающаяся усталость от достижений технического прогресса способствует пробуждению в человеке свойственной ему жажде познания окружающего мира.

Преобразуя среду вокруг себя, стремясь создать гармоничное пространство для полноценной жизни, современный человек все больше обращается к принципам природного формообразования, к связям и взаимодействию разных экосистем. Природа дает ответы, подсказки на практическое применение (и даже создание) природных эффектов, восхищающих и притягивающих взгляды человека. Сегодня такие наблюдения и знания систематизируются наукой бионикой, объясняющей, как устроены те или иные природные объекты, какую бионическую структуру они имеют, какую функцию выполняют разные формы. Дизайнеры, архитекторы, творческие люди внимательно изучают природные структуры и конструктивные системы, активно включая свои великолепные бионические находки в процесс создания объектов искусства, в организацию комфортной среды. Принципы бионики позволяют создавать прогрессивные, современные и в то же время естественные природные эффекты гармоничного стиля.

В России сегодня активно развивается тенденция возвращения к национальному колориту. Этнические орнаменты переживают новый взлет популярности. Вдохновляясь старинными узорами, с их природными мотивами, природными ассоциациями, структурами, цветовыми решениями, дизайнеры создают новые дизайнерские коллекции, интерьеры, объекты архитектуры и ландшафта.

Великолепным источником вдохновения для создания дизайнерских объектов является гжельское искусство. Гжельская роспись, созданная на основе проникновенной связи человека с природой, дает безграничные возможности поиска новых приемов в формообразовании, способов применения гжельской эстетики в дизайнерских проектах.

Ажурные узоры, словно тонкая лесная паутина, точно морозный узор на белом снегу, точки – капли росы, россыпь лесных цветов, извилистые голубые линии – словно журчащие речушки, очаровательные пейзажи гжельской росписи, способны вдохновлять дизайнеров и раскрывать их творчество.

Дыхание природы, проходя через призму искусства гжельских мастеров, преломляясь, приобретает новую огранку, находит отражение в новом свете, в новой форме. Так могут рождаться идеи создания средового дизайна в гжельской стилистике. Это может быть организация ландшафта с малыми архитектурными формами, оборудование для ландшафтов, создание целых сюжетных композиций, передающих живописные мотивы гжельской росписи. Архитектурные конструкции, отражающие бионические системы в сочетании с национальной колористикой позволят создать уникальные дизайнерские проекты.

На протяжении своего развития исторический промысел Гжель гармонично вписывался в городскую среду, оформлялись внутренние интерьеры, создавались монументальные формы, предметы быта. Сегодня поиск новых форм проникновения Гжельского творчества в современную среду ведется дизайнерами, архитекторами, мастерами. Прекрасный пример поиска решения проблемы интеграции промысла в современную среду подход мастера, художника-фарфориста Валентина Гельевича Розанова, который активно развивает идеи разных подходов включения Гжельского искусства в современную жизнь. Подтверждением тому являются его разноплановые предметы искусства, это не только посуда, но и ювелирные украшения, предметы интерьера в сочетании с разными природными материалами. Его

оригинальная коллекция бабочек, великолепная находка. Сама природа через руки мастера вдохнула в них жизнь. Есть ощущение того, что от легкого дуновения ветра бабочки вот-вот вспорхнут и от того наполняют зрителя ощущением трепета и желанием созерцать это созданное великолепие.

Есть много возможностей реализации новых идей воплощения от опыта применения бионических подходов знаменитых архитекторов, древних зодчий, художников, мастеров, которые уже познакомили мир с великолепными архитектурными и художественными творениями, которые доказали временем свою культурную, художественную и практическую ценность. В Гжельском регионе есть уникальные учебные заведения с огромным творческим и практическим потенциалом. И Гжельский регион может стать творческой площадкой для реализации самых смелых творческих планов, для апробации архитектурных, дизайнерских проектов с возможностью применения новых бионических подходов, переработки природных форм и нахождение новых функциональных основ. Такие подходы помогут открыть новые грани Гжельского искусства, привнести в него стиль современности, сделать его не только узнаваемым, но и востребованным в любых современных сферах жизни. Обязательно такие идеи должны разрабатываться совместно с прямыми носителями промысла, хранящими и бережно несущими традиции из поколения в поколение.

Создавая гармоничную двустороннюю связь между природой и своей деятельностью, человек получает внутреннее удовлетворение, возможность не существовать, а жить полноценно, вдохновенно, творить, воплощать причудливые природные формы в предметы искусства, объекты творчества. Для нас важно понимать, что бионический подход также поможет решить проблему утраты национальных черт в дизайне среды и найти еще один путь к развитию и сохранению национальных традиций, в аспекте интерпретации региональных, местных форм живой природы и самих образцов местного мастерства.

Список литературы

1. *Корбюзье Ле.* Мысли о творчестве [Электронный ресурс]. URL: http://corbusier.totalarch.com/atelier_de_la_recherche_patiente/2/4
2. *Лебедев Ю. С.* Архитектурная бионика. М.: Стройиздат, 1990. 269 с.
3. *Лебедев Ю. С.* Архитектурная бионика на новом этапе // Архитектурная форма и научно-технический процесс. М.: Стройиздат, 1975. 152 с.
4. *Логвинов В. Н.* От «зеленого» строительства к природоинтегрированной архитектуре. Принцип сохранения места // Проект «Байкал». 2016. 50 с.
5. *Логвинов В. Н.* От «зеленого» строительства к природоинтегрированной архитектуре. Принцип использования форм. Часть 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://ardexpert.ru/users/133#articles>
6. *Логвинов В. Н.* От «зеленого» строительства к природоинтегрированной архитектуре. Принцип использования форм. Часть 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://ardexpert.ru/users/133#articles>
7. *Шанно С. А.* Учебный курс «Бионика и биомоделирование». [Электронный ресурс]. URL: <https://edu.artodocs.com>

Н. Ф. Ибрагимова

Самаркандский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд
Научный руководитель: Н. Ж. Муллажонова

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О КНИГЕ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИСКУССТВА ДИЗАЙНА

Книга – это синтез художественного слова и изобразительного искусства, осуществленный средствами полиграфии. Причем этот синтез возникает между такими различными категориями, как литература – искусство «временное» и книжная графика – искусство «пространственное». Книжная графика не просто часть издательского дела или средство для передачи знаний, она является частью культуры. Книга – памятник культуры определенного времени, как и любое произведение искусства.

Благодаря труду и таланту многих поколений замечательных художников появилось искусство книги. Все элементы книжного оформления, расположенные внутри книги и внешние, создают целостное произведение искусства. В XX в. возникает такое понятие, как «дизайн книги» или «художественное конструирование книги». Если до этого иллюстрации соединялись с книжным блоком, который имел традиционную форму кодекса и мыслился неизменным, то дизайнер может предложить новую конструкцию книжного блока, экспериментировать с техникой набора, печати, брошюровки. Готовые типографские знаки и шрифты он использует как средства художественной выразительности. При этом бывают книги, в которых художник от руки не провел ни одной линии, но занимался всеми остальными вопросами ее оформления. Он определял размеры (формат) книги, особенности шрифта, размещение набора (текста), фотографий и другого иллюстративного материала (карт, схем и т. п.).

Но особенно велика роль творчества художника, когда он выполняет внешние элементы оформления книги (суперобложку, переплет или обложку), форзац и различные элементы оформления внутри книги (авантитул, титульный лист, шмуцтитулы, иллюстрации).

Ведь дизайн обложки книги должен создавать образ. Обложка книги является побудителем желания у покупателя приобрести книгу, чтобы узнать суть ее содержимого. Обложка книги должна продавать ее, саму книгу, она является витриной, которая интригует человека, заинтересовывает, заставляет сделать конкретные действия. Поэтому, обложка книги должна иметь положительное восприятие, располагающее, заинтересовывающее, ну и конечно, она должна являться носителем той идеи, которая заключена в саму книгу.

Разработка дизайна обложки книги должна изначально учитывать и тот факт, что целью ее создания является эффективно – максимально завораживать читателя. На начальном этапе создания обложки, в зависимости от предзначения, формулируется концепция издания, выбирают ее формат, качество и плотность бумаги, продумывают дополнительные полиграфические технологии для ее производства. В соответствии с этим подбираются изобразительные материалы для его иллюстрации и необходимое информационное наполнение.

Если книга призвана информировать непосредственно о законодательстве, то дизайн должен быть выдержан в фирменном стиле, с использованием общего маркетингового подхода, логотипа и корпоративных цветов. При разработке обложки книги предварительно должны быть изучены и учтены функции, возлагаемые заказчиком на данный вид книжной продукции.

В дизайне книг можно применять оригинальные художественные решения, чтобы сделать его максимально привлекающим внимание целевой аудитории, при этом оставаясь в рамках поставленной задачи. Обязательные элементы фирменного стиля при создании, могут использоваться в самых неожиданных сочетаниях. А именно в дизайне книги зачастую воплощаются самые смелые креативные решения, которые в дальнейшем могут стать основой в новых книжных коммуникациях.

Список литературы

1. *Папанек В.* Дизайн для реального мира. М.: Издатель Д. Аронов, 2004.

С. А. Иванова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ В ТРАДИЦИЯХ СТАНКОВОЙ И ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ

Трудность исследования рассматриваемой темы связана с неоднозначной терминологией скульптуры малых форм в различных научных статьях и изданиях. Авторы, ранее занимавшиеся подобными исследованиями, скульптуре малых форм дают разные термины, а именно: «мелкая пластика», «малая скульптура», «статуэтка», «фигурка» [4].

Новизна поднятой темы состоит в том, что проведенные исследования позволили конкретизировать терминологию данного вида пластического искусства. Это позволило изучить единство традиций малой пластики, станковой скульптуры и декоративной пластики.

Значение данного исследования состоит в уточнении терминов рассматриваемых видов пластики, что способствует изучению их традиций и оказывает существенное влияние на познание закономерности развития и сущности этого вида искусства.

Актуальность данной работы заключается в исследовании керамических скульптур малой формы в русле современного пластического искусства.

Цель статьи: исследовать малую пластику в традициях разных видов пластического искусства, определить ее значение в культурной жизни общества. Сформировать объединяющие традиции, характеристики, признаки скульптуры малых форм, станковой скульптуры и декоративной пластики в контексте пластического искусства. Выявить преемственность традиций пластики в формировании современной предметной среды.

Задачи статьи: Изучить и проанализировать научные статьи по теме; изучить терминологию малой пластики, станковой скульптуры и декоративной пластики; сравнить их характеристики; изучить традиции; определить роль скульптуры малых форм в современном мире.

Исследуемые виды изобразительного искусства являются пластическими или пространственными видами искусств. Понятие, объединяющее виды искусств, произведения которых существуют в пространстве, не изменяясь и не развиваясь во времени, воспринимаются зрителями непосредственно и визуально, а иногда и с участием осязания.

Скульптуры из глины датируются эпохой палеолита каменного века. Скульптура наиболее устойчивая и величайшая форма изобразительного искусства, известная человеку. Разнообразие пластического искусства XXI в. оставляет только одну определяющую характеристику скульптуре – трехмерность: «Скульптура – единственная ветвь изобразительного искусства, которая специально связана с выразительной трехмерной формой» [6].

Традиционные формы пластики: круглая скульптура (свободно размещающаяся в пространстве) и рельеф (объемные изображения располагаются на плоскости).

По своему назначению скульптура подразделяется на монументальную, монументально-декоративную, станковую, скульптуру малых форм.

Малая пластика, скульптура малых форм – самый распространенный, особенно популярный вид искусства скульптуры. Малая пластика зародилась еще на заре человеческого общества, ее находят при раскопках самых древних поселений. В современном изобразительном искусстве скульптура малых форм может представлять собой малую скульптуру или композицию жанрово-бытового содержания.

Скульптура малых форм тесно связана с традиционным назначением пластических искусств: эстетическое освоение мира и отношение к миру, и оценка их по критериям красоты. В искусствоведческой литературе четкого определения малой скульптуры нет, как нет единого понимания в вопросе о том, является ли малая пластика видом скульптуры, или это явление культуры следует отнести к декоративно-прикладному искусству. Малая скульптура отличается

от предметов декоративно-прикладного искусства тем, что не может и не должна выполнять бытовых функций, или вызывать желание практически воспользоваться ее произведениями. В настоящее время термин «малая пластика» применим к интерьерной или выставочной скульптуре различного жанра, тиражируемой автором или заводским способом, размером по высоте не более 82 см и выполняющей задачи организации внутреннего пространства жилого помещения, а также создающей эмоционально наполненный художественный образ, облаченный в выразительную пластическую форму.

Станковая скульптура называется так потому, что устанавливается на станке или подставке и предназначается для выставок, музеев, общественных и жилых помещений. Обычно размер станковой скульптуры приближен к натуральной величине. Станковая скульптура и скульптура малых форм по классификации отнесены к круглым скульптурам. Станковую скульптуру, малую пластику, рассматривают на близком расстоянии, вне зависимости от их окружения. Обход – одно из важнейших условий восприятия круглой пластики. Им свойственны повествовательность, психологизм, часто используется язык метафоры и символа. Традиционными изделиями скульптуры малых форм и станковой скульптуры являются человеческое тело. Благодаря разнообразию и мобильности используемых технических приемов, станковая скульптура и скульптура малых форм могут иметь ярко выраженный экспериментальный характер.

Декоративное искусство – один из видов пластического искусства. Термин «декоративное искусство» широк по охвату входящих в него понятий. Декоративное искусство во многом связано с дизайном, формирует окружающую человека материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало [7]. Однако декоративные пластические произведения демонстрируют не только эстетический вкус и фантазию художника. В них, как и в произведениях других видов пластического искусства, отражаются материальные и духовные интересы людей. Все это позволяет говорить о том, что в декоративной пластике выражены черты традиционного единства пластического искусства. Малая пластика, станковая скульптура, произведения декоративной пластики, рассчитаны на восприятие с близкого расстояния, поэтому для них характерны: большая степень детализации, повествовательность, продолжительный контакт со зрителем. Включение в повседневную жизнь этого вида искусств, эстетически ее обогащает, является источником эстетического воспитания.

Традиционными для скульптуры малых форм, для станковой скульптуры и декоративной пластики являются выразительные средства изделий: пластичность объема, фактура его поверхности, насыщенность массы – ощущение тяжести или легкости, цвет, взаимосвязь трехмерной формы и пространства. В настоящее время получает распространение комбинирование произведений пластического искусства в одно целое. Произведение, состоящее из предметов декоративно-прикладного значения и скульптур малых форм, описывается, как малая пластика, оформляющая соответствующий предмет декоративно-прикладного искусства.

Современная малая пластика, развиваясь в традициях станковой скульптуры, декоративной пластики играет важную роль в духовном освоении действительности, способствуя внедрению эстетического и идейно-образного начала. Малая пластика отвечает стремлению искусства уловить дыхание времени, сохранить у зрителя свежесть впечатления от произведения, не изменяя культурной традиции.

Список литературы

1. *Шмидт И. М.* Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. Серия: Из истории мирового искусства. М.: Искусство, 1989.

А. Иванова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: О. Б. Мышляева

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ И ЦВЕТНОМУ СТЕКЛУ В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ РОССИИ

Деревянная резьба издревле украшала православные храмы Руси. Каждый завиток замысловатых узоров нес в себе глубокую символику. Резные композиции, созданные мастерами XVI–XVII вв., весьма причудливы, включают фигуры мифологических животных и птиц. При этом в них нет ничего случайного или противоречащего стройной духовно-символической системе взглядов жителя православной средневековой Руси.

С древнейших времен русичи строили свои жилища из рубленых бревен, а построив – украшали резными узорами. Особенно богато декорировали окна и двери домов, крыльца, ворота. Восприняв православную веру от Византии, наши предки уже очень скоро стали строить храмы по-своему – из привычного и доступного дерева.

Основным материалом для украшения храмов и церквей в России было дерево. Резьба в оформлении религиозных сооружений разделяется на сюжетную и декоративную (орнаментальную). До нашего времени сохранилось множество памятников древнерусской сюжетной резьбы – это кресты и панагии с изображением Распятия, Богородицы и отдельных святых, а также небольшие резные иконы.

Православная резьба по дереву орнаментальная применялась в основном в церковной архитектуре. Наиболее монументальными памятниками этой резьбы можно считать царские врата для алтарей. В их создании мастера демонстрировали свое умение развернуть орнамент на плоскости и гармонично вписать его в общее пространство. В православном орнаменте преобладали растительные мотивы: стебли, травы, «репы» то есть цветы. Иногда растительный сюжет разбавляли фигурки птиц: попугаи, орлы, сирены и разные мифические существа.

В XVII в. в орнаментальной православной резьбе появляются резные капители и карнизы, которые являются западно-европейскими формами архитектуры.

Но деревянная резьба была не единственным способом декорации российских церквей. С давних пор в храмах использовался витраж. В раннехристианском храме окна заполнялись тонкими прозрачными пластинами камня (алебастра, селенита), из которых составляли орнамент.

В России витражи существовали еще в XII в., однако они не были характерным элементом убранства интерьеров русских домов.

Мастера придворных стекольных предприятий разных стран Европы работали над восстановлением старых и поиском новых рецептов окраски стекол, разрабатывали составы для росписи, совершенствовали технику соединения стекол между собой. В этот «восстановительный период» Европа еще не могла поставлять витражи на внешний рынок. Поэтому для украшения зданий России из-за границы привозили не работы мастеров XIX в., а старинные средневековые произведения. Так, в окна здания Царскосельского Арсенала, предназначенного для хранения коллекции оружия Николая I, были вставлены витражи XV–XVII вв., в том числе немецкие и швейцарские.

Мало кто мог себе позволить приобрести такие дорогие вещи. Так как витражи в это время вызывали в Петербурге повышенный интерес публики, на них приезжают смотреть как на чудо.

Это расписное окно является самым ранним из сохранившихся в Петербурге витражей XIX столетия. Значение его для всей истории русского витражного искусства очень велико. Это – первый фигуративный витраж в русском православном храме. До его установки стеклянных икон не было ни в древнерусских культовых постройках, ни в храмах XVIII в.

Появление в Исаакиевском соборе заалтарной стеклянной картины с изображением Иисуса Христа стало результатом взаимодействия западной и восточной христианской

традиций, своеобразного синтеза фигуративного католического витража и запрестольной православной иконы.

Впоследствии витражи стали распространенным элементом в убранстве православных храмов, а иконографическая схема витража Исаакиевского собора часто использовалась при росписи алтарных окон русских церквей в разных городах России.

Тем временем в русской архитектуре сменился не один «исторический стиль». Витражи, появившиеся как атрибут «готики», не исчезли вместе со снижением интереса к западному средневековью. Они настолько прочно укоренились на русской почве, что в период эклектики их можно было увидеть в интерьерах самой разнообразной стилистики. Разноцветные композиции украшали окна как дворцов и особняков знати, так и общественных сооружений, и церквей. Витражи стали олицетворять богатство хозяина дома, древность его рода.

Список литературы

1. Академии художеств. Находки и открытия // 240 лет Музею Академии Художеств. Научная конференция. 11–12 мая 1999. Краткое содержание докладов. СПб., 1999. С. 32–36.

2. Бодэ А. Б. Древние московские и новгородские корни в деревянном храмовом зодчестве Русского Севера. М.: Прогресс-Традиция, 2019. 596 с.

3. Лясковская О. А. Французская готика XII–XIV веков: Архитектура. Скульптура. Витраж. М.: Искусство, 1973. 144 с.

4. Молоткова Ю. Ю. Витраж в архитектуре московского модерна // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2. Под ред. А. В. Захаровой. Санкт-Петербург: НП-Принт. 2012. с. 453–459.

5. Ушаков Ю. С. Деревянное зодчество русского Севера (народные традиции и современные проблемы). Л.: Знание, 1974. 30 с.

С. А. Иванова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: И. В. Штанкина

ГЕНЕЗИС ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Русский философ И. А. Ильин был убежден, что только на «корнях национальной духовной культуры» может быть построено творческое единение в государстве. Только на этом пути человечеству удастся соблюсти священное начало Родины. Тот факт, что интерес к «корневой системе» российского народа долгое время сохранялся в латентной форме, не мог не повлиять на научную проработку понятия «народное искусство» [6].

Народное искусство – это древний пласт культуры, который представляет собой сокровищницу духовной культуры народа. В России интерес к национальному культурному наследию появляется в начале XIX в. Понятие «народное» идентифицировалось тогда с понятием «крестьянское», поскольку крестьяне являлись основными носителями традиций культуры русского народа.

Первая половина XIX в. – активный процесс этнической самоидентификации, который обуславливается огромным интересом к своим национальным корням. В 1804 г. основано первое в стране историческое общество (ОИДР) «Общество истории и древностей российских». Традиционное понятие «народное искусство» в этот период изучалось этнографами, историками, фольклористами и несколько позже стало предметом искусствоведческого исследования. В этот период, особый вклад в изучение народного прикладного искусства внес А. Н. Оленин. Им были написаны труды по истории и археологии Древней Руси.

Первая половина XX в. – «противостояние» сторонников «производственного искусства» и сторонников сохранения НДПИ. Большой вклад в изучении и сохранении знаний о народной художественной деятельности на этом этапе внес В. С. Воронов. Его книга «Крестьянское искусство», увидевшая свет в 1924 г., составила, по выражению Игоря Грабаря, «целую эпоху» в искусствоведении [7]. В этот же период активизировалась исследовательская деятельность музеев и научных институтов. Одним из первых ученых-искусствоведов, известных в 1920–1930-е гг. XX в., был А. В. Бакушинский (1883–1939), который вошел в историю советского искусствознания как разносторонний научный и общественный деятель. Его работы в области теории и практики эстетического воспитания, психологии творчества и психологии восприятия искусства, монографии о советских скульпторах, исследования народного творчества вошли в золотой фонд отечественной науки об искусстве. Проблемы художественного воспитания и психологии восприятия изобразительного искусства становятся для Бакушинского одной из ведущих тем. Главный акцент в разработанной им системе художественного восприятия ставился исследователем на «непосредственное творческое переживание произведения искусства». Он публикует цикл статей на тему «Как смотреть картину», обращенный к рабочей аудитории; ведет планомерную работу по улучшению качественного уровня художественных экскурсий, которые виделись Бакушинскому одной из эффективнейших форм пропаганды искусства. Анатолий Васильевич считал экскурсию таким же творческим актом, как и само искусство. На протяжении 1910–1920-х гг. Анатолий Васильевич научно обосновал значение искусства в духовном, интеллектуальном и эстетическом развитии для каждого возраста, взаимосвязь разнообразных форм творчества в становлении личности. Неоспоримой заслугой ученого является его деятельное участие в восстановлении отечественных народных промыслов. Народный мастер, по мнению А. В. Бакушинского, был главной фигурой промысла, его движущей силой, носителем коллективного характера творчества, хранителем традиций промысла. Его заслугой является осмысление категории «коллективность», как коллективного восприятия. Коллективность была тесно связана с передачей традиций от мастера к мастеру, из поколения в поколение. Найденный кем-то новый прием или мотив быстро становился всеобщим достоянием. Под

непосредственным руководством Бакушинского, заложившего в своих трудах основы советской науки о народном искусстве («Искусство Палеха» (1934); «Искусство Мстеры» (1934), велась работа по возрождению народного искусства Дымки, Городца и Хохломы, развитию современного искусства в бывших иконописных центрах Палеха, Мстеры и Холуя. Его наиболее значительный теоретический труд – книга «Художественное творчество и воспитание» (1925). А. В. Бакушинский – создатель педагогических методов, которые с успехом применяются и в настоящее время. Он был приверженцем метода сохранения традиций промысла и передачи знаний будущим поколениям.

Были периоды в истории страны, когда существенно пострадали традиции народного декоративно-прикладного творчества. Это послереволюционные события, военные годы. Начало преодоления негативных тенденций в науке о народном искусстве было положено Александром Борисовичем Салтыковым, научные труды которого изданы в 1950–1960-х гг. («Русская керамика», «Проблема образа в прикладном искусстве» и др.). В книге «Самое близкое искусство» им впервые был поставлен вопрос о специфике художественного образа в декоративном искусстве, который, в его представлении, состоит в единстве полезного и практического, утилитарного и образно-художественного начала. Важнейший аспект взглядов А. Б. Салтыкова, состоит в том, что вещи не только создаются человеком, но под их влиянием человеческие чувства перерождаются, развиваются. Тем самым А. Б. Салтыков выводил народное декоративно-прикладное искусство из области материального производства в область духовную. Салтыков продолжал развивать теорию о народном искусстве, разработанную А. В. Бакушинским, в которой основной мыслью было утверждение, что народное искусство обладает богатым воспитательным потенциалом. Среди основных принципов народного искусства А. Б. Салтыков выделял синтетичность, соединение красоты и пользы, разрабатывал вопрос о природе образа в народном искусстве.

Вторая половина XX в. – осмысление того, что отечественная народная культура, это мощный пласт, несущий высокую духовность в воспитании подлинного патриотизма. В этот период начался активный процесс возрождения декоративно-прикладного искусства, с помощью продвижения и показа изделий народных художественных промыслов на многочисленных выставках разного уровня. Происходящая в 1960–1980-е гг. переоценка ценностей вызвала к жизни новые взгляды на народную художественную культуру и промыслы, которые отразились в многочисленных исследованиях. С конца 1960-х гг. народное творчество, его изобразительные и декоративно-прикладные формы стали объектом исследования не только искусствоведов, но и представителей других наук: философии, культурологии, истории. В этот период исследованию в области изобразительно-пластического народного искусства посвящены труды В. М. Василенко, Г. К. Вагнера, И. Я. Богуславской, М. А. Некрасовой, С. Б. Рождественской и др., которые стали классикой научной теории народного декоративно-прикладного творчества.

На начало 1980-х гг. С. Б. Рождественской был подведен итог степени изученности народного декоративно-прикладного творчества. Основная и излюбленная тема, занявшая важнейшее место в научной деятельности Софьи Борисовны, – проблема развития народного искусства, художественного творчества народа в его самобытности и разнообразии, в сохранении древних форм и появлении позднейших новаций. Так в статье «Народные художественные традиции и формирование личности» С. Б. Рождественская, продолжая и развивая теорию А. В. Бакушинского, отмечает большую роль мастера в обучении художественным ремеслам. «Передачу традиций от поколения к поколению стимулировала атмосфера уважения, а нередко восхищения, окружавшая мастеров-художников, творивших на глазах детей и подростков свои шедевры в ювелирном, гончарном и камнерезном промыслах, в художественной обработке дерева, кости и других природных материалов» [2].

В работе «Русское народное искусство» С. Б. Рождественская, опираясь на труды А. Б. Салтыкова, говорит о «живом характере» народного искусства, акцентируя его связь с предметной средой. Народное искусство, будучи синтезом материальной и духовной культуры, соединяет в процессе производства изделий ремесло с художественным творчеством.

Подчеркивая также этническую основу такой синтетичности, С. Б. Рождественская характеризует художественную традицию, на которой зиждется народное искусство, как определенный комплекс изобразительных средств, свойственных конкретному народу, отражающих его этническую историю. С. Б. Рождественская характеризует народное искусство, как одну из форм этнического сознания. Она заостряет внимание на таких функциях народного искусства, как эстетическая и этническая. Ценным вкладом в науку о народном искусстве является исследование вопроса о жизни древних традиций в современном обществе. Взгляды С. Б. Рождественской изложены в статье «Отражение отношения “человек – природа” в народном искусстве». Итоговый труд по изучению народного творчества – монография «Русская народная художественная традиция в современном обществе: Архитектурный декор и художественные промыслы» (М., 1981 г.) была удостоена бронзовой медали ВДНХ.

Фундаментальный вклад в развитие и изучение народного искусства внесла М. А. Некрасова, выдающийся отечественный ученый, специалист в области народного искусства, наш современник. В своих работах она раскрыла духовный смысл народного искусства, его сущность как особый тип художественного творчества. Исследовательница дает семь основных позиций, позволяющих выделить отличия народного и профессионального искусства. Методы, изложенные в ее трудах, позволяют глубже понять значение народного декоративно-прикладного искусства. Книга М. А. Некрасовой «Народное искусство в современной культуре XX–XXI веков» посвящена обсуждению вопроса о сохранении и развитии народного искусства в наше время.

На всех исторических этапах развития общества одним из вершителей художественных произведений выступает народ, который через коллективную художественную форму осмысления реальной действительности, является создателем жизненной философии. Многочисленные художественные образцы коллективного народного творчества передавались из поколения в поколение, сохраняя основной, устойчивый стержень миропредставления.

В научных трудах выдающихся ученых двадцатого столетия: А. В. Бакушинского, С. Б. Салтыкова, Т. Я. Рождественской, М. А. Некрасовой с достаточной ясностью и глубиной изложена важность исследования народного творчества для возрождения и сохранения традиционности и реализации идей художественно-эстетического воспитания, которые позволяют народу идентифицировать себя как этническое сообщество.

Список литературы

1. *Некрасова М. А.* Народное искусство России в современной культуре XX–XXI вв. М., 2003.
2. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М.: Изобразительное искусство, 1983.
3. *Рождественская С. Б.* Народные художественные традиции и формирование личности // Русские народные традиции и современность. М.: Наука, 1995.
4. *Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981.
5. *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968.

М. Р. Измайлова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

ГУСТАВ КЛУЦИС КАК СОЗДАТЕЛЬ ИСКУССТВА ФОТОМОНТАЖА И УНИКАЛЬНОГО СТИЛЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

В двадцатые годы XX в. отношение художников к технике фотографии меняется. Для нового поколения художников-авангардистов особенности фотографической техники начинают рассматриваться как основа новой поэтики, позволяющей показать те аспекты физической реальности, которые ускользнули от глаз, воспитанных традиционной, «ремесленной» технологией живописи и рисунка. Есть некое «второе открытие» фотографии – с края арт-сцены она перемещается в ваш центр, и все, что еще недавно казалось предметом исправления недостатков, становится благом. Один за другим представители воинствующего авангарда заявляют о своем отказе от живописи и графики ради более точной, надежной, более экономичной-словом, более современной техники, и назначают переоценку фотографии с переосмыслением социальной функции самого искусства, делая его редкостью для «бескорыстного созерцания», которое должно быть преобразовано в форму организации социальной жизни общества, соответствующую современным требованиям.

Густав Густавович Клуцис (1895–1938) – художник-конструктивист, один из основоположников политического плаката и теоретик фотомонтажа, а кроме этого, еще и латышский стрелок. Все это сочеталось в жизни яркого представителя первого поколения Страны Советов. Хотя период непосредственной революционной деятельности в команде пулеметчиков 9-го латышского стрелкового полка у Клуциса был очень коротким, всю свою революционность он направил в авангардистское искусство. Так разрабатывался фотомонтаж - задолго до изобретения компьютерных дизайнерских программ.

Клуцис занимался творчеством с детства. Он обучался сначала в Рижской художественной школе, далее в Петрограде в художественном училище (бывшее Императорское). Пройдя путь от импрессионизма к кубизму, футуризму, супрематизму и конструктивизму, художник выработал свой собственный творческий метод [6, с. 200]. Клуцис в 1918 г. впервые использует фотомонтаж в работе «Динамический город» и после революции занимается поиском новых визуальных решений для реализации широкого спектра задач, выдвинутых новой властью. Развитие агитационного и массового искусства становится главной задачей для молодого художника [5, с. 46]. Художник самостоятельно овладевает навыками фотографии и печати. Клуцис, один из немногих, создавал с помощью фотографии книжные иллюстрации, полиграфические обложки, политические и рекламные плакаты [6, с. 264].

В своем докладе «Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды» в 1931 г. в Институте литературы, искусства и языка Коммунистической академии в рамках дискуссии по теме «Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе» Клуцис говорил, что фотомонтаж создан вне академий и школ. Он был выдвинут задачами борьбы пролетариата как контрастное явление против «беспредметничества». Агитплакат, массовая книга, ленинские лозунги, стенгазета, красные уголки требовали новых, острых, живых, точных методов оформления. Таким методом оказался фотомонтаж (само слово выросло из индустриальной культуры – «монтаж машин», «монтаж турбин») [2].

Бывший латышский стрелок осознал широкие возможности фотографии не только в полиграфическом оформлении, но и в организации общественного пространства. Для него работа с фотографией являлась исследовательским процессом, его интересовал потенциал фотографического изображения для решения задач агитации и воздействия на массы. Клуцис понимал фотографию гораздо шире, чем простое отражение действительности [6, с. 270].

Несомненно, технологическое развитие помогло расширить возможности фотомонтажа, но многие задумки художников в начале 1920-х гг. были невыполнимы технически: широкоформатная печать была сложна и во многих случаях невыполнима, позволить

многоцветную печать было практически невозможно для многих проектов, работа над созданием «билбордов» уже велась, но каждый такой проект печатался месяцами и выполнялись такие работы только для крупных политических праздников [4, с. 115]. Теоретическое обоснование своих экспериментов Клуцис сформулировал в рукописи «Право на эксперимент». Он говорил о постоянном поиске новых средств выразительности, в частности, об экспериментах с пространством и передачей движения [7, с. 67].

Найденные в фонде Крученых документы и эскизы демонстрируют процесс творческого поиска в конкретных работах. Просматривается уникальный метод объединения лозунга и конструкции в творчестве Клуциса. За счет сочетания простых геометрических фигур и использования ярких, контрастных и сочетаемых цветов он выделяет ключевые моменты в композициях. Постепенно совершенствуя метод фотомонтажа, находясь в поисках более органического соответствия графических и смысловых элементов, постоянно упрощая в сторону лаконичности и узнаваемости образа свои работы, Клуцис создает свой уникальный стиль плаката, при котором цвет, коллаж и шрифт создают неповторимый революционный образ [1, с. 45]. Долгие годы Густав Клуцис находился в самом центре политических и культурных событий, занимался развитием системы образования и развитием жанра фотомонтажа. А 17 января 1938 г. он был арестован в числе участников «фашистской, националистической организации латышей», существовавшей в обществе «Прометей». Вскоре он был расстрелян.

В настоящее время возрастает интерес к советскому агитационному искусству. Архивы и личные документы репрессированных художников стали доступными, но в исследованиях, которые на них не опирались, прослеживаются фактические ошибки и недостоверная информация о картинах, датировках. В исследовании творчества и обстоятельств жизни Густава Клуциса, одного из самых известных в мире художников латышского происхождения, остается еще много пробелов [6, с. 89]. Творческое наследие Густава Клуциса оставило заметный след в истории искусства фотографии и плаката и обогатило отечественную культуру.

Список литературы

1. Борьба за большевистскую уборку урожая – борьба за социализм! [плакат] / Худож. Г. Г. Клуцис. Москва-Ленинград: ИЗОГИЗ, 1930.
2. *Клуцис Г. Г.* Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды. Российский архитектурно-дизайнерский портал ТЕХНЕ, работающий при поддержке Союза архитекторов России и Союза дизайнеров России. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/g-g-klucis-fotomontazh-kak-sredstvo-agitacii-i-propagandy-1931> (дата обращения 25.05.2020).
3. *Кулагина В.* Густав Клуцис: плакат, книжная графика, журнальная графика, газетный фотомонтаж: [альбом-монография] / Авт.-сост.: Александр Снопков [и др.]. М.: Контакт-Культура, 2010.
4. *Огинская Л. Ю.* Густав Клуцис. М.: Сов. художник, 1981.
5. Победа социализма в нашей стране обеспечена: Фундамент социалистической экономики завершён [плакат] / Художник Г. Г. Клуцис. Москва-Ленинград: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932.
6. *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007.
7. *Хан-Магомедов С. О.* Густав Клуцис. М.: Акопов Дизайн, 2011.

М. А. Киракосян

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: И. Е. Шахова

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ И ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ЦЕНТРОВ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА

На сегодняшний день Правительство России проводит целевую программу «Развитие физической культуры и спорта в Российской Федерации на 2016–2020 гг». Данная программа развивается по двум направлениям: массовый спорт и спорт высших достижений. Цель этой программы – создание условий для укрепления здоровья населения путем развития инфраструктуры спорта, привлечение различных слоев общества к регулярным занятиям физической культурой и спортом и пропаганды массового спорта, и спорта высших достижений. При объединении этих двух направлений в совокупности с максимальным насыщением общественными (досуговыми и оздоровительными) функциями окажет содействие поиску новых архитектурных решений и позволит рассмотреть проектирование центров танцевального спорта как сложную, целостную систему. Главной функцией этой системы является привлечение общества к спорту, к их участию в соревнованиях в качестве зрителя и участника, к занятиям по совершенствованию их физической культуры и проведения активного досуга. Эти объекты можно подразделить на: объекты для профессионального спорта со зрительными трибунами; объекты для массового спорта; объекты для проведения досугового спорта и развлечений.

В настоящее время существует множество школ по спортивным танцам, так как данный вид спорта набирает большую популярность среди детей дошкольного и школьного возрастов и молодежи. Раньше танцы считались видом искусства, на сегодняшний день принято рассматривать соревновательные танцы как «артистический вид спорта». Спортивные танцы включают в себя – спортивно-балльные танцы, акробатический рок-н-ролл, брейкинг, которые входят во всероссийскую федерацию танцевального спорта.

Большинство танцевальных школ в Европе располагаются в исторических центрах городов, в зданиях театров, опер и дворцов. *Vejiart Ballet Lausanne* (Балет Мориса Бежара, Швейцария, г. Лозанна); Театр *Grand Opera* (Франция, г. Париж); Штутгартский Государственный театр (Германия, г. Штутгарт); *Royal Albert Hall* (Королевский Альберт-Холл, Англия, г. Лондон); *Blackpool Tower* (Блэкпульская башня, Англия, г. Блэкпул); *Worthingmouth Pavilion Theatre* (Повильон-театр, Англия, г. Борнмут). Такие школы ориентированы на достаточно большое количество учеников, готовы работать с различными возрастными группами, в таких школах обычно имеется относительно большое количество направлений и стилей, создаются отдельные группы для разных категорий учащихся. Учитывая специфику, различные стили танцев должны изучаться в помещениях отличных по своим параметрам. В настоящее время, данные помещения обычно размещаются на территории какого-либо спортивного комплекса или вовсе на территории центра, изначально приспособленного для проведения занятий по танцам. Небольшие танцевальные студии и малые школы зачастую размещаются в структуре сложившихся кварталов. Необходимо учитывать требования к покрытию пола, которое не должно скользить, также требуется специальный инвентарь в зависимости от выбранного танцевального направления, а также важным требованием является оборудование помещения зеркальными плоскостями.

Танцевальные школы в России в основном располагаются в детских домах творчества, музыкальных школах, школах искусств, домах культуры, общеобразовательных школах. В данных помещениях залы в основном небольшие и не соответствуют нормативным параметрам, отсутствуют площадки для проведения соревнований, а существующие помещения не располагают должным комплектом оборудования: не имеют соответствующие напольные покрытия, не оборудованы зеркальными поверхностями, а также отсутствуют комфортные раздевалки для спортсменов. Зачастую занятия танцевальным спортом проводятся в различных

приспосабливаемых помещениях, в арендуемых зданиях, а в крупных городах - в многофункциональных спортивных комплексах, общественных, деловых и торговых центрах, исторических зданиях дворцов и театров. В крупных региональных центрах и столице эти объекты представлены как хореографические школы. Многие танцевальные школы открываются мастерами по определенному направлению танца, следует отметить, что такие объекты требуют решения множества задач для комфортного пребывания детей, занимающихся танцами, а также для их родителей. На данный момент существует проблема выбора места не только для осуществления тренировок, но и для проведения соревнований и других зрелищных мероприятий (концертные и театральные залы для выступлений). Соревнования по танцевальному спорту проводятся в таких объектах, как: Дворец спорта «Мегаспорт» (г. Москва), Спортивный комплекс «Игровой» (г. Москва), Баскет-холл (г. Краснодар), Дворец игровых видов спорта (г. Екатеринбург), Спортивный комплекс «Салават» (г. Салават), Учебно-спортивный центр «Грация» (г. Самара), Легкоатлетический манеж (г. Шахты), Универсальный спорткомплекс «Олимп» (г. Псков), Дворец культуры «Ростсельмаш» (г. Ростов-на-Дону).

Данные проблемы выявляют необходимость формирования архитектурного решения центров танцевального спорта, образных характеристик данных объектов, что нашло отражение в реализованных объектах таких как: «Академия танца Бориса Эйфмана» (г. Санкт-Петербург), «Дворец гимнастики Ирины Винер Усмановой» (г. Москва), «Танцевальная школа «ЮДИ» (г. Томск), Севастопольский академический театр танца им. Вадима Елизарова (г. Севастополь). В рассматриваемых объектах танцевальная функция рассматривается в совокупности с общественными функциями: досуговыми, развлекательными, оздоровительными, как сложная целостная система, которая подразумевает наличие сети ресторанов быстрого питания, гостиничного комплекса для спортсменов-профессионалов и гостей города.

Многие спортивные соревнования и спортивные сборы не обходятся без приезжих команд и спортсменов из других городов, вследствие этого появляется необходимость размещения родителей и тренеров, которые приезжают вместе с детьми. Это могут быть помещения для временного проживания, входящей в состав центра танцевального спорта, либо hostels или гостиницы. При этом гостиничная структура может быть раздельной: одна – для спортсменов-профессионалов, другая – для спортсменов-любителей и для гостей города в корпусе-здании гостиницы.

На сегодняшний день нет ни одного объекта, который бы соответствовал всем современным требованиям для проведения занятий и соревнований танцевальным спортом.

Учитывая проведенный анализ объектов танцевального спорта и мнения экспертов, необходимо совершенствовать данные объекты и разрабатывать новый тип здания, в котором можно было бы проводить и соревнования по танцевальному спорту и другие культурно-массовые мероприятия.

Центры танцевального спорта должны быть многофункциональными, включать в себя залы для соревнований, концертные залы, тренировочную и подготовительную базу, бассейны. Также в этих комплексах могут размещаться гостиницы, залы физической подготовки (аэробной и силовой), репетиционные залы нормативных параметров и размеров. При этом, помимо специализированной функции, эти центры могут быть использованы в определенные периоды времени для: массового спорта, для организации общественных культурных мероприятий, а также в проведении различных шоу, танцевальных фестивалей, концертов, выставок и праздников. Создание объекта для танцевальных видов спорта может стать не только площадкой для тренировок, но и местом для культурного досуга населения всех возрастных групп.

Таким образом, решение всех проблем, указанных выше, и создание нового типа объекта будет способствовать развитию танцевального спорта на новом уровне и позволит создать условия для наиболее полноценного и комплексного подхода к удовлетворению потребностей населения в области физической культуры, спорта, спортивного танца.

Список литературы

1. Министерство спорта Российской Федерации. Стратегия развития физической культуры и спорта на период до 2020 г. от 07.08.2009 № 1101-р.

2. Минспорттуризм России: Правила вида спорта «Танцевальный спорт» (утв. Приказом Минспорттуризма России от 31.03.2010 № 253).

3. Правительство Москвы. Москомархитектура. Рекомендации по проектированию сети и зданий детских внешкольных учреждений для г. Москвы. Выпуск 1. Детские музыкальные школы и школы искусств. М., 1996.

П. А. Колесниченко

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ГЖЕЛЬСКОГО ПРОМЫСЛА

Гжельский промысел имеет очень интересную историю. На земле, богатой качественной белой глиной, люди стали создавать необычайные изделия, наполненные сказочными узорами, бытовыми сюжетами и великолепными орнаментами. Благодаря своей свободе от крепостного права, люди могли полностью посвятить себя творчеству.

Это место приобрело славу крупного гончарного района в конце XVIII в. Тогда же гжельцы стали осваивать майолику. В XIX в. наряду с майоликой появился полуфаянс, который стал переходной ступенькой к изделиям из фарфора – высшему достижению керамического искусства.

В 20–30 гг. XIX в. стали появляться образцы изделий из полуфаянса расписанные синей смальтовой краской по светлomu черепку. Гжельские традиции стали постепенно восстанавливать после второй мировой войны 1945 г. Это произошло благодаря трудам Александра Борисовича Салтыкова и Натальи Ивановны Бессарабовой. Параллельно с полуфаянсом стал активно осваиваться фарфор, и Гжель стала приобретать знакомые всем нам сегодня черты.

Огромный вклад в популяризацию Гжельского промысла внес Логинов Виктор Михайлович. Он вложил немало усилий, чтобы развить этот промысел, сделал все, улучшил производство фарфоровых изделий и устроил обучение новых художников.

После проведенных работ на изделия из гжельского фарфора начался огромный спрос. Качественные тонкие изделия, с традиционной гжельской росписью стали популярны не только в России, но и за границей, отправлялись на различные выставки. Это было золотое время для Гжельского промысла.

Постепенно гжельские изделия появились в каждом доме. Сейчас практически у всех можно найти как минимум одну гжельскую скульптурку или тарелку. Развитие промысла открыло перед людьми новые возможности – стало открываться множество тематических магазинчиков, возросли коллекции музеев, стали проводится экскурсии по предприятиям и заводам, активно продвигается привлечение нового поколения к обучению гжельской росписи, проводятся мастер-классы. Люди стали предпочитать простую недорогую посуду качественной расписанной гжельской посуде, не говоря о более сложных изделиях, таких как фарфоровые подсвечники, люстры, скульптуры и т.д.

Гжельский промысел продолжает развиваться и расширять свой ассортимент. Благодаря популярности народного промысла, Гжель стала некой визитной карточкой России, благодаря чему производство изделий для туристов помогает распространению работ и знаний о нашем промысле. Также каждый год выпускаются тематические скульптурки и посуда, начиная с гжельских футбольных мячей к чемпионату мира, заканчивая скульптурками символа года. К каждому празднику можно отыскать украшения из гжельского фарфора, а также очень популярны индивидуальные работы, расписанные для определенного человека. Множество производств, заводов, фабрик, предприятий никак не связанных с творческой деятельностью заказывают изготовления различной атрибутики, связанной с их работой, на гжельских предприятиях.

Про историю и производство гжельской посуды снято несколько документальных фильмов, в которых подробно описывается вся история Гжели. Так же про гжель рассказывали в научно-развлекательных программах, например, в программе Галилео.

Объединение Гжель – одно из главных достопримечательностей Гжели. Данное предприятие не только продолжает выпускать качественную традиционную посуду, но также художники предприятия продолжают создавать собственные работы.

Гостей предприятия водят по всему производству, показывая весь процесс изготовления посуды и скульптур из фарфора. После обсуждения техники безопасности гости направляются в печной зал. Следующим этапом экскурсии является посещение литейного цеха, где посетителей знакомят непосредственно с самим производством, литьем продукции, изготовлением гипсовых моделей и форм. Далее гостей приводят в сердце производства – художественные мастерские. Экскурсовод подробно рассказывает о гжельской росписи, почему мы используем именно кобальт, как именно он выглядит на палитре, как выглядят специальные кисти для росписи и место для художника. Большой интерес у людей вызывает сам процесс росписи, который во всех деталях объясняет и показывает, как наносить мазки и различные художественные элементы.

Отдельно нужно упомянуть музей, который является самым большим музеем, посвященным гжельскому промыслу. В музее располагаются несколько залов: зал истории, зал майолики, зал художников предприятия, зал непрерывного обучения и т.д. В каждом выставлено множество изделий, за каждым из которых стоит свой автор со своей историей.

В музее представлены более 2000 экспонатов. Это и самые ранние образцы посуды XIV–XV вв., найденные при археологических раскопках на территории Гжели, и прекрасные образцы майолики периода расцвета XVIII в., и более поздние майоликовые изделия; фаянс и полуфаянс с бело-синей и цветной росписью; тончайший кузнецовский фарфор, начало которому было положено в Гжели; грубые поделки конца XIX – первой половины XX в., периода забвения и упадка, когда, казалось, художественные традиции гжельского промысла утеряны безвозвратно, и произведения возрожденной Гжели, начиная с середины XX в. и до наших дней [2].

Залогом успеха работы предприятия является активное взаимодействие с гостями, позитивная атмосфера, обширный опыт и знания работников и их профессионализм, готовность ответить на все интересующие вопросы и приятное оформление каждого помещения.

Список литературы

1. *Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г.* История мировой культуры: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 975 с.
2. *Алексеева И. В., Омеляненко Е. В.* Основы теории декоративно-прикладного искусства: учебник для студентов художественно-педагогических и художественно-промышленных специальностей высших и средних профессиональных учебных заведений. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2009. 184 с.

Д. А. Корж

Детская школа искусств, Тюменская обл., г. Урай

Научный руководитель: С. И. Лебедева

ДЕКОРАТИВНАЯ ОТДЕЛКА ДРЕВНЕЙ КЕРАМИКИ

Люди с незапамятных времен лепили из глины необходимые в быту предметы. По сей день керамические изделия самые распространенные находки археологов. Многие глиняные изделия дошли до нас в первозданном виде, это, прежде всего, разнообразная посуда. Немалый интерес представляют и сохранившиеся на поверхности лепных сосудов всевозможные отпечатки пальцев, формовочных инструментов, тканей, плетенок, штампов, печатей, растительного и животного волокна. По ним можно проследить развитие орнамента от простейших, выдавленных штампиком и острием узоров, до гораздо более разнообразных и художественно выразительных росписей. Постепенно из памяти людей уходит информация о материалах и способах украшения керамики, которые использовались нашими предками, благодаря которым мы узнаем историю развития гончарного ремесла. Исследование многочисленных отпечатков – оттисков на древних глиняных сосудах позволит изучить способы формовки, обработки поверхности сосудов и восстановить вид инструментов для декора, и узнать с какой целью мастера наносили орнаменты на свои изделия.

Археологическими изысканиями было установлено, что орнаментовка на глиняной посуде появилась еще в эпоху неолита, в 3 тыс. до н. э. Самым первым инструментами для декора керамики были пальцы мастера, затем, протирая травой слеplенный сырой горшок, человек увидел, что на поверхности влажной глины остаются следы, полосы и черточки. Видимо в этот момент и заработала фантазия первого художника, догадавшего впоследствии усложнить узоры, выдавливая их на сырой поверхности глиняной посуды.

В эпоху неолита сосуд весь покрывался орнаментом, ученые считают, что таким образом мастера скрепляли стенки своих изделий. Орнамент на древней посуде был рельефным: он наносился на подсушенную, но еще влажную поверхность при помощи примитивных инструментов.

Наиболее древним способом является накольчатая техника. Узор накальчивался на мягкую необожженную поверхность сосуда. Для нанесения орнаментов мастера использовали остатки от приема пищи – естественные зубчатые инструменты: позвонки рыб и мелких млекопитающих, косточки птиц животных, челюсти грызунов. Так, для декора неолитической сумпаньинской керамики использовались части нижней челюсти бобра.

Штампованная техника возникла как модификация накольчатого узора. Самый распространенный орнамент, наносимый при помощи штампа – гребенчатый. Узор наносился на сырую поверхность глиняного сосуда орнаментиром с зубчатым краем, оставляющим отпечатки в виде зубцов гребенки. Орнаменты-штампы изготавливались, из кости, камня, дерева. Узоры, полученные с помощью гребенчатого, или зубчатого орнамента, разнообразны. Они зависят от размеров штампа, количества зубцов, способа соприкосновения штампа с поверхностью сосуда.

«Классикой» неолита можно назвать ямчатый узор. Его получали путем вдавливания в сырое глиняное изделие простейших штампиков. Ямки делались косточками, деревянными палочками или белемнитами, получался интересный декоративный эффект. В сочетании с ямочным узором часто верх сосуда опоясывали «жемчужинами» – небольшими полусферическими уголками. Жемчужный орнамент служил защитой для пищи находящейся в горшке.

С эпохи финальной бронзы появляются различные фигурные штампы: волнистые, крестовые, уголкового, ромбические. Многие из них напоминают следы животных – медведя, лисы, лося.

Почти повсеместно в разные времена для нанесения тисненого узора гончары использовали органические предметы – соломинки, стебли тростника и древесные ветки. Также

для украшения использовали отпечатки различных растений: колосья хлебных злаков, зерна, семена необычной формы, иголки хвойных деревьев – такой узор называли сосново-игольчатым. Эта техника и в наши дни используется для декора керамики японскими мастерами.

В третьем тысячелетии до нашей эры была широко распространена техника украшения посуды отгисками шнура и веревки. Наиболее простым штампом служил обрывок шнура, толщиной в 3–4 мм, или жгутик, сделанный из шнура. Усложненным штампом является шнурок, намотанный на круглую в сечении палочку. Орнамент наносился вдавливанием в глину палочки, на который был намотан шнур. Располагая короткие отпечатки шнура под разными углами, мастер создавал из них разнообразные комбинации узоров.

С возникновением ткачества появилась текстильная техника украшения глиняной посуды отпечатками грубых тканей и рыбацких сетей. Орнамент состоял из «текстильных» вставок, отпечатков, выполненных куском ткани, мереги или рубцовой кожи желудка животных.

Рельефная отделка сосудов не была окончательной, а лишь завершающей стадией формовки, после которой слегка подсушенное изделие выравнивалось и лоцилось. Такая техника относится к гладкому декору керамических изделий.

При гладком декоре поверхность изделия натирала до зеркального блеска камнем-голышом или косточкой. Покрывали лощением часть, либо всю поверхность сосуда, не совсем высохшего, еще не обожженного, такая керамика называлась краснолощенной. Существует и чернолощенная техника. Для этого в самом конце обжига клали смолистые сосновые дрова, обрывки меха и шкур, сырой навоз и траву – все, от чего возникал густой черный дым. После томления сосуды получали глубокий черный цвет.

Одним из способов гладкого декорирования является роспись ангобами – глиняным сметанообразным раствором, или природным минералом – охрой.

В наше время все вышперечисленные техники декора используют мастера, проживающие на территории Кондинского района ХМАО-Югры Светлана и Екатерина Лебедевы. Побывав у них в гостях, я познакомилась с коллекциями древней керамики. Мастерницы поделились секретами, которые они узнали в процессе изготовления и орнаментации круглодонной посуды. Используется инструмент из рогов оленя и лося, костей рыб и птиц. Это различные орнаменты – фигурные штампики, гребенки для рельефного декорирования, скребки и лопатки, косточки и камни для выравнивания и лощения подвяленных изделий. По словам мастера, штампы для декора удобнее изготавливать из лосинного рога, так как он имеет цельную, твердую структуру. Для изготовления штампов из жаберных костей язя, щуки, мелких птиц, грызунов требуется фантазия мастера, а не обработка и шлифовка. Не смотря на то, что орнаменты на древней керамике одинаковы, расположение орнаментальных полос на стенках сосудов отличаются чередованием и последовательностью расположения узоров. Орнамент являлся не только украшением, он скреплял стенки сосудов и нес информацию о быте, занятиях племени и имел сакральное значение.

Таким образом, в ходе исследования я выяснила: все существующие способы декоративной отделки древних изделий из глины разделяются на два основных вида – рельефное и гладкое декорирование.

Для декора изделий из глины и изготовления штампов первобытные мастера использовали подручные инструменты «отходы жизнедеятельности», кости, камни, злаки, части растений.

Рельефные узоры служили не только для украшения изделий древних мастеров. В результате декоративного тиснения – стенки сосуда делались тоньше, прочней и лучше обжигались – процент брака становился меньше. Орнамент также имел сакральное значение, еще являлся оберегом, сохраняющим содержимое сосуда от недоброго глаза, и передавал информацию о месте нахождения и роде занятий племени. Фантазия наших предков была достаточно богатой, но данные способы орнаментации применялись, в основном, из-за того, что люди не владели знаниями и технологиями, позволявшими использовать иные материалы и техники декора. Несмотря на это, зародившиеся многие тысячелетия назад приемы

декорированной отделки керамики благополучно дожили до наших дней благодаря своей простоте и доступности и повсеместно используются современными мастерами.

Список литературы

1. *Матющенко В. И., Сотникова С. В.* О природе культурно-исторических связей населения томского Приобья в эпоху поздней бронзы // Вопросы древней истории Южной Сибири / Отв. ред. Я. И. Сунчугашев. Абакан: Хакасский НИИЯЛИ, 1984. С. 35–53.

2. *Косинская Л.* Ранняя гребенчатая керамика в неолите Зауралья // Уральский исторический вестник. 2014. 2(43). С. 30–40.

3. *Федотов Г.* Большая энциклопедия ремесел. М.: ЭКСМО, 2009.

4. *Акунова Л. Ф., Крапивин В. А.* Технология производства и декорирования художественных керамических изделий. М., 1984.

5. *Разумовский С. А.* Украшение гончарных изделий рельефами. М., 1960.

Д. И. Косьяненко

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ОБВАРНАЯ КЕРАМИКА БЕЛАРУСИ: ОПЫТ ВОССТАНОВЛЕНИЯ УТЕРЯННОЙ ТЕХНОЛОГИИ

С древних времен и до наших дней керамические изделия занимают одно из ведущих мест в декоративно-прикладном искусстве всех народов. Из керамики выполнено множество уникальных произведений искусства, которые с большой гордостью украшают залы многих музеев. От примитивных сосудов вылепленных вручную и обожженных на костре, до сложнейших по составу керамических масс (фаянс, фарфор) высокотемпературных режимных обжигов – такой путь развития керамики. Высокий уровень развития современного керамического искусства, достигнут трудом людей разных профессий – химиков, инженеров, технологов, но главным творцом был и остается художник. Именно в его руках происходит рождение реалистичных или абстрактных образов утилитарного или декоративного назначения.

Обварная керамика – один из древних способов декорирования керамических изделий. Раскаленный черепок, извлекается из печи и окунается в закваску из муки. Возникла эта технология в эпоху раннего неолита, когда человек культивировал первую злаковую культуру – пшеницу. Получаемый рисунок на поверхности черепка своей формой напоминал человеческий глаз. Встарину существовало поверье, что сосуды с таким рисунком охраняют от дурного глаза, приготовленная в такой посуде еда вкуснее и лучше сохраняет свои питательные свойства. Проникновение закваски в раскаленный черепок обеспечивало водонепроницаемость глиняной посуды. Цвет получаемого рисунка, зависел от цвета черепка изготовленного изделия. Белый черепок (беложущихся глин) окрашивался в оттенки охры, с плавным переходом в насыщенные коричневые. Глины с содержанием железа (красные) окрашивались в насыщенный черный тон.

В истории керамики некоторые техники были открыты по чистой случайности. Человек готовил пищу на огне и обжигал вылепленные глиняные изделия. Извлекая из костра керамику, непроизвольно роняет в сосуд с похлебкой. В результате моментального извлечения керамики, обнаруживается удивительный рисунок, получившейся на поверхности обожженного изделия. Происходит рождение новой техники, которая сквозь века доходит до наших дней.

Научно-технический прогресс содействовал открытию керамических масс – фарфор, фаянс. Появляются и совершенствуются специальные камеры (печи) для обжига керамики. Появляются мануфактуры, а впоследствии и фабрики производства керамики культурно-бытового назначения. С появлением глазури, изделия обретают яркую цветовую палитру. Данные аргументы приводят к исчезновению технологии обварной керамики. Только в деревнях, вдали от городов, где население проживало за чертой бедности – использовали глиняную посуду вплоть до 40–50 годов XX в. Исследователи и мастера с огромной трепетностью и любовью относятся к найденным сохранившимся до наших дней подлинным образцам обварной глиняной посуды.

Рассмотрим физико-химический процесс технологии обварной керамики. То, что происходит горение органического содержимого в растворе на раскаленном черепке – является очевидным. Консистенция и органический состав, который влиял на формирование рисунка в данной технологии, были сугубо индивидуальными. Одним из важнейших составляющих закваски является содержание органической кислоты. Мучной клейстер настаивали на рассоле солений помидоров, огурцов, капусты, подвергая частой температурной обработке (90–100°C) и охлаждению, раствор доводили до нужной кислотности. Сильное жжение, покалывание ладони при опускании в теплый клейстер являлось признаком готовности.

Содержание органической кислоты в растворе имело три основных преимущества:

1. Происходила консервация раствора, что обеспечивало его долгое хранение. В водном клейстере содержимое подвергалось брожению, появлялся резкий запах, дальнейшая обработка

керамики была не возможна.

2. Кислотная среда на раскаленной поверхности не давала черепку сгореть, у мастера появлялось больше времени на обваривание керамики и ее охлаждение.

3. Кислотная среда создавала на поверхности керамического изделия контрастный рисунок. В водном клейстере получался очень бледный рисунок, а после брожения почти невидимый на черепке.

Завершающим этапом технологии обварной керамики было охлаждение изделия в водной среде. Снизить резкий перепад температуры в данной технологии мастерам удавалось путем нагрева воды и закваски. Природная глина является очень пластичным материалом. Прекрасно подходит для ручной лепки и формования на гончарном круге. Но, имеет серьезный недостаток – неспособность выдерживать резкие перепады температуры. Раскаленное глиняное изделие помещается в жидкий раствор, данная процедура приводит к физическим и химическим воздействиям. Это негативно сказывается на целостности черепка, и приводит к его уязвимости. Резкий перепад температуры приводит к цеку на поверхности изделия, и полному разрушению. Мастера использовали глины с большим содержанием крупного речного песка, который являлся отошающим материалом, выполняющим функцию уменьшения воздушной и огневой усадки. Одним из способов предотвращения цека на изделиях и их разрушения, является понижение температуры обваривания. Эта температура варьируется в пределах от 450 до 600 С°. Данный фактор значительно повлиял на формирования рисунка на поверхности изделия. Закваска волной окутывала сосуд и мгновенно сгорала на нем. В результате, на черепке получался волнообразный рисунок, преимущественно черного цвета. Именно такой способ и получаемый рисунок является традиционным. В наше время, некоторые народные мастера используют для декора керамических сосудов только традиционный метод обваривания. В процессе исследования выявлен случай использования данной технологии для декорирования традиционной глиняной игрушки. Созданный на поверхности рисунок привел к абстрагированию образов, наделил их архаичностью.

В лабораторных условиях была произведена замена традиционной природной глины современными искусственными массами. Наибольший интерес в художественном оформлении являются беложгущиеся глины с введением шамотирующих добавок. Данный метод позволил провести исследования на более высоких температурах, при которых красная природная глина становится текучей. Это приводило к полному физическому изменению изделия – его раславлению. В старину печи топили дровами, и температура при которой обжигалась глиняная посуда, не превышала 800 С°. Личный практический опыт в технологии обварной керамики позволяет сделать следующий вывод. Чем выше температура погружаемого изделия, тем сложнее и крупнее получаются рисунок, который покрывает всю площадь керамического изделия. На фотографии приведен пример температурных режимов керамического черепка погруженного в закваску. Слева температура достигала 900 градусов, справа – 1050 С°. Визуально наблюдается изменение рисунка на поверхности, при высоких температурах меняется его структура. Нынешнее поколение возрождает данную технологию, исследует его природу, внося свои новаторские разработки. Этот процесс становится закономерным и управляемым. Обварную керамику можно отнести к одному из универсальных методов декорирования керамических изделий. Он традиционно украшает посуду изготовленную гончарами на протяжении многих веков. Данную технологию активно используют современные мастера в создании абстрактных композиций.

Список литературы

1. *Левко О. Н.* Средневековое гончарство северо-восточной Белоруссии. Мн.: Навука і тэхніка, 1992. 127 с.
2. *Богуславская И. Я.* Русское народное искусство. Л.: Советский художник, 1968. 160 с.

А. Н. Кочанова

Тульский государственный университет, г. Тула

Научный руководитель: А. И. Кулешова

КОГДА ПУШКИ ГРОХОЧУТ – МУЗЫ КРИЧАТ: ХРИСТИАНСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ СОЦРЕАЛИЗМА

Опыт Великой Отечественной войны занял важнейшее место в наследии искусства советской эпохи. В советском обществе слияние трагедии и триумфа на личностном уровне перекрывалось официальным интересом к этой теме, считавшейся важнейшей для воспитания патриотизма и политической стабильности. Соответственно, изобразительное искусство Великой Отечественной войны сочетало глубоко личные мотивы с уровнем беспринципных амбиций, что определяло как разнообразие, так и качество художественных произведений.

Вопреки известному афоризму о том, что музы молчат, когда грохочут пушки, голос искусства в начале Великой Отечественной войны не угасал, хотя он, безусловно, звучал совсем не так, как в довоенные годы.

«Нет, Музы не молчат, они кричат. У вдохновенья есть своя отвага – оно порой войска сбивает с шага, стреляя словом дальше, чем снаряд» (О. Дмитриева) [2].

Содержание картины Аркадия Пластова «После пролетевшего фашистского самолета» (1942) кажется абсолютно понятным: немецкий летчик расстрелял стадо крупного рогатого скота в деревне. Мертвое тело мальчика-пастуха лежит в траве, рядом с ним пара животных...

История повествуется в чисто реалистическом ключе, но в то же время художнику удается поднять образ на уровень очень пронзительной метафоры, и это сочетание обеспечило большую популярность картины у многих поколений русских людей. Использование цвета в картине А. Пластова глубоко символично, художник применяет закономерности языка цвета в иконописи. На первый взгляд полностью реалистическое произведение, пейзаж чудесной золотой осени. Две трети полотна занимает осенний луг, написанный в охристом колорите. Основной цвет в иконе – золотой, обозначающий свет Царствия Божия. Этот цвет часто заменяется охристым. Природа – Божественное творение, созданное Богом Царствие Божие на Земле. Осенний пейзаж, наполненный умиротворением и гармонией, модель божественно-прекрасного мира. Дальний план – синий, «небесный». А вот серые ахроматические оттенки в картине отсутствуют, так как «добро и чистота не входят в смешение со злом» [1]. Красный цвет в иконописи символизирует цвет энергии, цвет мученичества: пятно красного цвета около головы мальчика. Черный – цвет ада, цвет могилы, это то, что сотворил пролетевший самолет. Сосенки зеленые (зеленый – цвет обновления всего живого) навевают надежду. В основе художественного образа данного произведения противоречие между умиротворенным, состоянием природы и поверженными позами мальчика и животных. А. Пластов – потомственный иконописец, закончил духовное училище, помогал отцу расписывать храмы, несомненно, владел языком символов православной иконы.

Через символический язык цвета в картине история раскрывает свое христианское содержание, вызывая ассоциации с подвигом мученичества. Конкретный сюжет наполняется универсальными категориями добра и зла. На наш взгляд, в живописи соцреализма присутствует христианская символика цвета, так как язык цвета укоренен в подсознании, на уровне архетипов. Автор, создавая художественный образ произведения, при выборе колористического строя, мог обращаться к этому осознанно или неосознанно.

Художник обратился к глубочайшим пластам национального самосознания и дореволюционной русской культуре. Эту преемственность можно проследить не только на примере произведения М. В. Нестерова «Видение юному Варфоломею», но и на примере символического использования цвета.

С незапамятных времен считалось, что убийство ребенка, воплощения невинности, это худшая форма злодейства. Кроме того, образ пастушонка среди тихих осенних пейзажей мог бы

вызвать в сознании зрителей самую почитаемую картину молодого Михаила Нестерова «Видение юному Варфоломею». Казалось бы, написанный прямо с натуры, пейзаж А. Пластова отличался образностью, которую помнили и любили многие, кто видел его произведения рубежа XX века – роща с золотыми березами, колыхающимися на ветру, красновато-коричневое осеннее поле. Тем самым художник возрождал традиции М. Нестерова, а также Валентина Серова и Исаака Левитана.

Необходимо учесть, что теоретики социалистического реализма обычно рассматривали пейзаж как маргинальный жанр, точно также они критиковали русскую школу лирической пейзажной живописи за отсутствие в ней политических мотивов и излишнюю сентиментальность. Религиозное искусство М. В. Нестерова было для них особенно неприемлемо.

Государственные критики работали над тем, чтобы убедить публику в том, что старый художник, который также был создателем популярных советских портретов, полностью отказался от «неправильных идей» своих прежних лет (действительно, в 1920–1930-е гг. Нестеров лишь изредка затрагивал религиозные темы). Но произведение А. Пластова, несомненно, было вдохновлено ранним творчеством Нестерова.

Стоит отметить, что в годы Великой Отечественной войны положение Русской православной церкви было весьма плачевным. В стране была объявлена «безбожная пятилетка», в ходе которой советское государство должно было окончательно избавиться от «религиозных пережитков». Однако, начало Отечественной войны вызвало рост религиозных настроений, которые в свою очередь помогали сплочению народа и его духовному настрою.

Религиозное мировоззрение выражалось в том, что на фронте верили в чудотворную силу икон и крестного знамения (на полях сражений поисковики находят нательные крестики, небольшие иконки, ладанки и множество других предметов, связанных с христианской верой). В тылу оставались старики, женщины и дети. Они переживали за близких, которые были на фронте, но уберечь их от смерти не могли. Молитвы выступали в роли душевного успокоения.

Патриотизм, любовь к Родине питали и поддерживали людей в годы Великой отечественной войны, горели и угольки христианской веры. Христианская вера подразумевает не только любовь к Богу, но и любовь к ближнему, отказ от себя, принесение себя в жертву, служение другим людям, Родине. И то, и другое подкрепляло силу духа и заставляло людей «отдать душу свою за други своя». Ведь когда крепнет вера, тогда и силы возрастают, приходит воодушевление, бесстрашие и готовность положить душу за родное Отечество. Таким образом, евангельское содержание «любви к ближнему» созвучно идеям принесения себя в жертву во имя спасения своей Родины, что явилось сутью подвига людей в годы Великой Отечественной войны и стало содержанием множества произведений изобразительного искусства того времени.

Список литературы

1. *Аникеева Е.* Символика цвета в иконе // Православная газета «Благовест». № 12 (228) декабрь 2012 г. [Электронный ресурс]. URL: http://www.vidania.ru/statyi/simvolika_zveta_v_ikone.html (дата обращения 03.03.2020).

2. *Дмитриева О.* Музы вели бой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi.ru> (дата обращения 03.03.2020).

3. *Спирина А., Ештокин В.* Память поколений: 9 поразительных картин, хранящих воспоминания о Великой Отечественной войне. [Электронный ресурс]. URL: <https://foma.ru/pamyat-pokolenij-9-porazitelnyh-kartin-hranyashhih-vospominaniya-o-velikoj-otechestvennoj-vojne.html> (дата обращения 03.03.2020).

О. А. Кочетова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: О. В. Ромашкова

ДИЗАЙН СОВРЕМЕННЫХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Музейно-выставочное пространство это исторически обусловленный, многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы культурных и природных объектов, понимаемой обществом как ценности, подлежащие передаче из поколения в поколение. Взаимосвязь экспозиционного и внеэкспозиционного музейного пространства, получившие воплощение в современной музейной практике, также требуют теоретического осмысления. Музейное пространство имеет изменяющуюся конфигурацию и динамику развития. Современный музей требует видоизменение пространства, которое включает в себя модернизацию не только экспозиционного, так и активное развитие внеэкспозиционного пространства. На примерах музеев разных масштабов, типов и профилей доказывается, что формообразование является самой распространенной тенденцией развития, раздвигающей границы и горизонты музея в пространстве культуры в массы.

В мировой архитектурной практике использование закономерностей формообразования живой природы и стало одним из ведущих направлений настоящего времени. Компьютеризация процесса проектирования, работа в виртуальном измерении, изобретение качественно новых строительных материалов и технологий – все это стало основой современного метода формообразования. Широкие возможности, предоставленные достижениями научно-технического прогресса, позволили создавать свободные формы, о которых грезил многие архитекторы XXI в.

Одно из обязательных условий понимания природы формообразования – это максимальная грамотность в функциональном, техническом, культурно-историческом аспектах при визуализации конкретных форм пространств. Иными словами, конечной целью данного проектирования является формирование объектов и систем особого типа – осуществляющих синтез всех видов современного искусства – изобразительного, архитектурного, дизайнерского, инженерного.

Одним из ярких примеров современных музейно-выставочных пространств является Центр Гейдара Алиева. Важной причиной привлекательности этого музея для туристов со всего мира стало то, что для строительства этого центра была выбрана интересная бионическая волнообразная форма. Центр получил премию Design of the Year – 2014 в категории «Архитектура». При строительстве здания использовалось максимально возможное количество стекла, отчего уменьшилась необходимость в искусственном освещении. В залитых солнцем пространствах культурного центра располагается музей, выставочные залы, аудиториум, административные офисы, ресторан и кафе.

Новаторство встречается и в русском «современном» средневековье – в Музее-заповеднике Куликово поле. Авторам архитектурного проекта было решено немало сложных задач – организация смотровой площадки, не разрушая панораму поля, создание музейного пространства, которое отсылает к традициям древнерусской архитектуры. Рассказ о битве языком пластического искусства, где два корпуса как будто готовы напасть друг на друга в напряженном поединке форм.

Динамика прямолинейных форм стало феноменом основополагающей для построения музея фонда Louis Vuitton. Строение является современным музеем искусства, в котором представлено собрание фонда и личная коллекция Бернара Арно. Здание Фонда представляет собой двухэтажное здание из белого бетона, которое окутывают 12 парусов. Сами паруса было решено сделать из отдельных, отражающих свет стеклянных панелей, наполняющих пространство лучами солнца.

Центр культуры и искусства Гуанси – одна из крупнейших современных новостроек музейно-выставочных пространств Китая. Оригинальный образ имеет форму силуэта города Наньнина. Все объемы обобщены волнообразной крышей. Как и фасады, она выглядит, как белая пластинчатая структура, спроектированная из стального каркаса и белых алюминиевых панелей.

Национальный музей искусств XXI в. на месте бывших казарм у северной окраины Рима – Захи Хадид. Новый музей Рима стал не столько выставочной площадкой, сколько предметом искусства самим по себе. Выставочное пространство имеет динамические простейшие прямолинейные формы, от этого сами Римляне сравнили это здание со спагетти.

Музей современного искусства в Нью-Йорке – триумф простоты и нейтральности. Из-за динамичных криволинейных форм кажется, что архитектор словно побросал друг на друга шесть железобетонных коробок и получил запоминающееся здание, которое, наоборот, старается быть как можно незаметнее. Благодаря тому, что блоки здания расположены со смещениями, в музее удалось создать необычное остекление, которое пропускает в выставочные залы дневной свет.

Центр Помпиду в Меце – попытка повторить успех парижского музея в провинции. Лауреат Притцкерской премии Шигеру Бан накрыл простое музейное здание необычной крышей в форме грибной шляпки с деревянным гексагональным каркасом, что сделало его одним из самых популярных творческих пространств Парижа.

Новое здание Еврейского музея Даниэля Либескинда – это повествование истории еврейского народа. Каждый его элемент, начиная от общей зигзагообразной формы, заканчивая каждым объектом экспозиции, является носителем смысла целой философской концепции. Форма нового корпуса, по всему периметру облицованного цинковыми пластинами, служит метафорой как прошлого, так и будущего. На протяжении многих лет необработанный сплав титана и цинка на фасадах будет окисляться и менять цвет под воздействием света, воздуха и влаги. То есть здание, сама архитектура становится здесь живым организмом, изменяющимся с течением времени.

Очень важными наблюдениями из практики, которые подсказывают суть перемен в методе формообразования проектирования и могут стать основами новых технологий проектного дела. Их можно разделить на две группы.

1. Феномен «сращивания» функционально-пространственных реалий города, что ведет в эффекту перетекания друг друга разного рода средовых структур или психологическое единство в городской среде. К такому типу относятся такие музейно-выставочные пространства как Музей-заповедник Куликово поле или Музей современного искусства в Нью-Йорке.

2. Формирование архитектурно-дизайнерских композиций на базе их эмоционально-психологического состояния, преобладание среди формальных средств композиции, осевых построений в ущерб господствовавшему некогда принципу соподчинения акцентов и доминанта. К таким зданиям относятся Центр Гейдара Алиева, Новое здание Еврейского музея, Центр Помпиду в Меце.

Обе группы не носят нормативный характер, они для ориентиров текущих вопросов работы с формами в среде. Они составляют некий порядок, от которого будут решаться проблемы, ведь нынешнее состояние проектирования требует реформации и технологий проектного дела, и психологического состояния в проектной культуре, а так же построений новых теорий [1].

Сегодня профессиональные технологии проектирования музейно-выставочных пространств иницируют образы городских ансамблей как бы с двух сторон – художественной и прагматичной. Современное формообразование объектов и комплексов городской среды требует неординарного синтеза методов как в архитектурной, так и в дизайнерской сфере творчества, претворяющих мечты и потребности человека в предметно-пространственных реалиях. Нынешнее представление о форме в искусстве в работе с пространствами и есть часть мощнейшего поворота мировоззрения человека к эксперименту, новациям, изобретениям, переосмыслению авторитетов и стереотипов, поиску новых форм в искусстве.

Список литературы

1. Инструменты, вдохновение и знания, чтобы помочь создать лучшие города [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.archdaily.com>
2. Проекты Захи Хадид [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.zaha-hadid.com>

Я. И. Криволапова

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: И. Е. Шахова

АРХИТЕКТУРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕНТРА ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ ВИДОВ СПОРТА В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

Экстремальные виды спорта – это виды спортивной деятельности, как правило, связанные с опасностью для жизни; наиболее популярны среди молодежи. Проблема занятости молодого поколения является актуальной для всего города Ростов-на-Дону, но наиболее остро проявляется на территориях комплексной застройки, находящихся на удаленном расстоянии от центра города. В настоящее время существует множество мест для проведения досуга, базирующиеся в большей мере в центральной части города. В Северном жилом массиве, удаленном от центра города, при всем существующем разнообразии досуга отсутствуют центры притяжения подростков и молодежи и организованные площадки для занятий уличной культурой. Данная ситуация подталкивает их на осваивание заброшенных мест, либо пустующих объектов, что влечет за собой создание дополнительных условий для безнадзорности, повышения травмоопасности.

Участок проектирования расположен на территории Северного микрорайона Ворошиловского района, г. Ростов-на-Дону, на пересечении основных транспортных магистралей, таких как ул. Добровольского и бульвар Комарова. Среди окружающей жилой застройки преобладают здания переменной этажности в 5, 9 этажей. Бульвар Комарова включает в себя различные функциональные зоны, такие как учебная (МБОУ «Лицей № 102» к северо-западу от участка), спортивная (Игровой центр к западу от участка), торгово-развлекательная (продуктовый гипермаркет «О'кей»), административная, рекреационная и историко-культурная. Центр экстремальных видов спорта в Северном жилом массиве подразумевает целый комплекс задач и предполагаемых концепций, синтез функционального и образного решения которых является неотъемлемой частью данного проекта. В частности, концепция центра состоит из нескольких составляющих, отличающихся между собой, но при таком сочетании создается оригинальное и неординарное место проведения отдыха и досуга.

Образная концепция центра будет заключаться в легкости и обтекаемости объектов, применении светопрозрачных конструкций и плавных изгибов, а также практически полное отсутствие острых углов. В качестве метафоры при проектировании данных объемов заложена имитация природных форм: склон, холм, камень. Идея центра экстремальных видов спорта в районе массовой застройки заключается в создании скульптурного образа, олицетворяющего внутреннюю функцию – экстрим, инновационность, юношеский максимализм, свободу от строгих привычных рамок, а также выделение подобного комплекса среди существующей монотонной застройки.

Исходя из градостроительных особенностей проектируемого участка, *концепция генплана* предполагает несколько спортивных блоков со своими отдельными входами в здания с уровня отметки 0.000. Самый масштабный блок (скейт-парк) располагается под углом и открывается к перекрестку главных дорог (ул. Добровольского и бульвар Комарова), вход будет осуществляться по оси данного пересечения. Далее по периметру участка предусматривается блок для занятий скалолазанием, причем скалолазные стенды будут размещены как внутри здания, так и снаружи. Данный блок также планируется располагать с угла проектируемого участка, благодаря такому расположению открывается лучший просматриваемый ракурс с главных транспортных магистралей и пешеходных путей. Размещение следующего блока, предполагаемого для занятий велоспортом, находится на юге участка, вдали от дороги, по нескольким причинам: такое решение обезопасит проектируемые открытые ВМХ-трассы, которые будут иметь различные уклоны рельефа и выгодно привлекать внимание посетителей. Вход в данное здание будет осуществляться из соседнего прилегающего блока паркура-парка. Отсутствие отдельного подхода к корпусу велоспорта объясняется тем, чтобы открытая

экстрим-площадка перед зданием не дробилась на несколько мелких трасс и была целостна. Корпус с предполагаемым паркур-парком плавно переходит в следующее здание – блок силового экстрима. Завершается композиционная связь между блоками силового экстрима и скейт-парком галереей-переходом, либо с открытым конструктивным решением, либо с закрытым. Благодаря закольцованной компоновке функциональных блоков на участке формируется свой собственный *внутренний двор*, который будет размещать открытую арену. Данная арена предполагается как многофункциональная трансформируемая (мобильная) площадка для соревнований разных видов ЭВС. Кроме того, здесь могут проходить множество иных мероприятий, такие как концерты, выступления, поэтические вечера и т.д. Такое внутренне ядро, просматриваемое со всех ракурсов центра, помимо всего прочего, будет являться местом притяжения для общения и досуга. Попасть во внутренний двор можно будет пройдя под «арками», созданными галереями-переходами, с севера, запада и востока участка (юг закрыт для занятий велоспортом).

Концепция плавных галерей-переходов будет подразумевать открытые, либо же закрытые площадки для занятий экстремальными видами спорта (в частности роллерблейдингом). Кроме того, что такие галереи создадут кратчайшие переходы из здания в здание, они будут использованы как: смотровые площадки, с которых открывается хороший обзор на внутренний двор; дополнительные рекреации для посетителей, зоны отдыха (наклонная «зеленая» кровля скалолазного блока); функциональный образ экстрима («изнутри-наружу»).

Концепция благоустройства прилегающей территории состоит в том, чтобы создать как можно больше открытых и просторных площадок для занятий ЭВС, запроектировать уникальные рекреационные зоны для посетителей и внести в проект оригинальное ландшафтное решение. Благоустройство можно условно поделить на главное ядро – это внутренний двор, сформированный архитектурными объемами, и второстепенные площадки по периметру участка проектирования. Внутренний двор предполагает не только арену для соревнований и площадку для выступлений, интересные зоны для отдыха и досуга, но и разнообразное озеленение вокруг. Площадки по периметру проектируемого участка будут отвечать разным функциям: так на востоке участка, между блоком со скейт-парком и блоком скалолазания будут располагаться 2 экстрим-зоны (зона открытого скалолазного стенда и скейт-площадка), южнее предполагается открытый велодром с трассами для BMX и ЭВС, требующих подобный уклон рельефа, далее на юго-востоке участка (рядом с блоком паркура) будет находиться водное пространство для гидрозорбинга, восточнее (возле блока силового экстрима) предположительно будет размещаться «стрит-зона», включающая в себя площадку для уличных танцев и стенды для стрит-арта, на севере участка будет запроектирована взрослая и детская площадка, а также веревочный парк. Такое расположение открытых зон будет привлекать посетителей со всех сторон выбранного участка для проектирования. Наземные парковки предполагается разместить на севере участка и на юге. Озеленение и дорожки будут запроектированы в продолжение архитектурной концепции центра, с плавными изгибами и криволинейными сопряжениями.

Таким образом, г. Ростов-на-Дону нуждается в создании уникального экстремального общественного центра, который решит сразу множество проблем: проектирование специализированного и оборудованного места для занятий экстремальными видами спорта; вовлечение молодого поколения в активную досуговую и общественную деятельность; всесезонный характер занятий за счет проектирования открытых и закрытых спортивных площадок; ориентирование центра на разные уровни подготовки его посетителей.

Список литературы

1. Акимова Л. Н. Психология спорта: Курс лекций. Одесса: Студия «Негоциант», 2004. 291 с.
2. СП 31-115-2008. Открытые физкультурно-спортивные сооружения. Часть 4. Экстремальные виды спорта. Утвержден и введен в действие приказом генерального директора ОАО «ИОЗ» от 28 августа 2008 г. № 12в и приказом ректора МАФСИ от 15 сентября 2008 г. № 9. М., 2010.
3. Зорбинг – что это? Плюсы и минусы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://active-travel.club/articles/activ/item/225-zorbing-plyusy-i-minusy>
4. HQROOM. Лучшие проекты. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://hqroom.ru/mnogofunktsionalnyi-park-streetdome-v-danyy.html>

Т. А. Круглова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Н. И. Дожина

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КУКОЛ В БАТЛЕЕЧНОМ ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Театр кукол батлейка является одной из самых ярких страниц в истории народного театрального искусства Беларуси. Изучение этого вида театрального творчества имеет большое значение при разработке вопросов, связанных с историей белорусского театра, драматургией и театрально-декоративным искусством. Среди исследований выделяются труды выдающегося белорусского искусствоведа Г. И. Барышева, который рассматривал данный вид народного кукольного театра в различных аспектах, в том числе с точки зрения внешнего оформления кукол. К отдельным сторонам художественной стороны батлейки обращались в своих работах многие исследователи – И. А. Алекнина, В. Е. Жидович, А. Ю. Лозко, Е. Д. Черных, Г. Ф. Шауро.

В батлеечном театре используются куклы разных систем управления. Среди них встречаются верховые куклы (стержневые, перчаточные), низовые (марионетки) и срединные (куклы театра теней). Основным и наиболее распространенным в батлейке является стержневой тип куклы, в котором куклы управляются снизу через специальные прорези в дне ящика. Название данный тип куклы получил от небольшого деревянного или металлического стержня, на котором крепится кукла. При его помощи батлеечник легко перемещает куклу по прорезям в необходимом направлении движения. Стержень, который часто делается из толстой проволоки, в большинстве случаев заканчивается на конце деревянной ручкой для удобства управления куклой. Традиционно стержень и тело куклы изготавливаются из мягких пород дерева, тело набивается ватой, тряпьем или бумагой. Перчаточные куклы, управляемые снизу, получили значительное распространение в творчестве некоторых белорусских батлеечников, например Потупчика из Докшиц. В постановках его театра использовались перчаточные куклы для изображения Черта, библейских героев и персонажей, сгибающих спину перед начальством [2, с. 103]. В театрализованных батлеечных представлениях нашли применение также куклы по типу марионеток с верхней системой управления. Нитки, привязанные к рукам и ногам деревянных фигурок, закрепляются на кольшках-коромыслах, которые потом накладываются поверх железной дуги. При помощи ее батлеечник управляет марионетками. В результате последующего технического усовершенствования стержневой куклы возникла определенная разновидность марионетки на пружинах и нитках. Такие куклы управляются снизу и используются в массовых сценах спектакля [2, с. 105]. Для теневого театра применяются плоские фигурки, вырезанные из жести или бумаги, которые крепятся на металлические обручи, подвешенные под куполами ящика. Особое значение придается графической выразительности и характеру силуэта теневых кукол.

Немаловажное значение в общем художественном решении батлеечного персонажа имеет его внешний вид. Народные мастера, имена которых не дошли до настоящего времени, старались типизировать очертания кукол, присвоить им характерные черты в одежде, атрибутах, выражении лица и т.д. Оформление кукол первой части батлеечного спектакля канонизировалось и передавалось по традиции от мастера к мастеру [1, с. 72–73]. Костюмы действующих лиц другой части спектакля, отражающей тогдашнюю действительность, постоянно модифицировались в зависимости от моды, которая была присуща в тот или иной период времени для различных слоев населения Беларуси. На сегодняшний день известны два варианта костюмировки батлеечных кукол: фактурный и живописный. В первом случае костюм шьется из разных тканей, в другом случае предполагается нанесение краски, как правило масляной, на поверхность деревянной куклы. Рассмотрим подробнее художественное оформление персонажей батлеечного представления.

Среди сюжетов первой канонической части спектакля нередко встречается библейская тема изгнания Адама и Евы из рая. Исследователь театра Г. И. Барышев упоминает о единственном сохранившемся до наших дней экземпляре кукол Адама и Евы, которые сегодня хранятся в Российском этнографическом музее г. Санкт-Петербурга [1, с. 73]. Обе фигуры насажены на общую железную скобку, закрепленную горизонтально на железном стержне. Тела кукол вырезаны из дерева и покрашены в красный цвет, длинные волосы сделаны из пеньки.

Большинство кукол, участвующие в драме «Царь Ирод», одеты в длинную, прямого покроя одежду, пошитую из шерстяной ткани или парчи. Конструктивной особенностью этих кукол является закрепление одной руки, обычно правой, под определенным углом к туловищу, которая держит различные бутафорские предметы (свечку, посох). Широко также применяется для декорирования кукол золотистая бумага, например для декорирования обшлагов рукавов на одежде ангелов, корон всех четырех царей.

Два ангела, которые традиционно начинают первую часть спектакля, одеты в длинную одежду белого, голубого или серого цвета. Поверх этой одежды одевается стихарь, подобный тому, который носит дьякон в процессе богослужения. За плечами у ангелов приделываются белые бумажные крылья, обклеенные золотистой бумагой.

Три царя или Волхвы никогда не появляются по одному в действии драмы, поэтому часто трактуются как один персонаж. Кукла, изображающая трех волхвов, обычно создается триединой, т. е. три тела закрепляются на одной ручке. На голове у царей находится «золотая», с восьмью зубцами корона. Костюмы их представляют собой цельную, закрывающую ноги одежду, поверх которой одевается короткий кафтан с широкими рукавами и разноцветным поясом. Кафтаны, как правило, делаются из яркого шелка или парчи и обшиваются золотистой либо цветной тесьмой. Один из волхвов в руке держит посох, верхний конец которого немного загнут.

Кукла царя Ирода является самой технически совершенной в батлейке, поскольку исполняет одну из главных ролей в спектакле, связывая между собой отдельные эпизоды и сценки. Голова в большинстве случаев делается отдельно и привязывается ниткой к туловищу. Обратимся к описанию, сделанному Н. Н. Виноградовым, куклы царя Ирода из «Ельнинского вертепа», фрагмент которого приводится в труде Г. И. Барышева. Действующие лица в нем имеют много черт, присущих в той или иной степени всей группе однотипных кукол. Вырезанная из дерева фигура имеет вид краснощекого «средних лет мужчины с неприятным выражением лица, борода была черная, широкая, густые черные усы и черные, длинные простые волосы доходят до плеч... На лбу и между бровей вырисовывались морщины. На голове шестизубчатая корона, обклеенная «золотой» бумагой. Руки на шарнирах, в правой, согнутой в локте, царь Ирод держит жестяной скипетр, левая была вытянута вперед. Одет в длинную простую одежду «из золотой» парчи с широкими рукавами» [1, с. 74].

Костюм Воина царя Ирода включает позолоченный шлем с гребнем, позолоченные латы с широкими наплечниками и короткую юбку. В правой руке Воин держит копье, в левой – круглый щит.

Кукла Рахили традиционно одевается в белорусский крестьянский костюм, иногда в костюм городского типа. Голова ее завязывается черным платком около подбородка, лицо выражает тоску и печаль. Рахиль держит маленький тряпичный кулечек, изображающий ее единственное дитя, которое согласно сюжету, прокалывает своим копьем Воин Ирода.

Художественное оформление куклы в батлеечном театрализованном представлении имеет большое значение благодаря своей склонности к иносказанию, подражательности и способности моделировать действительность. Природа театральной куклы в совокупности с игрой актеров-кукловодов, спецификой игрового пространства и театральными декорациями, техникой и эстетикой батлеечного театра, художественным языком кукольного представления позволяет иносказательно представить через феномен оживления управляемого неодушевленного объекта тему человеческого бытия в мире. В батлеечном спектакле кукла всегда является моделью человека.

Список литературы

1. *Барышев Г. И., Санников О. К.* Белорусский народный театр батлейка. Минск: Изд. Мин-ва высш., сред. спец. и проф. обр. БССР, 1962. 163 с.
2. История белорусского театра / Академия наук БССР, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. Т. 1: Белорусский театр от истоков до октября 1917 г. / [М. Колодинский и др.]. Минск: Наука и техника, 1983. 496 с.

А. А. Лаврова

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научные руководители: В. К. Смоленская, Е. Н. Левенцева

МОЗАИКА МОСКОВСКОГО МЕТРОПОЛИТЕНА

Метро ежедневно посещают миллионы человек, а декор в нем превращается в мощное средство воздействия на целое общество и начинает играть значительную социальную роль. Одним из характерных приемов декора в метро является мозаика.

Многие цивилизации оставили после себя мозаичные узоры, открыв технику их создания, независимо друг от друга. Необычен тот факт, что мозаика многие столетия радует нас. На выбор изображения могут влиять жизнь людей, животный мир ландшафты и искусство. И это влияние распространяется и на рисунок, и на цветовую гамму, текстуру и тип материала мозаики. Все перечисленное отразилось и на нашем метро, ведь интерьер станций метро развивался с течением времени. За многие годы своего существования «подземные дворцы» стали настоящей сокровищницей идей декора разных периодов – от 1930-х гг. XX в. до настоящего времени.

Например, станция метро «Маяковская» (1938), художественное оформление которой принадлежит известному советскому художнику А. А. Дейнеке: купола центрального зала украшают мозаичные панно в технике византийской мозаики из смальты, в сюжетах которых отображается жизнь граждан молодой Советской страны. Смальта, традиционно производимая в Италии, представляет собой непрозрачное стекло различных цветов и всегда бывает чуть неровной и представляет собой отражающую свет блестящую поверхность. Мозаичные композиции А. А. Дейнеки для станции «Новокузнецкая» собирались в блокадном Ленинграде художником В. А. Фроловым. На этих мозаиках можно увидеть художественное отражение направлений внутренней политики в СССР в 1920–1930-е гг.: повсеместное объединение единоличных крестьянских хозяйств в коллективные хозяйства (колхозы); появление Конституции СССР; стахановское движение; индустриализация государства; ликвидация безработицы.

Эти панно были задуманы еще в довоенное время. Практически все мозаики можно увидеть на фоне неба: этот эффект был задуман самим Дейнекой и у проходящего по станции или проезжающего в вагоне метро пассажира должно было создаваться впечатление «подсматривания» за происходящим, как через окно в потолке. Основной темой оформления обеих станций является индустриализация государства; обе они были открыты почти в одно время (в 1938 и в 1943 гг.); мозаичные панно обеих станций принадлежат художнику Дейнеке; стиль оформления станций сталинский ампи́р.

На начало 1950-х гг. приходится гораздо большее, в сравнении с предыдущим этапом, количество мозаичных панно, однако, они становятся лишь фоном для единственного в своем роде персонажа – «товарища Сталина». После «осуждения культа личности», все, связанное со Сталиным, в частности такие тематические мозаики, начали редактироваться, закрываться, и даже банально закрашиваться. Поэтому, период конца 1940-х – начала 1960-х гг. имел «двойную» историю и делился на: «было» и «стало».

За оформление мозаиками станции метро «Комсомольская-кольцевая» художнику Корину была присуждена Сталинская премия. Интерьер станции задумывался как радостный гимн во славу русского народа. Эту идею он стремился передать в стилизованном под русское барокко декоративном убранстве центрального зала, перекрытого сводом. Главное место на потолке отведено восьми огромным мозаичным плафонам, помещенным в причудливое лепное обрамление. Мозаики станции «Белорусская» посвящены советской Белоруссии, борьбе партизан в годы Великой Отечественной войны и созидательному труду мирного времени. Мозаичные панно «Добрынинской» – первый в истории советской монументальной живописи опыт по созданию сложных многофигурных композиций крупных размеров из смальты. Изначально в торце центрального зала «Серпуховской» («Добрынинской») находился барельеф

Сталина в окружении знамен и гербом СССР снизу – в 1960-е гг. он был сбит, а на его месте появилась мозаика с изображением матери и ребенка в окружении искусственных спутников Земли (космическая тема невероятно популярна в СССР того времени).

5 апреля 1953 г. была открыта станция метро «Арбатская». Для ее эскалаторного зала художником Г. Опрышко была выполнена огромная мозаика с изображением Сталина в полный рост на фоне победных знамен. Она стала и самым крупным, одним из последних и самым недолговечным мозаичным свидетельством культа личности: уже в 1955–1956 гг. готовая мозаика со Сталиным была уничтожена: на ее месте осталась лишь рамка.

Флорентийская мозаика появилась, как понятно из названия, во Флоренции в эпоху Возрождения, в ней применяются различные ценные породы камня. Главное в выборе камня – соответствие цвета и рисунка живописному образцу или эскизу будущей мозаики. Тонкие пластины камня с полированной поверхностью собираются в живописный ковер таким образом, чтобы помимо цвета использовать природный рисунок поверхности камня, естественные цветовые вариации и линии текстуры. Действительно, на этой станции можно увидеть уникальные произведения искусства, аналогов которым нет больше ни на одной станции. Сложенные из камней-самоцветов, эти красочные панно иллюстрируют все природное богатство русских минералов, многообразие их оттенков и текстур. Всего здесь более 17 видов цветных камней. Контрастным представлением об одной и той же технике флорентийской мозаики, поменявшееся со временем, служит станция «Чеховская» (1987 г.) и станция «Достоевская» (2010 г.) Композиции выполнены в технике флорентийской мозаики в сдержанных серо-черных тонах. На стенах станции изображены сцены, иллюстрирующие романы Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы». Торцевую часть станции, в переходе, замыкает портрет Ф. М. Достоевского.

Представленные станции с мозаичными панно несут в себе уникальную информацию, которая отражала перетекание времени из мира «над землей» в мир «подземного царства». Каждый день, спускаясь в метро, можно и не замечать, что вы находитесь в особенном историческом музее, где каждая станция может рассказать об определенном периоде жизни нашей страны. Не зря же именно лучшим художникам доверялась такая трудоемкая работа, как составление мозаики, чтобы многие последующие поколения смогли вдохновляться мозаичными панно на станциях.

Список литературы

1. Бэрд Х. Мозаика. М., 2008.

Е. А. Лазарева, Ю. С. Толопченко, А. С. Прокопьева, Г. Ю. Лазарева
Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) им. М. И. Платова,
Ростовская обл., г. Новочеркасск
Научный руководитель: Е. А. Лазарева

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ МОУШН-ДИЗАЙНА

Компьютерный дизайн сегодня является частью современной визуальной культуры. Он активно используется в рекламе, образовании, бизнесе, играх, на телевидении. Отдельную нишу графического дизайна занимает анимация или, как ее еще называют, «моушн-дизайн» [1-4].

Анимация представляет собой неотъемлемый аспект современной медиакультуры. Благодаря развитию моушн-дизайна, появились новые возможности в демонстрации различных продуктов и услуг, идей, разработок, чертежей. В первую очередь, это особая динамическая среда, где манипуляция с изображениями и фото приводят картинку в движение [1].

С момента появления примитивной анимации было придумано широкое разнообразие видов и стилей: традиционная анимация; 2D-векторная анимация; 3D-компьютерная анимация; моушн-графика; кукольная анимация.

Графические изображения составляют основу компьютерной анимации. Анимация как произведение искусства самодостаточна и неутилитарна, а анимационный дизайн – всегда часть системы коммуникаций.

Анимацию можно характеризовать несколькими способами визуализации объектов.

По ключевым кадрам – наиболее близкий способ к традиционной рисованной анимации. Он заключается в создании и расстановке ключевых кадров аниматорами, после чего генерируются промежуточные кадры с помощью специальной программы или же вручную. Последний вариант более затратный по времени и ресурсам, поэтому все чаще генерация промежуточных кадров отводится компьютерным технологиям.

Запись движения. Подобный вид анимации записывается специальным оборудованием с реально двигающихся объектов и после накладывается на их имитацию в компьютере. Распространенный пример такой техники – Motion capture (захват движений). Актеры в специальных костюмах с датчиками совершают движения, которые записываются камерами и анализируются специальным программным обеспечением. Итоговые данные о перемещении суставов и конечностей актеров применяют к 3D-скелетам компьютерных персонажей, чем добиваются высокого уровня достоверности их движения, мимики, пластичности [1].

Процедурная анимация. Процедурная анимация полностью или частично рассчитывается компьютером. В этот процесс входят: симуляция физического взаимодействия твердых тел; имитация движения систем частиц, жидкостей и газов; взаимодействия мягких тел (ткани, волос) и автономного (самостоятельного) движения персонажа; а также расчет движения иерархической структуры связей (скелета персонажа) под внешним воздействием.

Сфера моушн-дизайна не стоит на месте и постоянно развивается: каждый год появляются новые тренды, определяющие стилистику, вид и направление анимации в компьютерном дизайне. На 2020 г. наиболее востребованными остаются 3D-дизайн и имитация традиционной 2D-анимации. В стилистике предпочтение отдается геометрике, простым формам, линейной графике, анимированным логотипам, пастельной палитре, упрощенным формам и силуэтам. Также набирает популярность смешанная техника анимирования. В самых разных сферах от небольших рекламных роликов до крупных бюджетных проектов, моушн-дизайнеры изучают новые способы объединения 2D и 3D, появляются другие возможности предложить зрителям широкое многообразие новых и интересных впечатлений. Такая тенденция будет продолжать набирать популярность, особенно в цифровых рекламных роликах и маркетинге.

Помимо «возвращения» к стилистике классической анимации, в данной сфере существует еще один тренд, абсолютно противоположный первому – гиперреалистичный рендер.

По мере того, как ресурсы данной технологии расширяются, появляется потенциал создавать правдоподобные 3D-модели и визуализации. Если когда-то только крупные продакшн-студии, такие как Disney, использовали данную технологию, то сейчас можно заметить, как более мелкие компании все чаще начинают использовать фотореалистичные сцены [2].

Проще говоря, целью фотореалистичного рендера является произвести впечатление на пользователя, вызвав ощущение присутствия. Яркие снимки продукта, дополненная реальность, реалистичные персонажи, красивые сцены и многое другое. Благодаря фотореалистичности визуально можно передать не только внешний вид продукта, но и вызвать у потребителя ассоциативные тактильные ощущения.

Все новое – это хорошо забытое старое. Ретро-графика была популярна весь 2019 г., но ее стремительное развитие предсказывается и на 2020 г. Тенденция не обошла и анимационный дизайн. Ретро представляет собой совершенно другой стиль по сравнению с современным дизайном, и в этом заключается его основное преимущество. Ретро-эффекты в движении выглядят интересно, цепляюще, они пробуждают ностальгические воспоминания и способны привлечь гораздо больше аудитории, чем ожидалось, ведь данный стиль приходится по вкусу разновозрастной аудитории. Особо смелые дизайнеры могут объединять ретро-графику с VFX для достижения максимально привлекательной картинки [3].

Морфинг – видеоэффект плавного преобразования одного элемента в другой. В сфере анимации он используется достаточно давно, и в настоящем году его популярность вряд ли упадет. При необходимости достижения плавного перехода от одной концепции к другой стоит обратить внимание на данный вид анимации [4].

Людам привычнее и проще воспринимать информацию через изображения и условные символы, нежели через текст. Соответственно, для передачи сообщений в дизайне и сфере рекламы предпочтение чаще всего отдается именно визуальным эффектам. Морфинг в моушн-дизайне идеально подходит под данные задачи, ведь преобразование изображений и форм помогает показать больше за меньшее время. На сегодняшний момент уже существует много анимированных логотипов, где одна фигура сменяет другую.

Флэт-дизайн в какой-то степени еще популярен в сфере анимации, но за последние два года его использование заметно сократилось, а сама концепция «плоской анимации» несколько поменялась. Сейчас к подобным изображениям добавляются жесткие или же, наоборот, едва заметные тени, делающие плоскую картинку более объемной, при этом пытаюсь сохранить первоначальную задумку подобной стилистики.

Таким образом, можно сделать вывод, что к 2020 г. сфера моушн-дизайна вышла к использованию 3D-моделирования и техникам, близким к имитации объемного пространства.

Отдельно также стоит упомянуть про языки программирования, которые способствуют созданию и воспроизведению в дальнейшем анимации в сети. Широкое применение получили два языка, с помощью которых программируются движения анимируемых объектов: JavaScript – браузерный язык; Action-Script – язык работы с приложениями Flash [1].

Технология анимационного дизайна позволяет показать процессы, доступные только воображению, воплотить в жизнь самые смелые идеи и создать потрясающий дизайнерский контент.

Список литературы

1. *Капранова М. Н.* Информатика. Macromedia Flash MX. Компьютерная графика и анимация. М.: Солон-Пресс, 2010. 931 с.
2. *Прахов А. А.* Blender. 3D-моделирование и анимация. Руководство для начинающих. СПб.: БХВ-Петербург, 2009. 272 с.
3. *Кривуля Н. Г.* В зеркале времени. Анимация двух Америк. М.: Амелист, 2007. 620 с.
4. *Нагибина М. И.* Волшебная азбука. Анимация от А до Я. М.: Перспектива, 2011. 148 с.

Е. Д. Лакизенко

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

АНАЛИЗ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СКАЗОЧНОГО ОБРАЗА РЫБЫ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА

Сказка имеет непосредственное влияние на становление личности человека в течение всей его жизни. Именно в детстве происходит формирование столпов нравственности и мировоззрений. На взрослого человека сказка имеет бессознательное воздействие, трактует его страхи, желания и мечты. Тонкая связь мира выдуманного и мира реального отчетливо прослеживается в модной индустрии. Сказочный мир наполнен образами и символами, которые встречаются нам в реальной жизни повсеместно. Флора и фауна окружающего мира вдохновляет сочинителей, писателей и поэтов с самого начала времен. Одним из самых древних символов по праву считается рыба.

Символизм рыбы напрямую связан с водной стихией, соответственно и с символикой воды. Образ воды встречается практически во всех мифологиях и считается первоисточником, началом всего сущего, источником вечной жизни и жизни в целом. Вода ассоциируется с бессознательным, потаенным знанием, доступным лишь самым достойным из людей. Сила воды также используется в ритуалах различных религий. Ритуальные омовения, например, символизируют новое начало, второе рождение. Однако вода – грозная и изменчивая стихия, существует огромное количество мифов о потопах и бедах, причиненных ею. Связь воды и рыбы полностью отражена в ее символизме.

Вода, будучи женским началом, делает рыбу атрибутом Великих богинь: Атаргатис, Иштар, Астарты и Афродиты. Она символизирует плодородие, изобилие, чувственность и любовь, включая и негативные качества: алчность, тщеславие. Рыба также может быть эквивалентом нижнего мира. В мифологических сюжетах, где рыба проглатывает главного героя, а затем выплевывает его обратно – символизирует процесс инициации, переход из одного состояния в другое, перерождение или возрождение после смерти. На Ближнем востоке и в египетской мифологии встречаются боги и богини, сочетающие в себе два существа – человека и рыбы. Первым аватаром у индийского бога Вишну была именно рыба. В Китае рыба – символ изобилия, гармонии, благородства и плодородия. В буддизме рыба символизирует следование за Буддой, освобождение от бранных мыслей, очищение и умиротворение. Как и Иисуса Христа, Будду называли «ловцом людей». Что касается христианства, то символ рыба является монограммой Христа: Ихтис означает «рыба». Первыми учениками Христа были рыбаки; верующие и Его ученики – рыбы в водах учения. Три рыбы, изображенные вместе, являют собой Святую Троицу. Пришествие Христа связывают с наступлением Эры Рыб.

Образ рыбы получил широкое распространение в русских народных сказках. Легенды и мифы нашли свое воплощение в русской народной сказке «Иван Бокоч» [2], где рыба является символом плодородия. В «Золотом башмачке» [2] рыба выступает в роли феи-крестной, помогающей простой девушке достичь заслуженного. Самой известной сказочной рыбой является щука, благодаря сказке «По щучьему велению» Александра Афанасьева, также его перу принадлежат сказки о «Емеле-дураке» и «Золотой рыбке» [1]. Образ рыбы использовали и другие известные авторы: в каждой сказке образ рыбы имеет свой смысл: она выступает в роли наставника, помощника или советника.

Вдохновляет дизайнеров ведущих домов моды мифология и сказки со всех уголков мира. Обусловлено это способностью людей творческих, через призму своего мировосприятия, перерабатывать существующие образы с целью создания новых. Область сказок в этом плане является одной из самых плодородных почв. Многогранность «рыбы» не могла остаться незамеченной, именно поэтому уже многие годы данная символика остается популярной. Для анализа актуальности символа «рыба» в коллекциях современных дизайнеров было проведено комплексное исследование иконолического материала за период с 2015–2020 гг.

Образ рыбы получил разнообразную трактовку в коллекциях дизайнеров костюма. Мода циклична, именно поэтому аппликации, плиссировки и обилие складок, дополняющие образы в 2015 году уступают место пайеткам и более плотным тканям, но к 2019 году тенденция прозрачности одежд возвращается. Таким образом, за 5 лет «колесо» моды совершило полный оборот, что подтверждается исследованиями Макаровой Т. Л. и Козловой Т. В.: 10–11 лет как цикл моды в плане форм костюма (Козлова Т. В.) и тенденций развития ряда символов в форме и материале костюма (Макарова Т. Л.) [4].

От прямой трактовки форм рыбьих хвостов, создающихся с помощью легких накидок, — до использования символики моря: дизайнеры создают собственную сказку, базируясь на канонических образах, знакомых с детства многим народам. Каждому символу присуща уникальная цветовая гамма. Для выявления цветовых решений, наиболее часто встречающихся у образа и символа «рыбы», было просмотрено 800 фотографий с показов известных домов моды за 2010-2020 гг., подсчитано общее количество встречающихся цветов и составлено процентное соотношение в виде графиков для каждого символа. Примером является диаграмма 1 (цветовая палитра символа «Рыба» за исследуемый период).

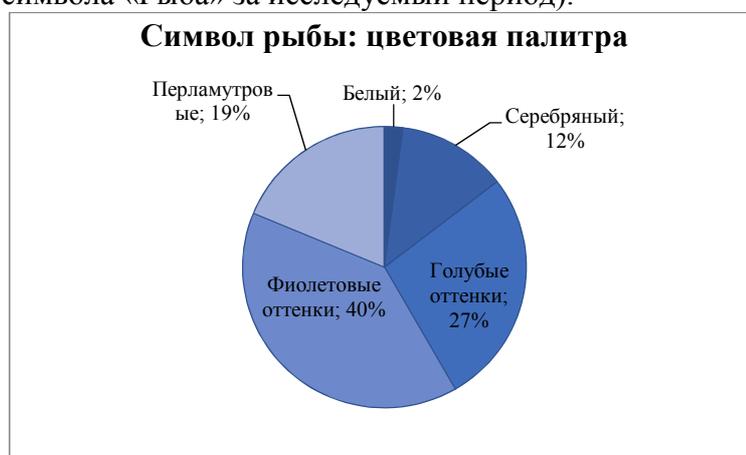


Диаграмма 1 – Цветовая палитра для символа рыбы за исследуемый период

Наибольшее предпочтение при создании символики образа «Рыбы» дизайнеры отдают перламутровым оттенкам, которые вторят биоморфным фактурам чешуи рыбы. Фиолетовые и голубые гаммы, близкие водной стихии, делят 2 и 3 места. Привычный серебряный цвет становится менее востребованным со временем, а белый цвет практически пропадает из палитры модельеров. Комплексный анализ символа «рыба», основанный на визуальных примерах коллекций ведущих домов моды, помогает рассмотреть актуальные тенденции развития данного образа и его изменения, произошедшие со временем. Сочетание базовых основ построения символа «рыба» помогает определить, что хотел сказать модельер. Сказочные образы, влияющие на мировосприятие, помогают дизайнерам не заикливаться на природных формах, создавая костюмы на стыке мира выдуманного и реального.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М.: Речь, 2017. 320 с.
2. Билибин И. Я. Русские народные сказки. М.: Белый город, 2016. 80 с.
3. Братья Гримм. Большая книга сказок. М.: ЭКСМО, 2009. 688 с.
4. Макарова Т. Л., Макаров С. Л. Исследование системы символов костюма (ССК) в коллекциях дизайнеров 2016 г. в русском стиле и использование результатов исследования в разработке базы данных // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 354–364.
5. Маркова В., Любарская А., Салье М. Сказки народов мира. М.: ЭКСМО, 2017. 224 с.

И. Ю. Левина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: А. В. Котышов

СЮЖЕТЫ КОМПОЗИЦИЙ РАФАЭЛЯ В МАЙОЛИКОВЫХ ИЗДЕЛИЯХ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Роспись на изделиях из майолики XVI в. находилась в тесной творческой связи между высоким искусством и художественным ремеслом, развивая необходимые предпосылки для расцвета прикладного искусства [3].

В начале XVI в. итальянские художники-керамисты переходят от орнаментальной росписи, где присутствовали лишь отдельные фигуры людей или животных, к сложным многофигурным композициям с повествовательными сюжетами. Именно в это время и начал формироваться ренессансный стиль в итальянской майолике. Следуя всеобщему увлечению античностью, мастера майолики с особой любовью черпают сюжеты из мифологии Древнего Рима. Например, популярностью пользовались «Метаморфозы» Овидия. Что интересно, сюжеты из Ветхого и Нового завета встречаются значительно реже. Многие мастера прикладного искусства, в том числе и мастера изделий из майолики, использовали богатое живописное и граверное искусство конца XV и начала XVI вв. Здесь можно проследить и отметить два периода. Так, до 1525 г. художники-керамисты предпочитают живопись Мантенье, Николетто да Модене, Пеллегрини да Сан Данпеле. В то же время, гравюры Альбрехта Дюрера и Лукаса Кранаха также были излюбленными сюжетами мастеров майолики.

Но уже после 1525 г., когда ведущая роль фаянтинских мастеров перешла к урбинским, воображением керамистов завладевает Рафаэль и его школа. Гравюры Маркантонио Раймонди, Агостина Венециано, Марко да Равенны и Джованни Антонио Коралли на сюжеты Рафаэля имели большой успех. Однако, воспроизведение всего гравированного листа в майоликовых изделиях часто не представлялось возможным. Лишь две композиции Рафаэля, воспроизведенные полностью без каких-либо изменений – это «Марфа приводит Марию Магдалину к Христу», ранее неверно названную «Мадонна на лестнице», и «Христос в доме Симона Фарисея», были использованы как сюжеты для росписи римской капеллы Санта Тринита дей Монти.

Учитывая форму изделий, мастера майолики обычно не используют полностью композицию гравюры, внося поправки и изменения, которые не должны поменять общего облика от композиции листа. Пейзажный или архитектурный фон это, как правило, фантазии керамиста на заданную тему. Например, в собрании Эрмитажа много майолик с полихромной росписью, которые воспроизводят композиции Рафаэля.

Чрезвычайно популярным сюжетом у керамистов первой половины XVI в. было «Избиение младенцев» с гравюры Маркантонио Раймонди, выполненной в 1511 году по композиции Рафаэля. Здесь наглядно можно увидеть, как художник выбирает несколько главных фигур, не включая в композицию остальные. Тем же принципом Агустино Венециано пользуется и в своей другой росписи чаши по композиции Рафаэля – «Несение креста». Не имея возможности разместить на вогнутой поверхности чаши плотно скомпонованную композицию Рафаэля, керамист выводит на первый план фигуру Христа, отходя от гравюрного принципа изображения пейзажа и архитектуры [3].

Таким образом, можно говорить об огромном влиянии Рафаэля на развитие майоликовой живописи Возрождения или даже на ее становления как вида декоративно-прикладного искусства, так и общие тенденции и принципы эпохи Возрождения, оказавшие влияние на все виды искусства.

О. Михайлова в своей статье сборника под общим названием «Рафаэль и его время» отмечает: «Множество керамистов работали по произведениям Рафаэля, но ни один художник Возрождения, да и более позднего времени, не мог пройти мимо работ этого гения. И мастера-керамисты, используя итальянскую печатную графику, воспроизводившие рисунки, картины и

фрески Рафаэля, не только подняли итальянскую майолику на небывало высокий уровень, но и ярко отразили в этом виде прикладного искусства эпоху Возрождения и дух своего времени» [4].

Список литературы

1. *Буткевич Л. М.* История орнамента. М.: ООО Гуманитарный издательский центр Владос, 2010.
2. *Говорова М. Е., Смирнова М. А.* Проблема сохранения и возрождения традиционных народных ремесел и промыслов в наши дни // *Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография.* Уфа, 2018. С. 48–61.
3. *Севостьянова О. Н., Смирнова М. А.* Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // *Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции.* УрГАХУ, 2017. С. 410–413.
4. *Чиколини Л. С.* Рафаэль и его время: сборник статей. М.: Наука, 1986.

Д. С. Литвинова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: С. В. Олейников

АНИМАЛИСТИКА В КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ МАЛЫХ ФОРМ

Дулевский фарфоровый завод – это один из первых «китов» заводского производства фарфора. Основан в 1832 г. выходцем из Гжели Терентием Кузнецовым, задумавшим наладить массовое производство фарфора. И уже через 20 лет он сделал завод ведущим предприятием России [2].

Фарфор завода отличался благородной простотой – ослепительная белизна сочеталась с великолепной позолотой и равномерным, насыщенным блеском глазури. Но для успешного сбыта посуды требовалась иная роспись – более яркая, броская. Поэтому акцент был сделан на самобытность, народное творчество, национальные особенности и традиции, в результате чего родился неповторимый дулевский стиль – «агашки».

В послевоенное время в 1950 г. завод по объему продукции достиг довоенного уровня. Помимо массового фарфора, на заводе создавались шедевры русского фарфора: «В эту эпоху в уникальной мастерской завода художественной лаборатории работали такие известные художники, как А. И. Прохоров, Ф. Ф. Маслов, С. Г. Аникин и один из скульпторов был Алексей Георгиевич Сотников» [6].

Знаменитые скульптуры А. Г. Сотникова, такие как «Сокол» и «Соболь», напоминают уменьшенные копии памятников из-за их пропорциональности, лаконичной формы и живости. Они чужды чрезмерной иллюстративности – основной целью автора было передать характер, который есть у каждого животного. Сотникову удалось привнести мелкую пластику в самостоятельную область скульптуры – лишь немногие могли похвастаться такой выразительностью и виртуозностью в этом жанре. И поэтому изделие мастера «Сокол» получило не только множество наград, но и стало символом Дулевского фарфора.

«Скопинская керамика – один из трех центров народной керамики нашей страны. Возникновение декоративной керамики в Скопине относят ко второй половине XIX столетия» [5]. Тогда в городе начинают изготавливать глазурованную керамику сложной формы, включающей в себя скульптурные изображения птиц и животных.

Для скопинской керамики характерны сложные силуэты, обусловленные соединением форм посуды с фигурами реальных или сказочных существ.

Сосуды изготавливаются ручной лепкой как своеобразные скульптуры. Сосуды дополняются лепными фигурками птиц, рыб, львов, похожи на сказочных созданий. Некоторые сосуды, состоя сразу из нескольких фигур, плавно и гармонично переплетаясь между собой.

Украшают скульптуры фигурными налечами, процарапанными или наштампованными орнаментами сосуды представляют собой фантастические сооружения, вызывающее удивление. Своеобразные скульптуры достигают размером до семидесяти сантиметров, где причудливые узоры и детали можно рассматривать часами. Законченный вид скульптура придают зеленые, коричневые, желтые глазури.

«Еще один из уникальных центров керамики, где делают причудливые анималистические скульптуры высокогорный аул Балхар, расположен в Акушинском районе Дагестана, это центр гончарного искусства Дагестана, где производятся предметы глиняной посуды – кувшины, декоративные тарелки, игрушки-свистульки, сюжетные композиции на темы сказок» [4, с. 132].

Наиболее удачны в керамической скульптуре Балхар одиночные фигуры животных. Для них характерна обобщенная строгая форма, порой доведенная до условности, но не лишенная связи с живым прообразом. «А филигранная по рисунку роспись, аналогичная росписи гончарных сосудов, позволяет в какой-то степени уточнить скульптурный образ и сделать его символическим представителем живого мира».

«Многофигурные скульптурные композиции, в которых разворачиваются сюжеты и сцены из местной жизни, по-своему оригинальны неожиданным совмещением элементов архитектуры, людей и животных» [3].

Малая пластика отличается от больших скульптур тем, что она связана с интерьером дома и поэтому рассчитана на определенную интимность восприятия ее зрителем. Размеры бывают ее различны, начиная от крошечного изделия, заканчивая семидесятисантиметровой скульптурой. Существенна и ее пластическая связь со всей отделкой квартиры. Она должна быть такой же значительной и выразительной, как большая скульптура. Главное, чтобы форма в ней не дробилась, воспринималась цельно, не смотря на любые мелкие детали.

На кафедре Изобразительного искусства и народной художественной культуры Гжельского государственного университета проводится обучение скульптурного мастерству. Дисциплина «Скульптура малых форм» дает студентам возможность попробовать себя в мелкой пластике. Высокий методический уровень преподавания, дает возможность создания скульптурных композиций на анималистическую тему. Освоение различных техник лепки изучение технологических особенностей различных керамических материалов, помогает студентам создавать законченные работы по индивидуальным эскизам.

Большое количество прекрасных работ студентов по различным скульптурным дисциплинам, а так же работы, выполненные на занятиях «Декоративная скульптура», собраны на кафедре изобразительного искусства и народной художественной культуры и размещены в интерьерах ГГУ. Все эти работы выполнялись под непрерывным руководством С. В. Олейникова, доцента кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры, заслуженного художника Российской Федерации.

Занятия Сергея Вячеславовича характеризуются мощной авторской школой, созданием творческой и уютной домашней атмосферы. Многие студенческие работы были представлены на международных, всероссийских, региональных выставках, конкурсах и фестивалях.

Дипломные работы на анималистическую тему, выполненные под руководством С. В. Олейникова, отличает разнообразие образов и материалов, лаконичность пластики и гармония в сюжетных композициях. Большинство из них находятся в музее и в интерьерах ГГУ.

Сейчас анималистический жанр остается одним из самых популярных. «Скульптура животных не только украшает экстерьер городских зданий, но и прекрасно дополняет интерьер личных и общественных зданий» [7]. Благодаря своей универсальности такая скульптура может быть размещена в любых частях интерьера в качестве маленькой фигуры, которая служит небольшим акцентом или в качестве декоративной скульптуры, вокруг которой создается целый интерьер.

Список источников

1. *Ватагин В. А.* Изображение животного. М.: Сварог и К, 1999. 170 с.
2. Дулевский фарфор. Официальный сайт [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dfz.ru/> (дата обращения 06.04.2020).
3. *Портнова И. В.* Отечественная анималистика XVIII–XX вв. в русской критике и искусствоведении. М.: Российский университет дружбы народов, 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/7656>
4. *Петрова Н. Ю.* Гончарное производство жителей села Балхар в Дагестане. Государственный Исторический музей. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old.archaeology.nsc.ru/ru/publish/journal/doc/2011/484/14.pdf>
5. *Тиханова В. А.* Скульпторы-анималисты Москвы. М.: Советский художник, 1969. 280 с.
6. *Тиханова В. А.* Анималистика. Границы жанра. Советская скульптура. М.: Советский художник, 1985. № 9. С. 183–194 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://monument-cma.com/> (дата обращения 03.04.2020).

Ло Чаопэн

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Д. С. Скачков

ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА ТЕНЕЙ НА СОВРЕМЕННУЮ КИТАЙСКУЮ КНИЖНУЮ ИЛЛЮСТРАЦИЮ

Театр теней – один из наиболее древних и самых популярных видов традиционного драматического искусства Китая. Его уникальные художественные формы и художественная эстетика широко известны во всем мире. Куклы и реквизит для представлений обычно изготавливались вручную народными мастерами. При их создании используются техники, гармонично сочетающие вымысел и реальность. Образцы гримов, костюмы и украшения марионеток отличаются образностью и живостью стиля. Они могут быть утрированными и юмористичными, простыми и дерзкими, тонкими и романтичными.

Современная китайская книжная иллюстрация является одной из наиболее быстроразвивающихся форм изобразительного искусства. Сегодня, во время бурного развития информационных технологий, современная иллюстрация отличается от той, что была раньше в книгах для дополнительных разъяснений или выполняла функцию художественного украшения. В ней произошли значительные изменения, начиная с формы и стиля и заканчивая сюжетом, кроме того сейчас ее стали широко применять во многих направлениях дизайна. Формы выражения в иллюстрации весьма разнообразны и естественным образом впитывают традиции национальных традиционных видов искусства, в том числе и визуальные художественные особенности теневого театра.

В театре теней акцент делается как на реалистичность, так и на определенный визуальный эффект. Одна фигурка состоит из 11 деталей. На шее, предплечье, в низу живота, на ногах есть специальные отверстия для скрепления элементов куклы. Они соединяются при помощи шарниров или сшиваются нитью из кожи, чтобы во время представления фигурки могли двигаться. В самом конце устанавливаются три бамбуковые палочки, служащие для приведения марионеток в движение. Голова намеренно создается больше, чем того требуют пропорции тела, что является характерной особенностью данного вида искусства. Соотношение ее размера к длине тела составляет примерно 1:4, в то время как у обычного человека – 1:7. Фигурки театра теней в основном изготавливаются в профиль, но также может быть расположен вполборота от зрителя, «лицевой» частью прямо к наблюдателю или совмещать оба способа.

Плоские силуэты отличаются наличием выступающих кривых линий. Это придает уникальный эстетический подтекст наблюдаемым сбоку фигуркам театра теней. Фигурки театра теней так же отличаются тем, что при внешней простоте они обладают внутренним богатством. Куклы имеют очень обобщенный лаконичный силуэт, но их внутренний декор весьма разнообразен. Идеи для него черпаются из народных орнаментов. Украшения создаются путем сочетания вымысла и реальности. Театр теней воплотил в себе элементы таких видов искусства, как настенная роспись, вырезание, скульптура. В нем соединились различные техники резьбы, среди которых гравировка, чеканка и другие. Пустота и полнота порождают друг друга. Все это делает кукол яркими и живыми. Этот способ создания кукол похож и на традиционное вырезание из бумаги. При помощи вырезания способами *янкэ* и *инькэ* (которые создают выпуклые и вогнутые детали соответственно) передаются различия в характерах героев.

В театре теней в основном применяются такие контрастные цвета, как ярко-красный и ярко-зеленый. «Используется метод густого нанесения красок, который также можно встретить на народных новогодних лубочных картинках» [1, с. 42]. С помощью насыщенных цветов одного оттенка раскрашиваются необходимые места. Краска наносится в несколько слоев. Это

делает рисунок ярче и контрастнее, что позволяет точно подчеркнуть особенности действующих лиц, придать им национальный колорит.

В театре теней применяется способ «рассеянной перспективы». В сценах можно быстро изменять объект, на который устремлен взор, и его положение. Это создает определенный стереоскопический эффект. Еще одной наиболее характерной отличительной чертой театра является «улавливание» света и тени, а также использование стоп-кадра. В зависимости от расстояния, на котором находится проецируемая фигурка от источника света, создается эффект реальности или таинственности. В театре теней применяются световые фильтры различного цвета. Пропуская через них свет, создаются различные атмосферы.

Традиционный театр теней обогащает китайскую книжную иллюстрацию выразительными приемами, выработает новые формы художественного выражения, придает разнообразие и оригинальности этому виду искусства. Современная иллюстрация заимствует художественную технику, графические приемы и визуальные особенности традиционного театра теней. В театре теней используют «особые народные материалы. Реквизит создают при помощи пространственного распределения и окрашивания точек, линий, поверхностей, демонстрирующихся в двухмерном пространстве» [2, с. 65]. Современная книжная иллюстрация Китая применяет визуальные образы теневого театра, символический язык сценического представления, способы проявления эмоций и передачи чувств персонажей. Заимствует книжная иллюстрация и коллажный метод теневого театра и приемы создания цветовой выразительности (символика цвета при передаче характерных черт и настроения героев, эмоциональное воздействие на зрителя) и многие другие художественные приемы.

Работы гонконгской художницы-иллюстратора Джои Люн Ка-инь (梁嘉賢) «Вялый лев» (2017), «Романтические встречи случаются только в кино» (2014) и многие другие характеризуются насыщенной орнаментальностью заполнения объемов фигур и пространства. В книжных иллюстрациях художника китайского происхождения Те Чонг-Кинга (鄭宗瓊), постоянно работающего в Нидерландах, отчетливо прослеживается характерная для теневого театр специфика соотношения фигур и свободного пространства фона (серия книг «Лиса и Заяц» фламандской писательницы Сильвии Ванден Хиде (1990-е), детская книга «Босх» (2015)). Приглушенная, контрастная, символистская цветовая палитра присущая традиционному теневого театру проявляется в иллюстрациях Лю Цзинюй (刘敬余) книга для детей «Пугало» Шэн Тао (2013). Игра с растворяющимся и зыбким изображением, аналогичная световым эффектам теневого театра свойственна акварельным рисункам Цай Фэна (蔡峰) применяемая им, например, в иллюстрациях к книге «Мулан» (2019). Графичность и детализированная контурность свойственны в равной степени иллюстрациям Чжан Яньцзиня (张彦金) – рисунках к «Истории Западной палаты» Ван Шифу (2005) и «Павильону Пионов» Юань Цюаня (2007) и работам Мин Шу (明书) – «Облачный хлеб» Бай Хина (2016).

Список литературы

1. *Лицунь Вэй* Китайский Таншаньский театр теней. Шицзячжуань : Хэбэйское издательство Изыщные искусства, 2001. 286 с. = 魏力群. 中国唐山皮影艺术.-石家庄: 河北美术出版社, 2001. 286页.
2. *Ханьчжун Цзо* Народное изобразительное искусство Китая. Чпнша : Хунаньское издательство «Изыщные искусства», 2006. 246 с. = 左汉中. 中国民间美术造型. –长沙: 湖南美术出版社, 2006. 246页.

Д. Н. Луганцев

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Г. М. Гусейнов

НАУЧНЫЙ ПОДХОД К РАЗРАБОТКЕ ЛОГОТИПА НА ТЕМУ «ФЕСТИВАЛЬ КЕРАМИКИ»

На современном этапе развития цивилизации большую роль в жизни человека играет фирменный стиль. На первый взгляд создание графических знаков и логотипов представляется простой задачей. Но этот процесс требует, помимо живого и творческого ума, умение глубокого и серьезного размышления. Первоначальной целью при изучении вопроса о создании логотипа стоит его разбор. Чтобы разобрать логотип, нужно прежде всего, уметь слушать – слушать пожелания или требования заказчика, он может рассказывать о себе, о продукте, который он выпускает и о том, что именно он хочет видеть в логотипе. Фирменный стиль является в первую очередь графическим воплощением замысла заказчика и его визуализацией. А это значит, что перед тем, как начинать разрабатывать логотип, дизайнеру следует слушать и прислушиваться к пожеланиям заказчика и контролировать свою фантазию, гарантируя при этом логичность графического товарного знака.

Логотип – это набор графических элементов, символизирующих вид деятельности компании, ее товар или услугу. Логотип используется как элемент фирменного стиля, зачастую как его центральная часть. За данным определением скрыто большое количество многообразных параметров, которые позволяют более точно описать логотип, причины его появления, заложенную в нем информацию, а также личностные качества людей, которые он затрагивает или представляет. В данной работе нам бы хотелось рассмотреть основные элементы логотипа.

1. Группировка графических знаков: логотип, представляющий определенную конфигурацию знаков, является визуальным графическим изображением. Знаки в логотипе призваны отражать динамику, профессиональную направленность, принадлежность к определенной группе людей, социальному классу, к той или иной стране. Один и тот же логотип должен отражать несколько из этих категорий.

2. Точная передача фирменного образа: главной целью логотипа является передача информации. Без подробного и глубокого изучения всех видов деятельности заказчика создать логотип, передающий нужную информацию, невозможно. Это называется техническими условиями, или спецификацией, и является стержнем для разработки логотипа и формирования фирменного стиля. Разработка и воплощение правильного логотипа – это язык образов, он помогает заказчику выделяться среди многочисленных марок конкурентов, существующих в данной отрасли. Суть логотипа – стать запоминающимся образом, который по сути является совокупностью спонтанных представлений о компании, основанных на ряде объективных и конкретных характеристик. Вся информация, заложенная в логотипе, должна быть несложной для зрительного восприятия, недвусмысленной, легко и быстро читаемой и запоминающейся, а также привязанной к области применения.

3. Необходимость коммерческого рычага. Не стоит забывать, что логотип – это обязательный коммерческий рычаг маркетинговой политики. Логотип должен вызывать в воображении потребителя образ рекламируемого продукта. В идеале человек должен узнать продукцию по логотипу. Логотип – есть универсальный имидж предприятия для потребителя.

4. Логотип не должен завесеть от моды и времени: Логотип должен существовать вне времени. Но раз в десять лет можно допустить проведение «омоложения». Долголетие логотипа может обуславливаться спецификой продукта, которую он представляет, продукт может выпускаться в серийном производстве, например фестивали, или ограниченно, разово, как, например, театральная постановка.

5. Общий визуальный образ. Логотип не может существовать сам по себе. В большинстве случаев логотип является толчком к зарождению цепочки образов, которые

впоследствии будут продвигать логотип на рынке и придавать имидж компании или виду продукции. Логотип должен представлять из себя совокупность специально разработанного уникального графического изображения или наименования в оригинальном начертании.

Можем сделать вывод, что работа по созданию логотипа имеет начало с технического задания, которое заранее детально обговаривается, и поиска основной идеи, позволяющей индивидуализировать образ заказчика, сделать его логотип запоминающимся и не похожим на другие.

Список литературы

1. *Королькова А.* Живая типографика. М.: ИндексМаркет, 2015.
2. *Шпикерманн Э.* О шрифте. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017.
3. *Мюллер-Брокманн Й.* Модульные системы в графическом дизайне. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2014.

О. В. Макарова

Новосибирский государственный педагогический университет, г. Новосибирск

Научный руководитель: Т. Н. Тропина

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО ДВОРЯНСКОГО ПОРТРЕТА

Портрет (от французского *portrait* – образ, лицо) – это своеобразный жанр изобразительного искусства, демонстрирующий зрителю образ одного человека или группы людей. В портрете самое важное не столько передать индивидуальное сходство изображения с оригиналом, сколько отразить духовный мир персонажа, дополнить образ человека особенностями его положения в обществе.

Можем отметить множество разновидностей портрета. От поясного портрета (так называемое камерное), до изображения в полный рост (парадное изображение). От группового портрета в пейзаже, до портретов в интерьере. По числу изображенных на портрете людей выделим кроме индивидуального образа двойное, и даже тройное изображение – групповые портреты. Иногда образы, созданные на разных холстах, согласованы по композиции, формату и цвету, например, семейные портреты. Встречаются так называемые костюмированные портреты, которые получили значительное распространение в середине и второй половине XVIII в. [2, с. 29].

В России изображения реального человека имеет традицию еще с XI в., но жанр портрета как реалистичного отображения активно начал развиваться только в конце XVII – начале XVIII вв., пройдя краткий путь от «парсуны», сохранившей традиции русской иконописи до собственно «портрета» в западноевропейском стиле. Портретная живопись активно развивается с начала XVIII в., совпадая с культурными и общественными преобразованиями Петра Первого. У портрета появилась иная задача – передать облик человека эпохи не только в соответствии с внешностью, но и в его социальном статусе.

Эпоха Петра I (1672–1725) явилась переломной в истории России. На рубеже двух столетий происходит резкая трансформация художественной традиции, и Россия приобщается к западной школе живописи [4]. С портретов Петра I в России начиналось новое понимание роли и значения человека, призванного служить делу строительства новой России. Исторически ситуация складывалась так, что первые известные портреты Петра были исполнены иностранными художниками. Первым русским художником начала XVIII в., был получивший образование в Италии Иван Никитин. Он отходит от основных традиций парсуны, но остается в том же самом лаконичном стиле. Портреты относительно просты по композиции и цвету, выполнены, как правило, в темной гамме. Зритель сразу способен отметить особенную реалистичность, пристальный взгляд изображенного лица, правдоподобие, узнаваемость персоны.

Портрет канцлера Гавриила Головкина – сильный образ имперской России времен Петра Великого. Навстречу зрителю из тьмы выступает государственная фигура, исполненная силы и достоинства. Парадный пышный парик на французский манер подчеркивает волевое лицо, все украшения и детали костюма прописаны до мелочей, что создает эффект реалистичности и присутствия.

«Портрет Петра I» – одна из самых главных картин в творчестве Никитина. Он уже совсем не похож на традиционные парсуны, с которых начинал Никитин: здесь великий император изображен в не совсем подходящей, камерной среде. Хотя персона изображена в доспехах и пышных реалиях, но на его лице даже присутствует намек на ухмылку. После такого удачного изображения, Иван Никитин позднее назначен написать портрет Петра на смертном ложе. Так как Петр уже находился при смерти, картина похожа скорее на этюд. Даже в положении смертельно больного человека Петр изображен как государственное лицо, император.

Дворянский портрет XVIII в. изображал не столько личность, сколько положение персоны в обществе. Отсюда повышенное внимание художника к деталям мундиров, платьям, украшениям, богатому шитью и кружевам. Характерным примером служат портреты И. И. Лобанова-Ростовского и его жены Е. А. Лобановой-Ростовской кисти Ивана Аргунова [4].

Парные портреты четы Хрипуновых открывают новый этап в творчестве И. Аргунова – обращение к образу человека в повседневной обстановке. Каждый из супругов, как будто на секунду оторвавшись от прозаических домашних дел, поднимает на зрителя свой пристальный взгляд, полный внутреннего достоинства. То, что персонажи портретов держат письма и книги – редкость, такое нечасто можно увидеть в работах XVIII века. Но именно здесь подчеркивается влияние идей европейского Просвещения. Неброская ситуация показывает новый тип, который можно назвать на западный манер «бюргерским» [2, с. 52–53].

На развитие портретного искусства оказали глубокое воздействие выдающиеся художники того времени – Ф. Рокотов, Д. Левицкий и В. Боровиковский [1, 4].

Рокотов первым начинает писать портреты в жанре сентиментализма, а данное направление искусстве представляет собой особый взгляд на изображение действительности, через усиление, подчеркивание эмоциональной составляющей художественного образа [2, с. 92]. Темный условной дымкой фон, костюм служит только обрамлением лица персонажа, особенно выделяются глаза своей глубиной взгляда, как на портрете А. П. Струйской. Как писал Николай Заболоцкий:

*Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?* [3, с. 24]

Дмитрий Левицкий – художник огромного диапазона. Он создал такое чудо живописи, еще не вполне оцененное, как беспримерная по красоте и огромности замысла сюита «смолянок». Все портреты Левицкого поражают своей жизненностью, сочностью, материальностью письма. В каждом портрете Левицкий разрешает особую, присущую данному портрету композиционную задачу. Он видит человеческие характеры в четких пределах живой формы, в реалистическом, материальном цвете, в жизненно правдивой композиции. Жизненность – вот главное свойство гения Левицкого [1, 4].

Актуальные для русского Просвещения идеи подчинения самодержавной персоны закону были воплощены Левицким в парадном портрете «Екатерина II – законодательница в храме богини правосудия». Мы видим интересное явление – изобразительное искусство перестает обслуживать потребности дворянства в подчеркивании статуса и становится важной составляющей национальной культуры, призывая к диалогу между различными сословиями и частями общества [1].

Характерный для эпохи сентиментализма портрет Екатерины II в Царском Селе на фоне памятника военной славы кисти В. Боровиковского, выдержан в подчеркнуто камерном стиле: он представляет государыню в шлафроке в момент уединенной прогулки в аллеях парка [1].

Таким образом, именно во второй половине XVIII в. живописцы увидели индивидуальное своеобразие личности и захотели передать на холсте человека с его неповторимым внутренним миром. Это виденье связано с двумя факторами – реформами Петра Первого в культурной сфере и эпохой просвещенного абсолютизма Екатерины Второй. Художники обратили свое внимание на реальных людей, с их индивидуальными чертами, особенными характерами и душой. Воспринимая новшества западноевропейской живописи, русские художники не только освоили чужие традиции и пересмотрели содержательную часть портретного изображения, но и выработали свои композиционные схемы, тональность и стилевые установки.

Список литературы

1. Доронченков И. А. Становление русской живописи: портрет XVIII века [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/14689> (дата обращения 11.02.2020).
2. Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1994. 200 с.

3. *Заболоцкий Н. А.* Стихотворения и поэмы. Ростов н/Д.: Ирбис, 1999. 406 с.
4. Портретное искусство XVIII в. Общая характеристика. Сравнительный анализ искусства Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberpedia.su/5x10d9.html> (дата обращения 11.02.2020).

Б. Р. К. Мартинес, А. Р. Р. Васкес, Л. Э. О. Эскобар

Гжелский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: И. А. Смирнова

LA VIDA EN UN CUADRO SALVADOREÑO FERNANDO LLORT

ТЕМА ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАДОРСКОГО ХУДОЖНИКА ФЕРНАНДО ЛЬОРТА

Las artesanías de El Salvador se caracterizan por plasmar el esfuerzo de sus habitantes en cada una de ellas. Barro, madera, telas y mimbre son algunas de las materias primas utilizadas para hacer éstas hermosas creaciones. Durante el conflicto armado la artesanía se convirtió en recuerdos que el salvadoreño migrante llevaba consigo, La Palma Chalatenango representa ese esfuerzo de artistas y artesanos creando y reconociendo todo en pueblo por su producción artesanal.

El presente informe de investigación titulado La vida en un cuadro salvadoreño Fernando Llort dado por la relevancia de sus aportes a la artesanía salvadoreña con el objetivo de Diseñar un proyecto de carácter cerámico-escultórico como monumento conmemorativo. El Monumento Conmemorativo siendo un objeto de utilidad, expresión cultural y artística, ha constituido una ayuda a lo largo del tiempo, estando presente en el desarrollo de la civilización humana en muchos de sus escenarios, es un elemento de identidad de los pueblos que se conserva hasta la actualidad en El Salvador. Ayudando en esta ocasión a la artesanía específicamente la desarrollada en El Municipio de La Palma, del departamento de Chalatenango la cual en su versión más artística se transformó posterior a la instalación de artistas como Fernando Llort, Max y Marta Martínez, entre otros en un medio de expresión y sustento para muchas familias, valiéndose de formas, colores y líneas, trascendiendo las fronteras le ha dado identidad al salvadoreño en el exterior, cargando emotivamente una parte del país, en un objeto más de allá de su función utilitaria, dotando a la pieza de un carácter o valor más allá de las expectativas del artesano al crearlo.

La artesanía propia del Municipio de La Palma, la cual se ha convertido en una manifestación cultural importante en el mundo. Dándole a El Salvador un reconocimiento

Ремесла Сальвадора характеризуются тем, что они воплощают усилия своих жителей в каждом из них. Глина, дерево, ткани, лоза и волокна пальмы являются сырьем, используемым для создания этих прекрасных творений. Во время вооруженного конфликта ремесла стали сувенирами, которые сальвадорцы-мигранты носили с собой. Пальма Чалатенанго представляет собой сырье для плетения мебели художников и ремесленников, создавая и признавая все в Пуэбло для его ремесленного производства.

В настоящем докладе под названием «Жизнь в сальвадорской картине Фернандо Льорта» дана актуальность его вклада в сальвадорское мастерство с целью разработки проекта керамико-скульптурного характера в качестве мемориала. Мемориал, являющийся объектом полезности, культурного и художественного самовыражения, со временем оказывал помощь в развитии человеческой цивилизации во многих ее сценариях, является элементом самобытности народов, сохранившимся до сих пор в Сальвадоре. Помогая в этот раз ремеслами, в частности, развита в городе Ла-Пальма, департамента Chalatenango которые, в свою версию художественного превратился после установки, художников, таких как Фернандо Льорт, Макс и Марта Мартинес, в частности, в средство выражения и средств к существованию для многих семей, с использованием форм, цветов и линий, пересечением границы, дал удостоверение, Сальвадорский снаружи, неся извлечения части страны, в объект дальше, его функции утилитарным, наделение куска характером или ценностью, превышающей ожидания ремесленника при его создании.

Собственное мастерство муниципалитета Ла-Пальма, которое стало важным культурным проявлением в мире. Давая Сальвадору международное признание, он заслуживает особого признания, чтобы признать и спасти работу таких знаковых

internacional, merece un reconocimiento particular para reconocer y rescatar la labor de personajes tan emblemáticos como lo es el artesano local, que por medio de su trabajo levanta todo un municipio. Históricamente el Monumento ha llevado a las sociedades a la reivindicación de los gobernantes con sus pueblos, consolidando procesos de paz en eventos bélicos de mayor o menor gravedad, dando grandes pasos para el desarrollo de una sociedad, de la misma forma reconocer personajes que han aportado cultural, artística, científica o espiritualmente es parte de las funciones de un monumento conmemorativo. Nuestro país no es la excepción y ha sido testigo de la edificación de monumentos de toda índole, sobreviviendo así en la memoria colectiva el pasar del tiempo y que a pesar de su débil apoyo de entidades competentes y del aprecio mismo de la sociedad, tiene mucha presencia en el recuerdo de aquellos que los contemplan, día a día, en plazas, parques, edificaciones, calles y avenidas, del país. Es así como nace la presente Investigación, bajo el interés en diversos puntos específicamente de la artesanía; desde aspectos relacionados con la instalación de Llorca y otros artistas, hasta su desarrollo actual, para finalmente concluir con el diseño de una propuesta técnica para la creación de un monumento conmemorativo al artesano del país basado en los aportes significativos de los artistas involucrados en sus inicios. Con el objetivo inmediato de reconocer y conmemorar su labor como sector de importancia económica, artística y cultural. Finalmente esta investigación sirve de soporte teórico y guía para proyectos similares en otros sectores con la finalidad de reconocer y dar el mensaje generacional que caracteriza al monumento conmemorativo como tal. Basado en una investigación mano a mano con el sector involucrado apoyando la cultura salvadoreña y brindando aportes de ella para su conocimiento a nivel internacional. Estructurando lineamientos base para apoyar el diseño, desarrollo y ejecución de monumentos similares en futuros municipios del país e incluso aportar de ello a países extranjeros dando muestra de valiosa cultura.

Fernando Llorca fue uno de los pintores y escultores más reconocidos de El Salvador e internacionalmente, (San Salvador, 1949 – La Palma, 2018), siendo el tercero de los seis hijos

personajes, como el artesano local, que por medio de su trabajo levanta todo un municipio. Históricamente este monumento llevó a las sociedades a la reivindicación de los gobernantes con sus pueblos, consolidando procesos de paz en eventos bélicos de mayor o menor gravedad, dando grandes pasos para el desarrollo de una sociedad, de la misma forma reconocer personajes que han aportado cultural, artística, científica o espiritualmente es parte de las funciones de un monumento conmemorativo. Nuestro país no es la excepción y ha sido testigo de la edificación de monumentos de toda índole, sobreviviendo así en la memoria colectiva el pasar del tiempo y que a pesar de su débil apoyo de entidades competentes y del aprecio mismo de la sociedad, tiene mucha presencia en el recuerdo de aquellos que los contemplan, día a día, en plazas, parques, edificaciones, calles y avenidas, del país. Es así como nace la presente Investigación, bajo el interés en diversos puntos específicamente de la artesanía; desde aspectos relacionados con la instalación de Llorca y otros artistas, hasta su desarrollo actual, para finalmente concluir con el diseño de una propuesta técnica para la creación de un monumento conmemorativo al artesano del país basado en los aportes significativos de los artistas involucrados en sus inicios. Con el objetivo inmediato de reconocer y conmemorar su labor como sector de importancia económica, artística y cultural. Finalmente esta investigación sirve de soporte teórico y guía para proyectos similares en otros sectores con la finalidad de reconocer y dar el mensaje generacional que caracteriza al monumento conmemorativo como tal. Basado en una investigación mano a mano con el sector involucrado apoyando la cultura salvadoreña y brindando aportes de ella para su conocimiento a nivel internacional. Estructurando lineamientos base para apoyar el diseño, desarrollo y ejecución de monumentos similares en futuros municipios del país e incluso aportar de ello a países extranjeros dando muestra de valiosa cultura.

Fernando Llorca fue uno de los pintores y escultores más reconocidos de El Salvador e internacionalmente, (San Salvador, 1949 – La Palma, 2018), siendo el tercero de los seis hijos

del matrimonio entre Baltasar Llor y Victoria Choussy, se graduó como bachiller en el Liceo Salvadoreño, prestigiosa institución educativa administrada por la Congregación de los Hermanos Maristas, y desde finales de la década de 1960 cursó estudios de arte en Francia y Estados Unidos, así como de teología en Bélgica.

Desde 1968 realizó diversas exposiciones individuales y colectivas en Francia, Estados Unidos, México, Guatemala, Canadá, Japón, Alemania y Ecuador. Entre las obras más destacadas de Fernando Llor figuran los vistosos mosaicos que adornaron la fachada de la Catedral Metropolitana de San Salvador, monumental construcción edificada durante la segunda mitad del siglo pasado e inaugurada en 1999. El mural, titulado La armonía de mi pueblo, estaba formado por casi tres mil azulejos y se precisó un año para su montaje, siendo finalizado poco antes de la inauguración de la catedral. Sin embargo, una polémica decisión del arzobispado hizo que el mural fuese retirado en 2011.

Su arte, enraizado en las formas precolombinas y en elementos étnicos e indígenas (especialmente de la cultura maya), se percibe sin embargo abierto a corrientes modernas como el modernismo de principios del siglo XX y el pop art de Andy Warhol, y manifiesta un compromiso cívico, social y religioso. En sus últimos años Llor se dedicó a realizar diversos trabajos para coleccionistas privados u otras instituciones o iglesias que solicitan sus servicios, así como a crear dibujos y diseños para los artesanos de La Palma. Promocionaba además los productos de la artesanía local por medio de la casa cultural El Árbol de Dios, que fundó en 1985; ubicada en la colonia residencial Escalón de San Salvador, se ha convertido en un punto de referencia para los visitantes que buscan artesanías nacionales.

Entre sus obras más representativas se encuentran las siguientes:

1. La semilla de Dios. El multifacético artista junto a su esposa fundó un taller al que bautizaron como “Semilla de Dios”.

2. “Cruz de Romero” En 2013, Llor obtuvo otro logro significativo para su carrera a

tercerim из шести детей от брака между Бальтасаром Лльортом и Викторией Шусси, окончил сальвадорский лицей, престижное учебное заведение, управляемое Конгрегацией братьев Маристов, и с конца 1960-х гг. изучал искусство во Франции и США, а также богословие в Бельгии.

С 1968 г. он проводил различные персональные и групповые выставки во Франции, США, Мексике, Гватемале, Канаде, Японии, Германии и Эквадоре. Среди самых выдающихся работ Фернандо Лльорта-эффектные мозаики, которые украшали фасад столичного собора Сан-Сальвадора, монументального здания, построенного во второй половине прошлого века и открытого в 1999 г. Фреска под названием «Гармония моего народа» состояла из почти трех тысяч плиток и потребовалась год для ее монтажа, которая была завершена незадолго до открытия собора. Однако спорное решение архиепископства привело к тому, что фреска была снята в 2011 г.

Его искусство, основанное на доколумбовых формах и этнических и коренных элементах (особенно культуры майя), тем не менее воспринимается открытым для современных течений, таких как модернизм начала двадцатого века и поп-арт Энди Уорхола, и проявляет гражданскую, социальную и религиозную приверженность. В последние годы Лльорт посвятил себя выполнению различных работ для частных коллекционеров или других учреждений или церквей, запрашивающих его услуги, а также созданию рисунков и рисунков для ремесленников Ла-Пальма. Он также рекламировал продукты местных ремесел через дом культуры Эль-дерево-де-Диос, который он основал в 1985 г.; расположенный в жилой колонии эшелон в Сан-Сальвадоре, он стал достопримечательностью для посетителей, ищущих национальные ремесла.

Среди его наиболее представительных работ следующие:

1. Semilla (семя Божье). Многогранный художник вместе со своей женой основал мастерскую, которую они окрестили «семенем Божьим».

2. «Крест Ромеро» в 2013 г. Лльорт получил еще одно значительное достижение для

nivel internacional.

3. "Armonía de mi Pueblo".
4. "Abrazo fraterno".
5. "Belén".

La elaboración de la artesanía se ha convertido en unas de las principales actividades económicas para la población salvadoreña principalmente del municipio de la palma en Chalatenango, un 75 % de las fuentes de ingreso recaen en la producción de la artesanía. Actualmente se han formado asociaciones de artesanos que forman diferentes grupos que trabajan la artesanía con diferentes materiales y soportes. A demás se cuentan con vistosas salas de exposición para la venta y distribución de las artesanías.

Actualmente mantener vivos aspectos históricos en el tema de costumbres, tradiciones, personajes o sucesos importantes, solamente se hace posible mediante el establecimiento de monumentos ubicados en plazas de específicos lugares de El Salvador; pocas son las iniciativas a favor de mantener viva la labor del artesano, como por el ejemplo, el monumento conocido como el "TLAMEME" presente en la plaza principal del municipio de Guatajiagua, departamento de Morazán. "El Tlameme" es un personaje que sobrevive de tiempos antes de la conquista, actualmente en Morazán baja de las alturas de Guatajiagua a los poblados aledaños a comerciar con loza de barro, muy característica del sector.

Tomando la información anterior y la importancia del artesano como uno de los sectores productivos de la región tanto dentro como fuera del país, es notable justificar el estudio afirmando que esta investigación así como la elaboración y ejecución de un monumento alegórico siempre será un tema de actualidad y muy importante para el crecimiento y reconocimiento de la labor del sector artesanal, debido a que a la fecha no existe una iniciativa similar que beneficie al sector directa o indirectamente.

La investigación se rige bajo un diseño metodológico con un enfoque que contribuye con el propósito de explicar el contexto y ambiente en el que ha evolucionado la artesanía, el proceso artesanal, y los artesanos dejando como legado los aportes de Fernando Llort caracterizado como una verdadera obra de arte significativa en El Salvador.

своей карьеры на международном уровне.

3. «Гармония моего народа»
4. «Братские объятия»
5. «Белен».

Производство ремесел стало одним из основных видов экономической деятельности для сальвадорского населения, главным образом муниципалитета Ла-Пальма в Чалатенанго, 75 % источников дохода приходится на производство ремесел. В настоящее время сформированы Ассоциации ремесленников, которые образуют разные группы, работающие с ремеслом с различными материалами и опорами. Кроме того, есть эффектные выставочные залы для продажи и распространения ремесел.

В настоящее время сохранение исторических аспектов, связанных с обычаями, традициями, персонажами или важными событиями, возможно только путем создания памятников, расположенных на площадях в конкретных местах Сальвадора; мало что делается для сохранения работы ремесленника, например, памятник, известный как "ТЛАМЕМЕ", присутствующий на главной площади муниципалитета Гуатахиагуа, департамент Морасан. "Tlameme" – это персонаж, который выживает со времен до завоевания, в настоящее время в Морасане низко от высот Гуатаджиагуа до соседних деревень, чтобы торговать глиняным фаянсом, очень характерным для сектора.

Принимая во внимание вышеизложенную информацию и значение ремесленника как одного из производственных секторов региона как внутри страны, так и за ее пределами, следует обосновать исследование тем, что это исследование, а также разработка и осуществление аллегорического памятника всегда будут актуальной и очень важной темой для роста и признания работы ремесленного сектора, поскольку на сегодняшний день нет аналогичной инициативы, которая прямо или косвенно принесла бы пользу этому сектору.

Исследование основывается на методологическом подходе, который способствует объяснению контекста и атмосферы, в которых развивались ремесла, ремесленный процесс и ремесленники, оставляя в наследство вклад Фернандо Льорта, характеризующегося как настоящее значимое произведение искусства в Сальвадоре.

<p>Actualmente la contribución del arte de Fernando Llorca ataves de la cerámica y artesanía es un legado tanto nacional como internacional desde su fallecimiento en agosto de 2018 se convierte en un legado cultural para el salvador de gran valor e importancia por sus respectivos aportes y apoyo a los diferentes artistas que hay en el salvador en el cual plasmó parte de su vida. Ser un artista no es cosa fácil, se necesita carisma, una forma de ver la puerilmente; la ingenuidad la espontaneidad, la inocencia y la sencillez son esenciales, es como la nostalgia de los orígenes, de la libertad y la infancia, es la expresión que reclama la esencia natural del ser humano.</p>	<p>В настоящее время вклад искусства Фернандо Лльорты в керамику и ремесла является наследием как национального, так и международного после его кончины в августе 2018 г., он становится культурным наследием Сальвадора, имеющим большую ценность и значение благодаря его соответствующему вкладу и поддержке различных художников в Сальвадоре, в которых он воплощает часть своей жизни. Быть художником – непростая вещь, нужна харизма, способ взглянуть на ребячество; наивность спонтанность, невинность и простота необходимы, это похоже на ностальгию по происхождению, свободе и детству, это выражение, которое претендует на естественную сущность человека.</p>
---	--

Referencias bibliográficas

1. *Govorova M. E., Smirnova M. A.* el Problema de la conservación y el renacimiento de las artesanías y artesanías tradicionales en nuestros días // espacio de diálogos: artes decorativas y aplicadas y diseño: monografía colectiva. Ufa, 2018. P. 48–61.
2. *Sevostyanova O. N., Smirnova M. A.* Desarrollo del pensamiento creativo de los estudiantes en el dibujo del espacio arquitectónico // Espacio de la civilización urbana: ideas, problemas, conceptos. Urgah, 2017. P. 410–413.

М. Мишенина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: О. Б. Мышляева

РУССКИЙ МОДЕРН В КЕРАМИКЕ МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ

Модерн возник в конце XIX в. в частной жилой архитектуре. Его называли стилем индивидуальностей. На рубеже столетий, с появлением новых технологий строительства, архитекторы получили куда более полную свободу творческого самовыражения, а также возможность воплощать в реальность самые смелые и эксцентричные пожелания заказчиков. Ими чаще всего становились купцы, предприниматели, меценаты и деятели искусства.

Фасады в эпоху модерна зачастую были асимметричными, а планы зданий – не прямоугольными. Дома выглядели необычно за счет скругленных углов и текучих форм декора. Они привлекали внимание живописным оформлением окон, изображениями растений и животных, а также элементами мозаики, керамической плитки и художественного металла на фасадах. В отличие от усадеб времен классицизма, ни один особняк рубежа столетий не был похож на другой.

Московский модерн не ограничивался изящными частными домами. В этом стиле возводили доходные дома, театры, гостиницы, больницы, вокзалы и даже храмы.

Около 1889 г. в подмосковной усадьбе Саввы Ивановича Мамонтова «Абрамцево» создается керамико-художественная мастерская, где начинается возрождение русской керамики, майолики. Керамика в Абрамцево практически сформировало лицо русского модерна, добавив в него особенности национального народного искусства. Так родился новый архитектурный стиль – «неорусский», соединивший в себе европейский модерн, русский фольклор и элементы византийского зодчества.

«Метрополь» – одно из самых известных зданий русского модерна. Облицованную камнем аркаду его первого этажа продолжают оштукатуренные верхние ярусы с глубоко посаженными окнами без декоративного обрамления. Горизонталь здания подчеркивают ажурные металлические балконы, а вертикаль – стеклянные эркеры в центре и по бокам главного фасада.

Фасады гостиницы украшают сразу несколько произведений искусства: фриз скульптора Николая Андреева на тему «Четырех времен года», керамические панно работы Александра Головина и панно «Принцесса Греза» (по мотивам пьесы Эдмона Ростана «La Princesse lointaine») по эскизу Михаила Врубеля. Верхний этаж дома декорирован узорчатой кирпичной кладкой.

Среди выдающихся мастеров, владеющих универсальными творческими приемами, наиболее яркий след в декоративно-прикладном искусстве рубежа веков оставил М. А. Врубель. Он утвердил модерн как стиль, символизм как способ мышления. Врубель несколькими путями вошел в модерн, первым из русских художников разгадал общее направление движения европейской художественной культуры. Творчеству Врубеля свойственны качества, дающие основание рассматривать его в контексте модерна: сюжетно-тематические предпочтения: сказочность, фольклорность; определенная противоречивость и эклектичность; декоративность и орнаментальность.

В монументально-декоративных скульптурных формах Врубель использует кристаллический метод лепки формы, употребляя мягкий керамический материал каменным глыбам. Примером такого скульптурно-пластического метода является маска ливийского льва – декоративная скульптура для ворот московского дома С. И. Мамонтова.

Работы Врубеля в области керамики можно разделить на три группы: архитектурно-декоративные и монументальные (печи, лежанки, камины, декоративное панно); станково-декоративные (сюиты скульптур) и отдельные майоликовые скульптуры (вещи, соединяющие в себе утилитарно-декоративные функции, – это вазы, блюда, конфетницы). Свою работу в керамической мастерской Врубель начал с создания изразцов для печей и каминов для

абрамцевского усадебного дома. Керамическая плитка открывала художнику новые возможности в поиске колорита, достижение цветовой гармонии, решение важных задач пластических связей, и, наконец, в отношении красочных пластических поверхностей изразцов к целому объему. В печах и каминах Врубеля орнамент не только выступил как декоративный элемент облицовки, но и включился в решении задач пластической целостности объема печи и декоративного узора мелких форм. Вместо традиционных квадратных керамических плиток он вводит в художественный оборот фигурную формовку, обусловленную сюжетным рисунком. Исполнение таким способом сюжетного живописного панно избавляло его от шовной сетки квадратных расписанных плиток, дробящих цельную композицию; прием придавал изображению дополнительную декоративность. Одновременно художник ищет новые, нетрадиционные цветовые сочетания – бело-розового, синие-фиолетового, сиреневого, коричневого, золотистого оттенков; разрабатывает новые растительный орнаментальные мотивы; ищет выразительные пластические формы. Наиболее известным примером подобного экспериментального творчество Врубеля является небольшая печь в Абрамцевском доме, с лежанкой и маской львицы в изголовье.

Глубокий интерес Врубеля к созданию из изразцовых печей не случаен. Здесь соединяются художественные приемы живописца и стремление к организации пространственной среды и архитектурного целого самого объема печи. Сюжеты изразцов перекликались с мотивами орнаментов Врубеля во Владимирском соборе: это русские узоры, павлины, жар-птица. В работе с печами и каминами художник следовал принципу декоративной орнаментальности, когда поверхность изразца уподоблялась цветному камню. Насчитывается около двадцати печей и каминов, включая их вариант, созданных художником в Абрамцево. В изразцах М. А. Врубель, также как и в майоликовой скульптуре, демонстрирует глубокое проникновение в декоративные свойства керамического материала и дает новую трактовку художественных образов. Благодаря декоративно-живописной выразительности печи Врубеля являлись основными смысловыми центрами интерьеров, организующими пространство.

В контексте «Врубель – модерн» актуальной представляется прежде всего именно декоративность, то есть украшательно-плоскостная «ипостась» врубелевских вещей, его ярко выраженная орнаментальность. Декоративность же, понимаемая как закономерность организации изобразительной поверхности, выходит за пределы этого контекста и должна рассматриваться в ином плане, в рамках иного подхода. И сама «орнаментальность» Врубеля тоже может быть рассмотрена в двух «ипостасях». Это, в первую очередь, активное введение орнамента в изображение («узорочье»), это и стилизация, приближающая само изображение к орнаменту. Указанные качества «роднят» мастера с модерном. Но орнаментальность – это и характеристика уникальной врубелевской, гомогенной и изоморфной, изобразительной поверхности.

Список источников

1. Позднякова К. Г. Искусство керамики в творческой практике русских художников конца XIX – начала XX вв. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2006.
2. Кириченко И. Е. Русская архитектура 1830–1910-х гг. М.: Искусство, 1978.
3. Сарабянов Д. В. Модерн: История стиля. М., 2001.

Е. О. Никитенко

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск
Научный руководитель: Е. Ю. Федякова

ТВОРЧЕСТВО МАУРИЦА ЭШЕР

Современные взгляды на науку математику и такую отрасль искусства, как живопись, относят их к разным отраслям человеческого познания. Математика – аналитическая отрасль знаний, живопись – эмоциональная. Между тем, еще пифагорейцы полагали, что числовые соотношения – основа всего прекрасного. «Искусство не существует вне соразмерности, соразмерность же покоится в числе» (Секст Эмпирик) [3].

Одним из направлений применения математики в живописи, в том числе, и в компьютерной графике, является принцип тесселяции – прием, позволяющий разделить плоскость на части, которые полностью покрывают ее, не пересекаясь и не накладываясь друг на друга.

Еще пифагорейцы доказали, что существуют лишь три вида правильных многоугольников, которыми можно замостить плоскость без пробелов и перекрытий – четырехугольник (квадрат), треугольник и шестиугольник. Полуправильными называют такие тесселяции, в которых использованы правильные многоугольники двух или трех типов и все вершины одинаковы. Существует всего восемь полуправильных тесселяций. Вместе три правильных тесселяции и восемь полуправильных носят название Архимедовых.

Первым, кто начал использовать тесселяции в своем искусстве является голландский живописец-график Мауриц Корнелис Эшер (1898–1972), который по праву считается основоположником импоссибилизма или имп-арта – искусства о невозможном. Он использовал в работе приемы, основанные на математических принципах, хотя, как сам утверждал, математику он не знал: «Хотя я абсолютно несведущ в точных науках, мне иногда кажется, что я ближе к математикам, чем к моим коллегам-художникам».

Интерес Эшера к искусству мозаики берет начало в его путешествиях по Испании в 1936 г. Он провел много времени в Альгамбре, зарисовывая арабские мозаики, и впоследствии сказал, что это было для него «богатейшим источником вдохновения». Мавританский стиль и строгие узоры мусульманских мастеров произвели на него неизгладимое впечатление. Позже в 1957 г. в своем эссе о мозаиках Эшер написал: «В математических работах регулярное разбиение плоскости рассматривается теоретически... Значит ли это, что данный вопрос является сугубо математическим? Математики открыли дверь ведущую в другой мир, но сами войти в этот мир не решились. Их больше интересует путь, на котором стоит дверь, чем сад, лежащий за ней» [2].

Эшер использовал базовые образцы мозаик, применяя к ним геометрические преобразования симметрии, отражения, параллельного переноса, поворота и др. В своих работах художник использовал разные приемы, основанные на математических принципах, и превращал сложные геометрические фигуры в произведения искусства. В процессе работы он не раз решал проблему заполнения плоскости конгруэнтными (подходящими друг другу) фигурами. Например, в серии работ «Предел круга» Эшером использована модель Пуанкаре, в которой многоугольники должны становиться тем меньше, чем ближе они располагаются к абсолюту. Автор использовал регулярные деления плоскости в попытках визуализировать концепцию бесконечности. Его «Предел круга III» (1959), является одним из самых прекрасных представлений бесконечности.

Однако художник быстро отходит от простых геометрических фигур, на смену правильным многоугольникам приходят птицы, рыбы, рептилии, всадники – а потом и вовсе «оживляет», заставляя нарисованных ящеров выходить за пределы рисунка. Так, уже в работе «Предел круга IV» (1960) («Рай и ад») размер компонентов уменьшается по мере центростремительного движения к краям круга. Шесть самых больших форм (три белых ангела и три черных дьявола) лучами расходятся от центра. Диск разделен на шесть секций, где доминируют

ангелы на черном фоне и дьяволы – на белом. Таким образом, рай и ад меняются местами шесть раз. В промежуточных, «земных» стадиях они подобны, гомотетичны друг другу.

Произведения Эшера непонятны на первый взгляд, но в то же время они вызывают сильнейшее впечатление. Его работы остроумны, осмысленны, логичны, что несомненно вызывает восхищение как у профессионала, так и у обывателя, не связанного на прямую с искусством.

В архивных записях художника содержится около 150 вариантов «деления плоскости», тесселяций [1]. Он использовал их в большом количестве своих картин, среди которых «Небо и вода» (1938), «День и ночь» (1938), «Цикл» (1938), «Рептилии» (1943), «Всадники» (1946) и др. Наиболее известными примерами использования тесселяции в работах художника, безусловно, являются его произведения «Метаморфозы», «Метаморфозы 2» и «Метаморфозы 3», на которых происходит неоднократный, но при этом плавный переход от одного орнамента к другому, где птицы чудным образом превращаются в рыб, а городской пейзаж начинает постепенно походить на шахматную доску с фигурами. Один из важнейших аспектов творчества – метаморфозы, плавные переходы от одного предмета к другому, некоторые неодушевленные предметы становились одушевленными, что для живописи и композиции является очень ценным умением. В 1958 г. Эшер опубликовал свою книгу «Регулярное деление плоскости». В книге были представлены несколько литографий, которые давали общее представление об используемом методе но, несмотря на выход книги, художник продолжал работать над завершением серии работ до конца 1960 гг. Работы Эшера зачастую запутаны, перспектива напоминает направления кубизма. Гравюры при этом очень объемны.

Пейзажи Эшера довольно необычны и даже не типичны. К примеру, на литографии «Водопад» изображен парадокс. Падающая вода водопада управляет колесом, которое направляет воду на вершину водопада. Такой парадокс композиционно интересен. Пожалуй, самая известная работа – «Относительность» – литография создана в 1953 г. Эту литографию использовали как в фильмах, так и в мультсериалах, так что эту работу могут знать люди разных поколений.

Художники своими картинами заставляют задуматься рефлексировать, обратиться к самому себе. И именно работы с таким композиционным решением, как у Эшера, дают наибольший эффект.

Творчество художника обрело свою особую нишу культуры, где искусство и наука существуют на равных, дополняя, а не отрицая друг друга. «Математики открыли дверь, ведущую в другой мир, но сами войти в этот мир не решились. Их больше интересует путь, на котором стоит дверь, чем сад, лежащий за ней» (М. К. Эшер) [4].

Список литературы

1. Visions of Symmetry – Notebooks, Periodic Drawings, and Related Works of M. C. Escher, by Doris Schattschneider. W.H. Freeman and Co., New York, 1990.
2. Кенжина А. А. Математические основы в изобразительном искусстве // Международный школьный научный вестник. 2016. № 2. С. 19–21.
3. Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Мысль, 1976.
4. Табачников С. Вариации на тему Эшера // Квант. 1990. № 12. С. 2–19.

А. Л. Новик

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Е. Н. Шаройко

ВКЛАД БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В РАЗВИТИЕ ГРАФФИТИ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ

В XXI в. городская среда является пространством аккумуляции культурного и духовного развития человека. Будучи местом сосредоточения (сохранения и экспонирования) памятников культуры и искусства, она демонстрирует широкие возможности для представления значительного спектра современных арт-практик за пределами академических художественных площадок и пространств города.

На современном этапе развития городов России широкое распространение получила такая форма художественного творчества, как граффити. Известная еще с древности, эта форма творческого самовыражения весьма востребована у современных художников и является формой презентации современной монументальной живописи в городской среде.

На сегодняшний день можно говорить о плеяде самобытных российских граффити-художников. Об этом свидетельствует международное признание таких авторов, как Михаил Most, Петр Герасименко, Никита Nomerz, Кирилл Кто, Покрас Лампас, Алексей Лука, Дима Gred, Анатолий Акуе, Константин Zmogk, Артем Лоскутов, Стас Добрый, Тима Радя, Максим Има, Слава Птрк, Иван Найнти и других. Ежегодно на территории России проводится ряд международных фестивалей уличного искусства и граффити. Среди которых фестиваль уличного искусства и граффити «Стенография» (г. Екатеринбург, г. Муравленко, с. Мыс Каменный, с. Новый Порт, г. Ноябрьск, г. Омск, г. Оренбург, г. Санкт-Петербург, г. Томск, г. Ханты-Мансийск, 2010–2019 гг.), фестиваль уличного искусства «Окрашено» (г. Новосибирск, 2017 – 2019 гг.), фестиваль городской культуры и искусств «Artemoff» (г. Урюпинск, 2018–2019 гг.), фестиваль граффити «Show Your Flow» (г. Краснодар, 2018 г.), фестиваль уличного искусства «Место» (г. Москва, 2017–2018 гг.), фестиваль художественной росписи объектов городской инфраструктуры «Энергия Москвы!» (г. Москва, 2012–2013 гг.), 3D стрит-арт фестиваль «Изумрудные холмы» (г. Красногорск 2013 г.), фестиваль уличного искусства «Street Art» (г. Москва, 2019 г.), фестиваль граффити «Арт-стена – В.О. точка отсчета» (г. Санкт-Петербург, 2017 г.) и другие). Произведения граффити регулярно включаются в экспозиции Музея актуального искусства Art4, Центра современного искусства «Винзавод», Музея современного искусства «Гараж» (все три – г. Москва), Музея стрит-арта и Центрального выставочного зала «Манеж» (оба – г. Санкт-Петербург), не говоря о других выставочных пространствах в других городах России.

Консолидация и востребованность граффити в современной художественной культуре России делает ее привлекательной для реализации творческих замыслов художников из других стран, в частности, из Беларуси. Весьма плодотворно на территории современной России представляют свои работы граффити-художники из стрит-арт команды «HoodGraff» и стрит-арт дуэта «Youfeelmyskill».

Стрит-арт команда «HoodGraff» была создана в 2013 г. в городе Витебске. В разные годы в ее состав входили белорусские граффити-художники Илья Ис, Артем Бурж, Глеб Каштанов и Ян Кузьмин. Стилистическим приемом стрит-арт команды «HoodGraff» является создание граффити в жанре портрета, выполненного в направлении фотореализма и содержащим мотивационную цитату изображаемого. В качестве портретируемого участники стрит-арт команды «HoodGraff» выбирают исторических личностей из разных сфер жизни: спорта, культуры, искусства. Как правило, местом создания работ команды становятся трансформаторные будки и стены промышленных зданий города.

В России большое количество граффити стрит-арт команды «HoodGraff» можно встретить в городе Санкт-Петербург. При поддержке местных властей, в период с 2014 по 2019

гг. стрит-арт командой «HoodGraff» было создано несколько граффити работ. Среди личностей, запечатленных художниками, оказались император Петр I, американский издатель Хью Хефнер, певцы Виктор Цой и Юрий Шевчук, актер и режиссер Сергей Бодров, ученый Альберт Эйнштейн, поэт Сергей Есенин и многие другие.

В 2015 г. бывшими участниками стрит-арт команды «HoodGraff» Яном Кузьминым и Глебом Каштановым был создан независимый стрит-арт дуэт «Youfeelmyskill», сферой деятельности которого является созданием уникальных арт-объектов в городской среде, разработка туристических маршрутов, услуги в области граффити оформления и росписи стен зданий и помещений в России и на территории стран СНГ [1]. Большинство работ стрит-арт дуэта «Youfeelmyskill» сосредоточено в южных регионах России: в Крыму («Владимир Высоцкий», «Антон Черняк», «Леонид Гайдай», все три – г. Судак), в Сочи («Операция «Ы», «Остап Бендер», «Жак Ив Кусто» «The Beatles», «Никола Тесла» и другие), Адлере («Элвис Пресли»). Стилистически, граффити стрит-арт дуэта «Youfeelmyskill», во многом схожи с работами стрит-арт команды «HoodGraff». Однако, важным колористическим приемом стрит-арт дуэта «Youfeelmyskill» является введение красного цвета, как основного выразительного элемента граффити.

Таким образом, благодаря активному развитию граффити в России для граффити-художников из Беларуси складываются благоприятные условия для создания граффити на территории городов России. Наиболее распространенными здесь является гиперреалистическое направление граффити, представленное работами белорусской стрит-арт команды «HoodGraff» (г. Санкт-Петербург) и стрит-арт дуэта «Youfeelmyskill» (г. Судак, г. Сочи).

Список литературы

1. Команда Youfeelmyskill. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://youfeelmyskill.ru/about-us/> (дата доступа: 01.05.2019).

Д. Л. Оганов

Белорусский государственный университет, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: И. Н. Духан

СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Восприятие – это систематизация, интерпретация и осмысление информации, поступающей от органов чувств. Восприятие – это форма познания действительности. Воспринимая, мы не только видим, но и смотрим, всматриваемся, не только слышим, но и слушаем, прислушиваемся.

Процесс взаимоотношения объема и пространства связывался с восприятием. По мнению А. Гильдебранда – «создание художественных форм есть не что иное, как дальнейшее развитие этой способности восприятия, зачаток которой лежит уже в способности пространственно воспринимать, в способности осязать и видеть. Это двоякое восприятие одного и того же феномена возможно, однако, не только посредством двух разделенных органов: тела, которое осязает, и глаза, который смотрит, но соединено уже в самом глазу» [1, с. 92]. Само собой разумеется, что общего закона восприятия скульптуры нет и не может быть, так как каждая подобная композиция обладает индивидуальными особенностями в трактовке силуэта, рельефа и пластики объемных форм.

Немаловажное, а нередко и преобладающее значение играет непосредственное осмысление автором создаваемого образа. Показательной здесь может стать история создания двух памятников Н. В. Гоголю в Москве. Автор первого, известный скульптор Н. А. Андреев, отказался от устойчивых стереотипов создания парадных памятников и изобразил великого писателя в период душевного кризиса, утратившего веру в свое творчество, опустошенного и надломленного. Подобная трактовка образа великого писателя многих шокировала и уже в год открытия (1909) вызвала много споров.

Речь о том, насколько могут быть различны подходы отдельных мастеров к выбору общего композиционного решения, художественного осмысления, техники исполнения, трактовки пластических форм и т. д. Являясь основными составляющими при создании любого скульптурного произведения, они непосредственно влияют, а нередко приводят к диаметрально противоположному эмоциональному восприятию зрителем одного и того же художественного образа.

Следующим не менее важным фактором, который необходимо учитывать при выборе размера и определении оптимальных расстояний – это физиология глаза человека. Речь идет о стойких законах физиологичной оптики, которые заключаются в анатомических особенностях зрительного восприятия окружающей действительности человеческим глазом. Поле зрения неподвижного человеческого глаза достаточно широко (оно измеряется углом в 120–150), однако глаз в неодинаковой степени воспринимает все то, что попадает в это поле.

В центре поля находится очень незначительная по своим угловым размерам зона четкого виденья, по мере же отдаления от этой зоны к краям поля видимости ухудшается. Понятно, «небольшие детали хорошо воспринимаются только в центре поля зрения; при удалении их от центра они исчезают, а следом за ними исчезают и большие детали» [2, с. 134]. Эта способность воспринимать предметы в зависимости от их величины и расстояния от центра поля зрения носит название «разрешающая сила глаза».

Изучением законов оптики занимались представители самых разнообразных областей науки и искусства. Немецкий архитектор XIX в. Мертенс опытным путем установил оптимальные углы восприятия скульптурного произведения: под углом в 45° наилучше воспринимаются детали памятника; под углом зрения в 27° наблюдаемый объект хорошо виден в целом и еще ощущаются его детали; под углом в 18° объект, достаточно отчетливо воспринимаемый на фоне окружающих построек, виден уже с затушеванными деталями.

Другими словами, по мере приближения к скульптуре активность ее пластических форм возрастает; фон становится менее резким, но зато появляются ракурсы, и примерно с 40°

скульптура воспринимается только по частям. При отдалении от скульптуры, наоборот, исчезают детали, и она постепенно сливается с фоном. Под углом зрения в 18–20° скульптура воспринимается вместе с окружающей обстановкой. Предел художественного влияния скульптуры находится в зоне, определяемой 5–7.

Расстояние, равное одной высоте памятника (угол в 45°), предельно допустимое для осмотра деталей памятника, подводить зрителя ближе уже не имеет смысла. Поэтому на этом рубеже целесообразно ставить вокруг постамента декоративные оградки, цепочки тумб, ступени, разбивать партерную зелень, обрамленную бордюром из плит и т. д. На расстоянии в две высоты памятника (угол в 27°) напротив нужно гарантировать максимальную свободу осмотра скульптуры, а если здесь будет заканчиваться внешняя граница панели, на которой стоит монумент, то она в интересах осмотра скульптуры определит направление движения зрителей.

Путем орнаментации подходов к скульптуре или путем разработки ее рельефа можно установить дистанцию осмотра с учетом угла в 18–20° (приблизительно три высоты монумента) и, наконец, удаление на расстояние, равное десятикратной высоте памятника (угол в 5°), следует считать пределом его влияния. Без риска «потерять» скульптуру в окружающем пространстве нельзя переходить этот предел.

Искусство композиции создает не материальные объекты, а воображаемые модели. Качество художественности таких моделей означает меру воплощения духовного в материальном, душевного в недушевном, общего в единичном. При этом выражение выступает в роли содержания, а композиция – формы; творческий процесс оказывается средством преобразования материала в духовную реальность.

Именно поэтому художественное творчество присутствует в материальном мире номинально, а реально существует в иной, воображаемой вселенной. В материальной действительности остаются лишь бумага или холст – плоскость с нанесенным на нее красочным слоем определенной толщины и химического состава, дерево, глыбы мрамора требуемого размера и веса, цемент и камни. Композиционные отношения – удел мышления художника и эстетически воспитанного зрителя, поскольку в материализованной форме эти отношения доступны лишь в определенной ситуации.

Главное преимущество скульптуры – это возможность передавать все особенности формы с разных сторон. Среда, неживая природа, все что окружает человека, изображаются в лепке редко. Вещи, растения и прочие предметы существуют в скульптуре как детали, служат элементами декорирования, дополняющими образ. Скульптурные работы напрямую зависят от материала и средств, которые выбрал автор для создания образа. Скульптор варьирует выразительными средствами, для передачи движений, пластики, объема, дополняющих образ.

Многие теоретики и практики, озабоченные проблемами формы в различных видах изобразительных искусств, сходились в главном. Следование классической традиции, прежде всего в отношении тектоничности (выстроенности) композиции как ее действительной или мысленной, опосредованной связи с пространством, обеспечивает слаженность, ясность, выразительность и цельность всех элементов. Это как раз те качества, которые превращают изобразительный процесс в высокое искусство. Такие качества мы и называем обобщенно архитектурной формой. Изучение структуры и типологии архитектурной формы способствует созданию единой теории формообразования и системы терминологии в изобразительном искусстве. Такая система, в частности, имеет значение в деле «встраивания» современной технико-эстетической деятельности в традиционную систему гуманитарных ценностей. Возникновение различных иллюзий восприятия скульптуры также зависит от многих факторов: личного опыта, культурных традиций, социальной среды, окружающего природного ландшафта проживания человека.

Список литературы

1. *Гильдебрандт А.* Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей: сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. М.: Логос, 2011. 134 с.
2. *Коротких Ю. Г., Понов В. А.* Прикладная теория пластичности. М.: Физматлит, 2015. 284 с.

М. В. Парфенова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

РУКОТВОРНЫЙ ПРОМЫСЕЛ СЛОБОДЫ ДЫМКОВО

Дымковская игрушка является одним из самых красивых и необычных ремесел вятской земли. В течение четырехсот лет дымковская игрушка отображала занятия и житейский уклад множества поколений.

Появился промысел в вятской заречной слободе Дымково (сейчас часть города Кирова), отсюда и название игрушки. Изготовка первых фигурок-свистулек связана с праздничным днем, именуемым Свистопляска, или Вятская свистунья. Его встречали в четвертую субботу после Пасхи. Он связан с поклонением земле и посвящен расцвету природы после зимы. Также праздник связывали с воспоминанием о погибших на Хлыновском побоище, произошедшим в XV веке. В память о павших на месте битвы каждый год проводилась панихида, после которой начинался праздник. Такое совмещение горя и веселья олицетворяло торжество жизни над смертью.

Именно для этого праздника вятские мастерицы лепили свои глиняные игрушки на протяжении долгой зимы. Продавали расписные свистульки на ярмарках в течение праздника. В создании игрушки принимали участие целые семьи. Лепили обычно в зимний период, когда не было полевых работ, а летом копали и мешали красную глину с речным песком, и растирали в ручную комовой мел. Делали фигурки, сушили и обжигали в русской печи, ближе к «Свистунье» белили мелом, разведенным коровьим молоком, а по побелке сухими красками растертыми на яйце с уксусом или квасом, расписывали яркими цветами, которые делали изделия очень узнаваемыми. Пользовались самодельными кисточками, сделанными из тряпок гусиными перьями и палочками для рисования глаз, губ и бровей.

Яркая и неповторимая роспись состояла из крупного геометрического орнамента, сочетающегося с полностью закрасненными частями и белым фоном. Существовали правила для росписи. Каждый элемент нес в своей форме и цвете особый смысл. Круги символизировали Солнце, волнистые линии воду, точки изображали следы, пересекающиеся прямые линии означали колодец. Пересечение линий с точками внутри – луну. Точки в круге или их чередование – знаки семян и ростков. Знак плодородия ромб. Небо с облаками прямая линия и сверху волнообразная. Плодородная земля две параллельные линии, а внутри волнистая с точками. Использовались различные растительные мотивы ростки, зерна, листки, ягоды, цветы и др. Особенно богато и нарядно украшали юбки барынь и части тела животных. Цвета росписи сочетались по принципу и взаимного дополнения и усиления контраста, подчеркивались присутствием белого и черного цветов.

В росписи игрушек традиционно использовались яркие цвета, имеющие определенный смысл: синий, красный (красота, сила), оранжевый и желтый (солнце), синий и голубой(небо), зеленый (жизнь, природа) и малое количество коричневого и черного (ложь, зло). Белый цвет фона символизировал нравственную чистоту. Также для украшения использовались кусочки золотой потали или сусального золота. В росписи фигурок нужно было соблюдать определенную последовательность. Сначала рисовали волосы, брови и глаза, рот и щеки. Затем красили шляпку, а завершалась роспись орнаментацией юбки. Причудливые сочетания простейших украшений по цвету, размеру, способу чередований друг с другом и форме позволяют создавать различные запоминающиеся композиции росписи.

Сюжетами для игрушки первоначально являлись мифологические персонажи птица Сирин, двуглавый конь, «бабы» женские символы плодородия, тотемные животные. Затем они превратились в фигурки бытового жанра дам и кавалеров XIX столетия, всадников, нянек и кормилиц. Однако простые статичные позы, традиционная форма одежды и росписи показывают время, но сохраняют традиции старых мастеров. Также в традиции изображать сказочных персонажей героев сказок, животных нарядах, и с народными музыкальными

инструментами. Каждая дымковская игрушка является уникальной и неповторимой потому, что каждая мастерица старалась добавить в изделие свои собственные наработки. Поэтому не существует одинаковых росписей фигурок.

Самыми известными фигурками в дымковской игрушке являются индюк, барыня, петушок, барашек и лошадка.

Индюк яркая птица, с павлиньим хвостом, с характерной многоярусной бородкой, украшенной ромбиками золотой потали. Хвост и крылья грудка богато украшены орнаментами. Стоит индюк на подставке в форме усеченного конуса или птичьих лап.

Барыня – это традиционная женщина в головном уборе: кокошнике, платке или шляпе. Юбка платья богато украшена орнаментом. В руках она может держать каравай, коромысло, ребенка, петушка и многое другое. Около нее могут быть дети или собачки. Золотой поталью украшают кокошник.

Барашек традиционная дымковская фигурки с разнообразным размером и формой рогов от маленьких треугольников до больших полукругов. Рога часто золотят поталью. Барашки бывают обычными или же в нарядных одеждах. У праздничного барашка появляется бахрома на ногах и используется более сложная роспись.

Лошадка традиционное изображение животного в ярко-голубых кругах или «в яблочко» с черным хвостом и гривой. Иногда изображают с двумя и тремя головами, с наездником или без задних ног.

Мужчины в дымковской игрушке обыгрываются обычно в образах всадника на коне, свинье или барашке, городского или деревенского «кавалера». Известны фигурки свинок, медведей, собачек, оленей колокольчиков.

Сегодня дымковский промысел продолжает свое развитие. Появляются новые технологии и композиции, рождаются свежие идеи. Но традиции производства остаются неизменными.

Список литературы

1. *Алексеева И. В., Омеляненко Е. В.* Основы теории декоративно-прикладного искусства [Электронный ресурс]: учебник для студентов художественно-педагогических и художественно-промышленных специальностей высших и средних профессиональных учебных заведений. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2009. 184 с.

2. *Садохин А. П., Грушевицкая Т. Г.* История мировой культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 975 с.

Н. Петрова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: И. В. Штанкина

В. С. ВОРОНОВ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Василий Сергеевич Воронов является одним из выдающихся исследователей русского народного искусства, детского творчества; является организатором музейного дела и педагогом. Он - автор многих статей, посвященных народному изобразительному искусству.

«Крестьянское искусство» В. С. Воронова – самая значительная из его работ. В этой книге автором раскрываются содержание и жизненный смысл народного искусства, своеобразие его стиля. Впервые в русской искусствоведческой науке художественная культура деревни рассматривалась как явление народного творчества. Воронов определил коллективность как одну из существенных его особенностей, показал значение и жизнь в нем традиции, истоки непростого содержания древних сюжетов [1].

Здесь он подробно раскрыл все понятия, рассказал о видах народного искусства, а именно о керамике, резьбе по дереву, вышивке, металлу, игрушке, ткачестве.

Под термином «крестьянское искусство» мы подразумеваем созданные в крестьянской среде произведения искусства бытового значения, предназначенные для домашнего, повседневного употребления. Изделия, которые пережили века, в которых заложен художественный вкус, которые не угасли в обществе, несмотря на пережившие непростые экономические условия. Крестьянское искусство наравне с живописью и скульптурой подлежит изучению.

Воронов раскрыл красоту и культурно-историческую ценность рельефной резьбы, которая воплотилась в наличниках деревенских сооружений. Художественная резьба по дереву развивалась столетиями. С самых ранних этапов развития человеческой цивилизации дерево, как природный материал, выполнял много функций. Он использовался для изготовления жилищ, транспортных средств, предметов быта.

Многие мастера занимались обработкой дерева, они украшали готовые изделия: детские игрушки, прялки, наличники деревенской архитектуры. Художественная резьба по дереву, начиная с нанесения простых орнаментов, заканчивая сложными орнаментально-сюжетными композициями, развивалась столетиями. Василий Сергеевич Воронов показал нам всю красоту пряничных досок, резьбу на прялках. Он открыл «скобчатую резьбу с инкрустацией» Нижегородского края. Для скобчатой резьбы характерны плавные округлые линии и мягкие переходы светотеней в желобчатых выемках. Чаще всего этой резьбой украшались ковши, солонки, вальки для выколачивания и рубели для глаженья белья, игрушки, шкатулки, прялки, детали ткацких станков.

Ученый уделил большое внимание русским прялкам, которые были украшены сюжетными резными и живописными изображениями. Он их разделил по технике производства, составил характеристику контурной, рельефной, трехгранно-выемчатой, скобчатой резьбы.

Крестьянское искусство – не случайная деталь в народном быту, говорит В. С. Воронов. Внутренняя связь художественного творчества и материальных потребностей жизни есть главный признак и основание этого здорового и мощного искусства. Его целесообразность не может быть подвергнута сомнению. Коллективность крестьянского искусства складывалась под равномерным и неослабевающим воздействием неисчислимых однородных и близких индивидуальностей. Все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений и вариаций.

Коллективность творчества – главная черта народного искусства. Ведь почти все в работе мастера было продиктовано многовековой традицией: выбор материала и приемы его обработки, характер и содержание декоративного убранства. С. В. Воронов писал о

коллективности народного искусства: «Все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений: медленное накапливание перефразировок, дополнений, поправок, изменений... и вариаций... приводило к созданию крепких, выношенных форм... Удачное и оригинальное, привнесенное в искусство индивидуальной ловкостью и острой зоркостью, прививалось, развивалось и приводилось в законченную форму; случайное, бесталанное и надуманное не выдерживало дальнейшей коллективной проверки, отпадало и исчезало» [1].

Медленный темп развития крестьянского искусства предопределяет тесную преемственность художественных приемов. В художественном труде происходит постоянно отбор, после которого остаются лучшие достижения. На этой основе вырабатывается великолепное владение материалом и техникой. Отсюда декоративные качества произведений, орнаментальность как принцип композиции. Но как бы ни было сильно выражено декоративное начало в произведениях крестьянского искусства, они всегда конструктивны и архитектурны, всегда ясно обнаруживают свою реальную бытовую ценность.

Крестьянское искусство отличается декоративной мощью, красочным обаянием, конструктивной трезвостью и бесконечным остроумием орнаментики. Эти особенности бытового искусства, созданного коллективным гением художественного одаренного народа в высоких и самобытных выражениях, должны быть сохранены и в будущих достижениях русского художественного труда.

В одной из статей 1924 г. исследователь писал, что старое крестьянское искусство, как живое и повседневное творчество деревни, в значительной мере отжило свой век. Чудесная расписная прялка и кованый узорный светец для лучины уже ушли из нашего быта деревни и не могут быть воскрешены вновь. Было бы безумным стремлением препятствовать поступательному движению культуры. Но очень важно наметить то русло, по которому великая творческая сила, которая пережила старые формы своего выражения, смогла бы направиться дальше и снова воплотиться в новые живые бытовые формы. Все усилия должны быть направлены не на внешнее подражание и повторение старых форм изделий и декоративных элементов, а на усвоение и переработку конструктивных и орнаментальных начал, которые заложены в старом народном бытовом искусстве [2].

По мнению Воронова, прикладное искусство и натурализм несовместимы. Обобщение – прекрасное требование декоративного искусства; условность – самая пленительная его черта. Условность может являть собой художественный стиль целой эпохи выражать эстетический идеал конкретного исторического времени; на нее оказывают сильное влияние этнографические особенности, представления о культуре, обрядовые традиции народа. В. С. Воронов говорит о явлениях, которые выражают кризис станкового искусства. Кубизм и футуризм, по его мнению, – смутные протесты против картинной живописи. В интересе к примитиву он видит неосознанное стремление к декоративному искусству. Слишком увлекаясь идеей отрицания станкового искусства, автор утверждает, что и пейзажисты не могут создать высокого и монументального образа природы. Если хотите увидеть русскую природу в искусстве – обратитесь к народным вышивкам, кружевам, росписи, узорам. В безвестной народной резьбе, в керамическом узоре из трав, в цветной северной вышивке больше живой природы, чем в пейзажах последних четырех столетий, писал автор.

В этой статье В. С. Воронов развил и довел до крайнего выражения мысли о значении декоративно-орнаментального искусства, которые были высказаны еще в статье 1913 г., посвященной памяти Л. Н. Толстого.

«Орнаментальное искусство, как творчество народных масс, как вид искусства, органически связано с жизнью и бытом», – писал Воронов в статье «Лев Толстой и рисование в народной школе». Воронов обращает внимание на противопоставление Толстым «народного» искусства «господскому», декоративной орнаментальной культуры, являющейся плодом творчества народа, а не индивидуальности – современному искусству академической выучки [2].

В. С. Воронов занимался вопросами, которые напрямую связаны с формированием, развитием и спецификой народного искусства. Заслуга ученого-искусствоведа заключается в

том, что он ввел в научный оборот новые пласты национальной культуры, раскрыл эстетическую ценность, смысл и художественные особенности крестьянского искусства. Таким образом, сформировался некий объем искусствоведческих знаний и представлений о народном искусстве. Крестьянское искусство – хранилище древних традиций; эти традиции должны и могут помочь осветить ту историческую мглу, которая окутывает далекое прошлое русской художественной культуры.

Список литературы

1. *Воронов В. С.* О крестьянском искусстве: Избр. труды. М.: Советский художник, 1972. 350 с.
2. *Воронов В. С.* Крестьянское искусство и кустарная художественная промышленность // Вестник промысловой кооперации. 1924. № 9. С. 6–9.

А. А. Попова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: О. А. Морозова

ДЕКОРАТИВНАЯ РОСПИСЬ ФАРФОРОВОЙ ПЛИТКИ

Роспись фарфоровой плитки заинтересовала меня на 3 курсе, во время разработки проекта декоративного панно из керамики. Работая над проектом, я искала информацию по техникам росписи не только России, но и других стран.

Первые керамические изделия – кирпич и кровельные плитки – широко применялись римлянами. Керамическое производство северной Европы XII в. развивалось по линии кафедрального и церковного строительства с применением, главным образом, напольных плиток. К концу XII в. можно выделить три основных типа декоров керамических напольных плиток. Первый тип – керамические плитки с выраженным рельефом. Второй тип декорированных напольных плиток XII века – простой линейный декор, гравированный вручную с использованием какого-либо острого предмета. Третий тип – плиточная мозаика. Четвертый тип – так называемые инкрустированные плитки с использованием глины контрастных тонов. Часто использовалась техника сграффито. Тематика декора – геральдические и орнаментальные мотивы [6].

Фарфор впервые появился в Китае в IV–VI вв. Китайские гончары сделали материал, который превзошел нефрит своими качествами, оказался доступнее и легче в обработке [2].

Наиболее ранние фарфоровые изделия представляли собой элегантные вытянутые отполированные кувшины. Также нужно упомянуть о голубых и зеленоватых вазах с рельефным декором, пользовавшихся особой популярностью и называвшихся в странах Старого света селадонами [4].

Разновидности фарфора: фарфор Цинцы (селадон), фарфор с бело-синим орнаментом, контрастная и разноцветная роспись, монохромная глазурь, прозрачный фарфор «Ботайцы», розовое семейство [3].

В Китае отдавали предпочтение практичности, поэтому для местного производства из фарфора, в основном, изготавливали посуду, а различные вазы и другие предметы роскоши, которые обычно предпочитали ставить для украшения жилища, производили на экспорт для европейского рынка. Это были вазы и другие предметы роскоши. В Европе высоко ценились росписи с сюжетами Китайской жизни [2].

Разновидности декора: эмалевая роспись (до сих пор все операции происходят вручную); синяя подглазурная роспись; тонкая резьба или «ползучие цветы» (относится к традиционной росписи, часто встречается на чайных сервизах). Как правило, художники специализируются на 1–2 сюжетах, воспроизводя небольшие вариации; декорирование «рисовыми зернами» (старинный вид декора – пробивается отверстие в заготовке, которое потом заливается глазурью) [4].

В Испании плитки составляли неотъемлемую часть светской архитектуры. Происходило декорирование стен глазурованными керамическими плитками [7].

В XII–XIII вв. в Испании использовали монохромные глазурованные плиты как декоративный элемент для декорирования фасадов. В начале XIV в. появляются новые декоративные мотивы: нанесение рисунка на поверхность плитки при помощи матрицы, использование оловянных глазурей (техника люстр). С конца XVI в. наибольшее значение приобретает люстровая голубая роспись [7]. Сюжеты: готические и цветочные мотивы, животные, фантастические существа, рыцари, дамы, религиозные тексты.

Дельфтский фаянс возник в XVII–XVIII вв., он не очень прочный, в основном, изразцы, которыми облицовывали печи и стены, а также копировали форму посуды и ее роспись с китайских образцов (орнаменты и пейзажи Китая пользовались спросом) [8].

Особенностью данного фаянса является использование многократного цикла глазурования производимой продукции. Ее осуществляли свинцовой глазурью, а завершающий обжиг производили при низкой температуре [8].

Сначала в росписи преобладали типичные итальянские оранжевые и зеленые цвета. В XVII в. выработали индивидуальный художественный стиль, восходивший к орнаментике китайского фарфора с синим рисунком на белом фоне [8]. Сюжеты: пейзажи, библейские сюжеты, ветряные мельницы, цветочные композиции, рыбацкие лодки и побережье.

Первые производства плитки в России не были фарфоровыми. На Руси керамическая плитка появилась в IX в. В качестве строительных материалов преимущественно использовались камень и древесина. Керамика же применялась лишь в быту. Плиткой, производимой по греческим технологиям, украшались строившиеся в ту пору христианские храмы и царские дворцы. Красивая высокопористая плитка была выполнена в светлых и ярких тонах [9].

Плиточные панно, украшавшие храмы и дополнявшие алтари с иконостасами, своим неповторимым видом пытались раскрыть внутреннюю сущность бога и приобщить к нему народ. На плитке изображались элементы природы, геометрические фигуры, орнаменты и прочее. Нередка была и иконная роспись плит [9].

Поливные плитки были бордового, желтого либо зеленого цветов. Иногда поливные керамические плитки применялись не только для внутренней напольной отделки храмов и богатых жилищ, но и для отделки наружных стен и некоторых архитектурных элементов [9].

К XV в. благодаря многочисленным экспериментам изобретается плитка, которая стойко переносит суровые русские морозы, не теряя своего красивого внешнего вида. Так появляются первые русские изразцы [9]. Сюжеты: в основном касались быта людей, их повседневной жизни, встречаются изображения элементов природы.

Русскими мастерами была изучена дельфтская роспись керамической плитки. Она подразумевала общее упрощение сюжета рисунка, нанесение его простыми красками. Это значительно упрощало и удешевляло технологию производства, однако внешний вид изделий носил плохо выраженный декоративный характер. Многовековые образцы изразцов, которыми были облицованы древние храмы, выглядели намного лучше, чем керамическая плитка нового производства. В начале XX в. начинается возрождение потерянных технологий производства изразцов XV–XVII вв. [9].

«Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова» было основано в 1889 г. Продукция предприятия отличалась разнообразием. Фабрики изготавливали посуду, которая могла «зайти» в любой дом. Для крестьян делали неброскую посуду. Для горожан фаянс украшали «дворянскими» росписями, но без применения дорогостоящих красок. Для состоятельных домов имелась посуда даже «с золотым нутром». Внутренняя часть таких чашек и тарелок покрывалась тонким слоем золота [1]. Ассортимент продукции: чайная посуда, различные украшения для отделки внутреннего убранства домов. Упоминаний о производстве фарфоровой плитки найдено не было. Активно использовались модные по тем временам тона: голубой, сиреневатый, розовый, желтый. Роскошные букеты цветов, живописные, природные пейзажи и жанровые сцены украшали кузнецовский фарфор, придавая ему несравненно «богатый» вид [5].

В настоящее время в России существуют несколько вузов, где обучают мастерству работы с фарфором. Один из них – Гжельский государственный университет, находящийся в регионе традиционного бытования народного художественного промысла.

Здесь студенты обучаются художественной керамике, а также изучают технологию изготовления фарфоровых изделий, технологии декорирования, в том числе и на примере росписи фарфоровой плитки. Это подглазурная, надглазурная роспись, роспись глазурями. Яркими примерами этому становятся выпускные квалификационные работы, которые находятся в постоянной экспозиции музея Гжельского государственного университета.

В качестве примера можно привести декоративное панно «Кусково», выполненное в технике надглазурной росписи выпускницей колледжа П. Мурсановой П. под руководством

заслуженного художника Российской Федерации Г. П. Московской в 2000 г., а также камин «Русский», выполненный в технике подглазурной росписи, авторами которого являются выпускники колледжа Д. Деменченко, Т. Бердников, Т. Бурягин, под руководством Новиковой в 1994 г.

Интерес к декоративной росписи фарфоровой плитки появился у меня в связи с выполнением задания по дисциплине «Проектирование в сфере НХК». При работе над заданием «Декоративное панно для интерьера» на тему «Теремок» передо мной были поставлены задачи: создать интересное композиционное решение плиточного панно в технике подглазурной росписи. Опираясь на направленность специальности, на которой обучаюсь (Народная художественная культура), решила взять за основу сюжет сказки. Передо мной стояла задача не только разработать проект, создав интересное композиционное решение, но также придумать, где его разместить, учитывая специфику материала. В качестве материала для работы был выбран фарфор. Благодаря небольшому размеру (30x30) панно могло бы вписаться в камерное помещение. Проект предполагает выполнение в технике подглазурной росписи кобальтом.

Сейчас передо мной стоит задача разработать проект фарфорового панно для студии декоративно-прикладного искусства, опираясь на народные промыслы. Проект предполагает: планшет и выполнение элемента проекта в материале – небольшая плитка, которая будет выполнена в технике цветной подглазурной росписи, опираясь на традиции росписи Павлопосадских платков.

Список литературы

1. Кузнецовский фарфор. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://posudapp.ru/farfor/kuznetsovskij-farfor#1> (дата обращения: 17.02.2019).

2. Китайский фарфор. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azialand.ru/kitajskij-farfor/> (дата обращения: 19.02.2019).

Е. М. Разницына

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

ОБРАЗ ЛЬВА В РУССКОМ НАРОДНОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Образ «зверя заморского» любим и часто задействован мастерами в народном декоративно-прикладном искусстве. Сюжеты, из которых русский народ заимствовал образ льва, в большом количестве присутствуют в библейских текстах, античных легендах и славянских преданиях, поэтому его образ может трактоваться как прообраз Христа-Царя мира, храброго воина, праведника, защитника и победителя, так и несправедливого правителя.

На территории России львы не обитали, но образ животного является излюбленным мотивом народного изобразительного творчества. Скорее всего, к нам он пришел вместе с христианской верой и ее художественной традицией. Церковь была наделена определенной властью и средствами, поэтому первые мастерские и артели по изготовлению изразцов появились при храмах, следовательно, храмы являлись первыми объектами для украшения.

Храмы, посредством белокаменной резьбы и изразцового искусства, мастера украшали образами и композициями, несущими определенный символизм. Лев – символ солнца, доброй силы, архетип, символизирующий утраченный рай. Этого могучего животного изображали резчики, украшавшие белокаменные храмы Владимиро-Суздальской Руси в XII–XIII вв. Например, фасады церкви Покрова на Нерли украшены резными львами с процветшими хвостами [2, с. 36].

На Московских красных рамочных изразцах конца XVI – начала XVII вв. одним из излюбленных персонажей был лев, поднявший передние лапы, присев на задние. На терракотовых широкорамочных изразцах он изображался в центре, рама украшалась растительным орнаментом, а пустое пространство рядом со львом также заполнялось растительными ветвями [7, с. 49]. Лев присутствует на муравленых плитах и изразцах XV–XVII вв. московского производства, на рельефных многоцветных изразцах, например, рельефных изразцах внутреннего декора Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря, построенного в середине XVII в. [7, с. 60]. В Национальном музее искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве представлена огромная печь, украшенная подлинными расписными изразцами XVIII в. Изразцы, помимо рисунка, имеют надписи, например, «Птица славы морская», «Конь единорог бежит на место». На изразце с изображением льва с процветшим хвостом и мордой, больше напоминающей человеческое лицо, имеется надпись «Серьдитой левь заморской».

В народном художественном промысле Дымковской игрушке лев – нередкий персонаж, он изображается в виде отдельной стоящей фигурки или как часть композиции [1, с. 134]. Фигурка льва наглухо покрыта охристой краской, имеет выразительную лепную гриву, изящный хвост. Часто мастерицы лепят льва с открытым ртом и щедро украшают золотом [1, с. 252]. Также лев является одной из самых узнаваемых традиционных фигур скопинского гончарного промысла. Доброжелательный, богато украшенный рельефным и вдавленным орнаментом, он покрыт глянцевой медово-коричневой или ярко-зеленой глазурью, появляется в творчестве многих скопинских художников. Образ льва также очень любим мастерами гжельского народного художественного промысла – мы видим изображения льва как в сюжетной росписи, так и в скульптуре и в разных видах керамики – в майолике и фарфоре.

Фигура льва с процветшим хвостом – часто встречающийся мотив крестьянской домовой резьбы. Лев связывался с силой и могуществом, а также защитой хозяина, исполняя роль стража. Его изображения – частый атрибут входа в старинные дворцы и усадьбы. Мотив льва встречается на подзорах домов средне-волжского региона. Часто такой мотив присутствовал в быту и на резных пряничных досках. Лев изображался лениво лежащим на фасаде дома, держа в лапе растительную ветвь. Художник украшает его богатую гриву завитками. Так как льва

народный мастер в живую никогда не видел, изображали его похожим на кота или собаку, часто лицо его было очеловечено, как на гербе Владимиро-Суздальского княжества. Голова всегда повернута к зрителю. Изображают его по-разному: то он поднимает передние лапы, открывает пасть, то вытягивается, то сворачивается в клубок, а иногда и становится единым целым с растительным орнаментом. Изображения могут быть различны по стилю и сложности исполнения работы мастера. Порой лев становился объемной скульптурой. Резчик помещал его изображение на воротах дома. Еще недавно много таких львов можно было встретить в Городце на Волге [5, с. 109]. Силуэты львов становились неотъемлемой частью архитектуры домов постройки 30-х гг. XIX в. Очень выразителен образ «огнегривого льва» в домовой росписи Русского Севера, зародившейся во второй половине XIX в. Его изображали на фронтонах, головой он повернут в профиль, либо в фас, пасть открыта, и нередко язык высунут наружу [6, с. 26]. Этот прием заимствован из геральдики.

Итак, образ льва звучит в разных видах русского народного декоративно-прикладного творчества, включая традиционную художественную обработку дерева, камня и глины и в течение нескольких столетий продолжает оставаться источником вдохновения для многих поколений художников.

Список литературы

1. *Богуславская И. Я.* Дымковская игрушка. Л.: Художник РСФСР, 1988. 332 с.
2. *Вагнер Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля: Рождественский собор XIII в. М.: Искусство, 1975. 183 с.
3. *Василенко В. М.* Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1960. 181 с.
4. *Званцев М. П.* Домовая резьба. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. 130 с.
5. *Земцова И. В.* Северные росписи: эволюция художественной системы. Сыктывкар: Издательство СГУ им. Питирима Сорокина, 2017. 78 с.
6. *Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX вв. М.: Изобразит. искусство, 1983. 28 с.

М. В. Романенко

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

РЕАЛИЗМ КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА ВЛАДИМИРОВИЧА ШЕРВУДА

Шервуд – скульптор большого творческого темперамента, всегда стремившийся как можно яснее раскрыть образ, показать его во всей его сложности, а подчас и противоречивости. В каждом отдельном случае скульптор искал композицию, наиболее точно отвечающую содержанию произведения.

Леонид Владимирович Шервуд родился 28(16) апреля 1871 г. в Москве. Первоначальное художественное образование он получил в мастерской своего отца Владимира Осиповича Шервуда, академика живописи, много работавшего также в области архитектуры и скульптуры (им сооружены здание Исторического музея, памятники Н. И. Пирогову и героям Плевны в Москве). Способности мальчика проявились уже в годы работы в мастерской отца. Вначале выполняя чисто вспомогательные функции, он переходит к копированию под руководством отца памятников античной скульптуры, а затем и к самостоятельной работе. В 1886 году Л. В. Шервуд поступил в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Завершил он обучение пенсионерской поездкой в Париж (1899–1900), там посещал академию Р. Жюлиана, мастерские О. Родена и Э. А. Бурделя.

В предреволюционные годы скульптор начинает активно работать в области монументальной скульптуры. Из многочисленных проектов памятников этого периода был осуществлен лишь один – памятник адмиралу С. О. Макарову в Кронштадте (1913–1914 гг.) [2]. Важными для творческой биографии художника стали первые послереволюционные годы, отмеченные напряженной и плодотворной деятельностью. Он активно работал над осуществлением основного художественно-общественного мероприятия того времени – плана монументальной пропаганды, ему было поручено общее руководство установкой памятников в Петрограде. Его памятники А. Н. Радищеву и А. И. Герцену явились, быть может, самым значительным вкладом в монументальную скульптуру этого периода. В композиции памятника Радищеву (1918, не сохранился) нашли свое законченное и пластически ясное выражение творческие поиски прошлых лет. Особой четкостью и лаконичной выразительностью отличался образ Герцена (1919, бюст, не сохранился) [2]. Он выполняет полуфигуру Д. И. Менделеева для Ленинградского государственного университета (1923–1925 гг.). Обобщенные формы лица, использование светотеневых контрастов, фактура материала (цемента), в котором выполнен бюст, – все эти художественные средства способствовали выразительности образа, помогли Шервуду создать портрет великого представителя русской науки, исполненный большой жизненной правды.

Шервуд продолжает работать в области монументальной и надгробной пластики. Обращается он и к теме нового, советского человека – человека труда: «Комсомолка», «Рабочий-бетонщик» (оба созданы в 1927 г.), «Тяжелая индустрия» (1937 г.). Наиболее значительным творческим достижением скульптора этих лет является статуя «Часовой» (1933 г.), показанная на выставке «XV лет РККА» и получившая тогда широкую известность. Это своеобразный синтез тех поисков обобщенной, глубоко выразительной и пластически весомой скульптурной формы, которые он вел на протяжении трех предыдущих десятилетий. Строгостью, мощью и уверенным спокойствием веет от цельной и монолитной, простой и выразительной по своим ритмам скульптуры воина. В этом произведении создан подлинно монументальный, обобщенный образ героического звучания.

Большой работой Шервуда был памятник И. И. Мечникову на территории больницы имени Мечникова в Ленинграде (1934 г.). Шервуд изображает ученого в привычной рабочей обстановке [2].

После войны Шервуд, несмотря на болезнь и преклонный возраст, продолжает творческую работу. Находясь в Москве и затем в 1946 г. вернувшись в Ленинград, он

выполняет проекты памятников И. Е. Репину (1946 г.), И. И. Мечникову (1947 г.), П. М. Третьякову (1946 г.), А. С. Пушкину (1948 г.), портреты В. И. Сурикова (1945 г.), И. Е. Репина (1946 г.), А. Е. Фаворского (1948 г.).

В проекте памятника И. Е. Репину скульптор показывает своего учителя стоящим у мольберта, таким, каков он был в жизни, – подвижным, жизнерадостным и целеустремленным.

Помещенный на круглом постаменте рельеф с изображением репинских «Бурлаков» должен, по мысли скульптора, дополнять характеристику образа Репина. Работая над этим особенно дорогим ему образом, Шервуд не ограничивается исполнением проекта памятника. В 1946 г. он создает портрет И. Е. Репина [3].

«В своей работе, – писал Л. В. Шервуд, – я всегда стремился к созданию большого, целостного и вместе с тем простого и осмысленного в деталях образа, внутренне ориентированного на массу. И, как бы ни был сложен и извилист мой творческий путь, каким бы разносторонним художественным воздействиям и влияниям ни подвергалось мое творчество, этот завет моих учителей-реалистов всегда оставался глубоким и внутренним стимулом моего творчества, определявшим мои художественные искания и вкусы» [1, с. 6].

За свою творческую и педагогическую деятельность Шервуд был награжден орденом Трудового Красного Знамени и многими медалями, а в 1946 г. ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Список литературы

1. *Шервуд Л. В.* Путь скульптора. Ленинград; М.: Искусство, 1937. 81 с.
2. *Рогачевский В.* Леонид Владимирович Шервуд [Электронный ресурс]. URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st001.shtml>

К. А. Ружанская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: О. Б. Мышляева

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ ЛОСКУТНЫХ ИЗДЕЛИЙ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В УБРАНСТВЕ ЖИЛИЩА

Лоскутное шитье как вид народного творчества имеет свою историю и традиции. Оригинальные текстильные композиции, составленные из кусочков ткани, являлись основой для создания самобытных изделий у разных народов.

На сегодняшний день, лоскутное шитье все больше набирает оборот популярности, и зачастую конечно это изделия интерьерной направленности. Изначально лоскутные изделия выполняли магико-охранную функцию, наличие их в доме было обязательным. Простота и доступность сделали этот технологический прием очень популярным практически по всему миру. Однако относились к лоскутным изделиям неодинаково в различных регионах у разных народов и продолжало изменяться на протяжении всего времени. Именно поэтому возник вопрос изучения региональных особенностей традиционных лоскутных изделий и их значение в убранстве жилища.

Зачастую словосочетание «лоскутное шитье» вызывает ассоциацию с интерьером русского крестьянского дома. Однако предметы, изготовленные в лоскутной технике, присутствовали в традиционном жилище многих народов. Эти изделия придавали интерьеру нарядность и особый жизнерадостный колорит, повышая декоративность внутреннего убранства. Даже в условиях нехватки тканей хозяйки старались расцветить окружающую обстановку [1, с. 35].

В тоже время, согласно древним представлениям, подобные вещи защищали домочадцев от «вредоносных сил». Многие предметы долгие годы использовались в семье, а иногда и передавались по наследству для обеспечения родовой преемственности. Особенно это распространялось на вещи из тех семей, где долгие годы сохранялось благополучие, здоровье, достаток, многочисленное потомство.

В технике лоскутного шитья изготавливали постельные принадлежности, настенные и напольные коврики, подстилки, занавесы-пологи, покрывала на сундук, а также небольшие предметы быта: прихватки, разнообразные приспособления для хранения вещей.

Каждая этнокультурная традиция демонстрировала самобытные приемы создания и декорирования изделий с одинаковым назначением, например, одеял. Региональные особенности выражались в выборе тканей, цветовых предпочтений, приемах достижения художественной выразительности, конструктивных решениях. Например, в Тихвинском уезде Новгородской губернии в первой половине XX в. в моду вошли одеяла с рисунком «концентрические круги» – полосы из новой ткани выкладывали разноцветными кругами размером от большего к меньшему [2, с. 2–3].

Подобные художественные практики отмечены и в Архангельской области. Устойчивая традиция создания лоскутных одеял с использованием геометризованных мозаичных элементов фиксируется у русских, у народов Северо-Запада России и Волго-Уральского региона. Ширина и цвет окантовки лоскутного поля могли указывать, кому предназначалось это изделие. Красные ткани разных оттенков, как правило, использовали при шитье одеял для детей и молодоженов [1, с. 36].

Если для одних народов эстетической особенностью являлось применение сложных составных блоков, то для других наиболее привлекательным представлялось включение в декор лоскутков дорогих тканей. Например, у азербайджанцев для чехла на свадебное одеяло использовали шелк, парчу, бархат, усиливая декоративность изделия блестящими металлическими пайетками, впоследствии свадебное одеяло доставали только по праздникам для украшения стопки постельных принадлежностей.

В ряде культур (в особенности кочевнических) их укладывали в дневное время на сундук или нары и перетягивали орнаментированной лентой, лицевая часть которой могла быть составлена из кусочков ткани. Подушки и одеяла старались уложить таким образом, чтобы входящим был виден лоскутный узор, выполняющий кроме декоративной еще и защитную функцию [3, с. 42].

Использование чехлов для подушек из лоскутков или же с аппликативным декором в большей степени имело распространение у народов Средней Азии, Южной Сибири, Дальнего Востока. У калмыков, например, подушки, которые помещались в головах и в ногах, украшали специальными «головными» и «ножными» узорами. В традиционном сознании существовало представление о том, что во время сна человек особенно уязвим для негативного воздействия, поэтому лоскутный узор на постельных принадлежностях должен был оберегать спящих.

В быту кочевников, прежде всего Средней Азии, Казахстана, предгорий Южного Урала, присутствовало большое количество предметов (например, стеновых мешков для хранения одежды, головных уборов, зеркал), лоскутный узор на которых служил одновременно украшением жилища и, как полагали, обеспечивал его обитателям защиту от «вредоносных сил». Канонические орнаментальные композиции сохранялись в изделиях, разных по времени изготовления, что указывало на устойчивость традиции. Сочетание контрастных цветов, иногда окантовка бахромой придавали этим бытовым предметам особую декоративность [5, с. 79].

Широкое распространение имела традиция украшения стен жилища нарядными полотенцами, равно как и использование разнообразных подвесных сумочек для мелочей игольников, соединявших декоративную и утилитарную функции.

Занавес-полог, полностью сшитый из лоскутов или же украшенный каймой с лоскутным узором, входил в число обязательных предметов интерьера традиционного жилища у многих народов. В Средней Азии он являлся непременным атрибутом свадебного ритуала. Под его магической защитой новобрачная находилась на всем протяжении свадебной церемонии. Впоследствии занавес помещался над супружеским ложем, являясь воплощением начал плодородия и благополучия.

Во второй половине XX в. на смену монументальным пологам приходят лоскутные панно, которые используются, в первую очередь, в комнате молодоженов. В 1960–1980-е гг. подобные изделия становятся популярным украшением интерьера. Например, в Приморье и Приамурье подобные ковры изготавливали из хлопчатобумажных тканей, которые украшали искусным аппликативным декором. Традиционно шаблоны из ткани или бересты и рисунки элементов узора передавались в семьях по наследству. Следует отметить, что коврики такого типа еще в 1920-х гг. использовались в качестве подстилок на нарах [1, с. 37].

Лоскутные изделия присутствовали и в стационарном и в переносном жилищах. Коврики расстилали на лавках, на нарах, на полу поверх войлоков. Существовали специальные, особенно нарядные, подстилки для гостей. У казахов, например, еще в середине XX в. бытовали специальные лоскутные коврики, предназначенные для молодухи (молодой жены до рождения первенца), сидя на котором она разливала чай. Изготовленные по типу стеганого одеяла (или тюфяка) подстилки набивали ватой, шерстью, ветошью. Изнанка была из цельного полотнища или из крупных фрагментов, лицевая часть, как правило, представляла собой мозаичный набор. Следует заметить, что в культуре современного городского и сельского населения в разных регионах страны подстилки на стулья или табуреты активно бытуют, продолжая старые традиции в новом воплощении.

Необходимо отметить, что все предметы интерьера обязательно входили в состав свадебного приданого. Молодая жена, приходя в дом мужа, приносила новые вещи, заменяя те, которые принадлежали прежней хозяйке. В ряде этнических традиций, в частности у русских, у народов Среднего Поволжья, смена вещевого комплекса происходила лишь после семи лет брака.

Хранилось приданое невесты в сундуках или долбленых кадках, которые накрывали специальной накидкой, насундучником. Эти коврики, как и многие другие изделия в составе приданого, как правило, изготавливали в технике «ляпочиха», имитирующей мех: в некоторых

деревнях Вятского края коврики, на которых свободно нашитые лоскутки образовывали цветные полосы, являлись обязательным свадебным атрибутом русского населения вплоть до последней трети XX века... Такими подстилками украшали и повозку, и скамью, на которую усаживали молодых во время застолья. У многих народов существовала традиция накрывать лошадей свадебного поезда (или верблюдов) лоскутными накидками. У туркмен невеста ехала в дом жениха на верблюде, покрытом попоной из лоскутков тех тканей, которые наделялись выраженными сакральными свойствами. Это, прежде всего, сукно красного и синего цветов, а также шелк. В качестве амулета к попоне пришивали локоны, которые по обычаю состригали у детей по достижению года, а затем бережно хранили до свадьбы [1, с. 37–38].

В русских деревнях Приуралья даже в начале нынешнего века сохранялась традиция изготовления лоскутных накидок на лошадей свадебной упряжки. Особенно нарядным было конское облачение у народов, традиционно занимающихся коневодством. Чепраки и тебеньки, сделанные современными якутскими мастерицами, наглядно демонстрируют бережное отношение к своему наследию и высочайший уровень развития ремесла.

На современном этапе во многих регионах традиция изготовления подобного рода изделий продолжает быть популярной, однако тенденция к лоскутным изделиям по-прежнему неодинакова в различных регионах у разных народов и продолжало и продолжает изменяться на протяжении всего времени.

Список литературы

1. *Колчина Е. В.* Лоскутное шитье: история и традиции. М.: Бослен, 2019. 240 с.
2. *Королькова Л. В.* Традиционные изделия из лоскута народов Ленинградской области. СПб., 2015.
3. *Лютикова Н. П.* Лоскутное шитье. Архангельск, 2001.
4. Русская изба (внутреннее пространство, убранство дома, мебель, утварь): Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост.: Д. А. Баранов, О. Г. Баранова, Л. Мадлевская и др. СПб.: Искусство, 1999. 376 с.
5. *Сергеева Н. А.* Ткани в художественной системе русского парадного интерьера (традиции, их современные аспекты): Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1985. 285 с.
6. *Нагель О. И.* Художественное лоскутное шитье. М., 2005. 272 с.

Н. В. Русак

Театральный художественно-технический колледж, г. Москва

Научный руководитель: М. В. Беляева

ФОРМЕННАЯ ОДЕЖДА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Форма, униформа (лат. *forma* «форма», лат. *uniformis* «единообразный»), мундир – одинаковая по стилю, покрою, цвету и ткани специальная (служебная) одежда для создания единого облика в общественности. Униформа символизирует функцию ее носителя и его принадлежность к той или иной организации.

Форма единого образца принята в армиях практически всех стран мира, при этом существует два вида формы: полевая и парадная. Также форма используется в различных «силовых» ведомствах: милиции (полиции), таможенной службе, у пожарных и т. д. Форма может быть обязательной и для представителей сугубо гражданских профессий, например, у железнодорожников, почтальонов, работников общественного транспорта.

Со второй половины восемнадцатого века форменная военная одежда перестала быть просто формой, она стала символом государства. Форма постоянно претерпевала изменения, и это всегда было свидетельством начала новой эпохи. Так очень важное преобразование произошло в 1943 г., когда наши войска, почти полностью освободив от захватчиков страну, готовились начать освободительный поход в Западную Европу. Россия вновь, как и при Петре I, выходила в Европу, народы которой, по замыслу руководства нашей страны, должны были увидеть европейскую армию. Форма всех армий мира, кроме советской, тогда имела наплечные знаки различия. По аналогии с российской императорской армейской формой были введены погоны, что приблизило форму наших войск к европейскому образцу.

После Февральской революции солдаты и матросы начинают избавляться от старых знаков различия, воспринимая их как царские эмблемы, символы старого режима. В апреле 1917 г. адмирал Максимов отдал приказ об отмене погон и о замене их нарукавными знаками различия.

Всероссийский съезд Советов крестьянских депутатов 29 апреля 1918 г. содержал требование: «Находим, что чины в армии должны быть уничтожены и должны оставаться только должности». Можно предположить, что такой курс на отрицание званий и чинов отражался и на отношении к погонам.

При этом действия некоторых сторонников Временного правительства во многом поддерживали борьбу с погонами. Они облачались в полувоенный костюм; известный пример в этом отношении подавал сам военный и морской министр А. Ф. Керенский, который носил френч и фуражку без каких-либо знаков различия.

Формы одежды «красных» некоторое время вообще не было. Отличительной чертой отрядов Красной гвардии было, разумеется, отсутствие погон, а также красная повязка на передней части головного убора, на рукаве (с надписью «Красная гвардия»), иногда нагрудный знак. С появлением Красной Армии появилась необходимость создания новых знаков различия и новой униформы. Летом 1918 г. появляется кокарда в виде красной пятиконечной звезды со слегка выгнутыми наружу краями, со скрещенным золотистым плугом и молотом в центре, а также нагрудный знак в виде звезды с плугом и молотом, лежащий на серебристом венке из дубовых и лавровых веток, скрепленных снизу бантом.

7 мая 1918 г. в разработке новой формы для Красной Армии принимали участие видные художники того времени: В. Васнецов, Б. Кустодиев, М. Езучевский, С. Аркадьевский и др. В итоге новая форма своими шинелью и гимнастеркой с цветными суконными клапанами («разговорами») напоминала одежду воинов допетровской эпохи, суконный шлем «богатырка» (в последствии «буденовка») был похож на металлический богатырский шлем (отсюда его первое название) времен Александра Невского и Дмитрия Донского. В январе 1919 г. в РККА были введены новые знаки различия. Они представляли собой систему треугольников,

квадратиков и ромбиков, обозначавших уже не звание, а должность, и располагались на обшлаге левого рукава.

В 1924 г. знаки различия переносятся с небольшими изменениями с рукава на петлицы. На смену суконной рубахе пришла суконная рубаха-френч, новая летняя рубаха защитного цвета с нагрудными накладными карманами с клапанами мысиком. Френч носили с белой рубашкой и черным галстуком, брюками одного с френчем цвета. В 1935 г. для высшего, старшего и среднего командного и начальствующего состава были установлены двубортные шинели: автобронетанковых войск стального цвета, для ВВС – темно-синего, для всех остальных – темно-серого.

В рабоче-крестьянском Красном флоте (РККФ) основное обмундирование было определено в 1924 г. Для старшего и среднего комсостава оно состояло из двубортного пальто из шинельного сукна цвета маренго, двубортной тужурки черного мундирного сукна на шести пуговицах по борту, синего однобортного кителя на пяти пуговицах со стоячим воротником, белого однобортного кителя на пяти пуговицах со стоячим воротником; головной убор – фуражка французского покроя из черного мундирного сукна с кожаным или фибровым козырьком, на околыше крепился знак в виде золотистого якоря с красной звездочкой наверху, обрамленный с обеих сторон золотистыми колосьями на черном поле, подбородный ремешок.

В рабоче-крестьянской милиции (РКМ) нарукавные знаки различия были введены в 1920 г. Гражданские же наркоматы не имели ни униформы, ни знаков различия.

В 1923 г. в Наркоминделе был составлен протокол. Целый раздел в нем был посвящен дипломатическому костюму: днем рекомендовалось носить жакет (визитку), черные ботинки, крахмальную рубашку, темный галстук; вечером смокинг и фрак (до 1939 г.); головной убор – цилиндр. И один из разделов – об одежде жен дипломатов.

Процессы восстановления «старой», не характерной для Советского Союза формы, начались в 1940 г., когда были введены, в частности, маршальская звезда и карманные клапаны на мундире, являющиеся атрибутом униформы буржуазного государства, неким декоративным излишеством.

Одновременно с этим уходит в историю «буденовка». 6 января 1943 г. указом Президиума Верховного Совета СССР в РККА были введены погоны, причем дореволюционного образца. Было достаточно много препятствий к этому восстановлению, и дело даже не в том, что это – символы старой, царской России, а в том, что они были также принадлежностью обмундирования белогвардейцев, их отличительной чертой.

В мае 1942 г. с появлением гвардии в РККФ восстанавливается традиционная георгиевская ленточка на околыше бескозырки. В 1943 г. появляются ордена Александра Невского, Кутузова, Суворова, а потом Ушакова и Нахимова. Это можно объяснить как возвращение к своим корням для поднятия патриотического духа, как память о том, что есть у России в истории великие ратники.

С 1947 по 1953 гг. персональные звания и форменная одежда были введены для различных министерств, госбанка и других служб государственного контроля, а также геологии, речного флота и др.

Список литературы

1. Градова К. В. Театральный костюм. М.: Союз театральных деятелей, 1987. 351 с.
2. Канник П. Военная униформа: Все страны мира. СПб.: ООО «Полигон», 2002.
3. Колесников Г. А., Рожков А. М. Ордена и медали СССР. М.: Военное издательство, 1983. 299 с.

М. А. Рыбакова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

ИСТОРИЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЯПОНСКИХ КАМЕННЫХ ФОНАРЕЙ ТОРО

Традиционный японский светильник, сделанный из камня, дерева или металла, как и многие другие элементы традиционной японской архитектуры, имеет китайское происхождение. В Японии «торо» (каменные фонари) обычно использовались возле буддистских храмов, где они устанавливались в линию и освещали дорожки. В течение периода Хэйан (794–1185 гг.) они стали использоваться возле синтоистских святилищ и храмов, а также в частных домах.

Самые старые из сохранившихся бронзовых и каменных светильников могут быть найдены в Нара. В храме Тайма-джи есть каменный светильник периода Нара. В течение периода Адзуты-Момояма (1568–1600) каменные светильники стали популярны благодаря мастерам чайных церемоний, которые использовали их для украшения садов [3]. Вскоре они же начали изобретать новые разновидности светильников для своих нужд. В современных садах и парках они имеют чисто декоративное назначение и располагаются поближе к дорожкам, воде или стенам здания.

Фонари пришли к японцам из Китая. Сначала там были изобретены котлы для приготовления мяса, затем сосуды для сжигания благовоний и, наконец, металлические светильники. Сначала в Японии начали применять курительницы, где поджигали благовония. Эти ритуальные элементы устанавливались перед залом Будды. Они и послужили прототипами фонарей торо, которые в начале своей истории использовались как переносные светильники. С их помощью освещали дороги, которые вели к буддийскому храму. В эпоху Муромати эти приборы для освещения получили особое значение. Популярность чайных церемоний росла, выделялись ритуальные особенности чаепитий. Так, по правилам, церемония должна была проводиться в чайном саду. Неотъемлемым элементом такого сада и стал фонарь торо. С тех самых пор он перестал быть только источником света и частью религиозных традиций. Японский каменный фонарь стал скульптурным садовым украшением и важным символом [4].

Традиционный фонарик, выточенный из камня, состоит из основания, опоры, подставки для световой камеры, самой камеры, крыши и навершия. В световую камеру устанавливается свечка. Иногда создаются изделия, конструкция которых немного отличается от традиционной – могут отсутствовать некоторые части. Когда свеча внутри световой камеры загорается, японский сад приобретает таинственный вид [5]. В зависимости от того, какой его уголок обустраивается, выбирается определенный вид скульптуры.

Виды и значение фонарей.

1. Касуга-торо. Устанавливается на самом видном месте возле входа. Такой японский фонарь имеет внушительные размеры. Он украшается красивой резьбой, что делает его очень эффектным. Также могут использоваться сразу два касуга-торо для создания симметричной пары. Этот предмет имеет основание с круглым сечением. Углы его шестигранной крыши загнуты вверх. Эта особенность говорит о том, что происхождение касуга-торо связано с южно-японской или китайской культурой.

2. Юкими-торо. Предназначается для любования снегом. Это самый распространенный вид японских садовых фонарей. Он имеет широкую крышу, на которой зимой может собраться пышная снежная «шапка». Появление этой разновидности связано с тем, что далеко не все японцы могут сполна насладиться красотой снежной зимы. Чтобы успеть полюбоваться выпавшим снегом, пока он не растаял, и был создан фонарь с большой плоской крышей. Чаще всего юкими-торо имеет три-четыре опоры, которые заглубляются в землю или прислоняются к валуну на берегу. Нередко юкими-торо устанавливается на островках, на которых высажены хвойные растения. Также эффектно он выглядит на крутых мысах и камнях у водоема. Главное это возможность отражаться в воде для усиления эффекта от вида заснеженной крыши.

3. Ямадоро-торо. Фонарь для японского сада высотой до 1 м, который создается путем грубой обработки. Все его части ассиметричны, что вместе с неровной поверхностью создает впечатление, что предмет очень древний. Камера светильника четырехгранная, с одним сквозным отверстием круглой формы [2]. Ямадоро-торо устанавливается в отдаленных уголках, самых тенистых и сырых местах. Через некоторое время ямадоро-торо покрывается мхом, что придает ему красивый и таинственный вид [7]. Особенно эффектно он смотрится рядом с другими архитектурными элементами, которые тоже сделаны путем грубой обработки, например, с изогнутыми мостами.

4. Оки-торо. Это небольшой фонарик, который встречается у сухого ручья, возле мелководья или в саду камней. Оки-торо можно увидеть на галечной отмели у водоема или на берегу маленьких прудов. Этот самый миниатюрный японский каменный фонарь лишен опоры, а иногда даже подставки световой камеры. Чем меньше ручей, тем меньше и оки-торо. Чтобы он смотрелся гармонично возле миниатюрного пруда, его высота не превышает 40 см, а бывает еще меньше.

5. Орибе-торо. Фонарь мастера Орибе, имеет очень интересную легенду относительно своего происхождения. Легенда гласит, что мастер чая Орибе жил в одном из буддийских храмов в начале XVI в. В те времена исповедовать христианство было опасно, но мастер Орибе был христианином, и в нижней части ножки каменного фонаря он вырезал распятие. Эта часть фонаря всегда была закрыта листьями растений. Поскольку Орибе был мастером чая, то фонарь располагался рядом с каменной чашей-цукубаем, из которой брали воду для чайной церемонии.

По традиции, мастер чая подходил к цукубаю и опускался на колени на камень перед ним, становясь лицом к фонарю, стоящему за чашей. Никто не мог заподозрить мастера Орибе, что в тот момент буддийского ритуала он обращался к своему богу [1]. Правда это или нет, сейчас сказать трудно, но фонарь мастера Орибе с барельефом в виде очень условной человеческой фигуры в нижней части всегда ставится рядом с цукубаем, недалеко от чайного домика. Нижняя часть опоры фонаря утопает в зелени, скрывая от глаз то, что на ней изображено.

Помимо каменных фонарей в японских садах присутствовали пагоды как символ буддийского храма. Пагоды располагают так, чтобы их было видно из всех уголков сада, на высокой точке рельефа. А по размеру пагода должна быть выше самого большого каменного фонаря. Япония открывает богатый и разнообразный мир, бескрайний простор для полета творческой мысли [6], дает огромное количество образов и тем, учит наблюдать, изучать и воплощать в творчестве удивительные и созерцательные образы, созданные природой.

Список литературы

1. *Василенко Е. В., Василенко П. Г.* Использование ценностей народной художественной культуры при создании современных художественных произведений // «Образование. Наука. Культура»: сборник материалов международного научного форума. Гжель: ГГУ, 2018. С. 206–208.
2. *Дудникова А. А., Паллотта В. И.* Арт-объект как современная форма художественной интеграции в дизайне // Вестник Гжельского государственного университета. 2017. № 6. С. 78–84.
3. *Котышов А. В.* Художественный стиль в декоративно-прикладном искусстве Хоана Миро // Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография. Уфа, 2018. С. 93–100.
4. *Мурадова В. В., Смирнова М. А.* Национальная культура в дизайне Японии // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 1 (22). С. 59–65.
5. *Папко В. Ф., Василенко Е. В., Василенко П. Г., Сичкарь Т. В.* Культура и искусство в современной России // Вестник Института мировых цивилизаций. 2019. Т. 10. № 3 (24). С. 66–72.
6. *Севостьянова О. Н., Смирнова М. А.* Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.
7. *Тузова Н. Л., Смирнова М. А.* Модернизация образования, проблемы и перспективы экологического будущего // Зеленая инфраструктура городской среды: современное состояние и перспективы развития. Воронеж, 2018. С. 164–166.

А. И. Сабанов

*Северо-Кавказский горно-металлургический институт, Республика Северная Осетия-Алания,
г. Владикавказ*

Научный руководитель: Л. Н. Величко

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СУВЕНИРНОГО НОЖА

Сувенирные ножи отличаются оригинальностью, интересными гравировками, рисунками, могут иметь вид боевых образцов и обладать изысканной формой, наделены техническими характеристиками холодного оружия. Основная их роль служить украшением интерьера или подарком для коллекционеров.

Разработанный нож состоит из клинка, рукояти, гарды, наверхия и ножен.

Форма клинка выполнена в стиле DropPoint (англ. «капля») – один из самых популярных профилей клинка в мире на сегодняшний день. Клинок сделан с вогнутыми спусками, которые помогают достичь особой тонкости режущей кромки.

При изготовлении рукояти данного ножа был использован клен, покрытый морилкой коричневого цвета с красноватым оттенком, имитирующим дорогие породы дерева. Тяжелая, твердая, плотная и прочная мелкопористая древесина клена обладает красивым рисунком, формируемым узкими темными сердцевинными лучами, придающими ей особую декоративность. К рукояти ножа крепится гарда и наверхие, которые выполнены из мельхиора со стилизованным национальным орнаментом. Мельхиор, имитирующий серебро, хорошо гармонирует с цветом дерева.

Ножны представляют собой футляр с широким устьем, удерживающим нож. Как и рукоять, ножны выполнены из клена и украшены металлическими вставками с рисунком аналогичным гарде и наверхию.

Ножны украшены стилизованными силуэтами бараньих рогов, являющимися для народов Северного Кавказа символами богатства и изобилия. Стилизация выполнена таким образом, что проводится параллель с ветвями древа жизни, которое является олицетворением структуры мироздания. Орнамент на наверхии и гарде – корни, орнамент на ножнах – ветви, таким образом, накладки на ноже несут как декоративную, так и смысловую нагрузку, символизируя цикличность жизни.

Разрабатывая проект изготовления ножа, первоначально выполнено несколько эскизов, из которых был выбран наиболее приемлемый с художественной и технологической точки зрения. По эскизу разработаны конструкторские чертежи составляющих частей ножа, которые изготавливались различными технологиями и монтировались в единое изделие, а также ножен и металлических элементов к ним.

Клинок ножа изготавливался методом резки из стальной пластины, позволяющий получить высокую точность размеров и прочность, минимальные припуски на механическую обработку. Метод обладает относительно невысокой трудоемкостью затрат и незначительным недостатком – в виде отходов металла, которые используются в качестве возврата собственного производства при плавке стали У8, которая отличается высокой твердостью.

В качестве материала для рукояти и ножен был выбран клен, древесина которого обладает красивым рисунком, придающим особую декоративность, и всадной метод изготовления. Из дерева клена циркулярной пилой отпиливается брусок прямоугольной формы. Далее наносится разметка и высверливается отверстие в заготовке по длине чуть больше хвостовика клинка. На обоих концах рукояти делаются углубления шириной 16 мм для монтажа гарды и наверхия. Затем наждачной бумагой сглаживаются все неровности и убираются все царапины, и наносится два слоя коричневой морилки. После сушки, проводится окончательная чистовая обработка мелкозернистой наждачной бумагой и полировка фетровым войлочным кругом.

Так как на навершии и гарде ножа выполнены сложные растительные орнаменты, то для их изготовления выбрана технология литья по выплавляемым моделям. Первоначально, из твердого скульптурного пластилина марки «Гамма», изготавливались модели гарды, навершия и литниковой системы (система каналов, по которым жидкий металл заливается в полость формы), и собирались в модельный блок. Пластилин марки «Гамма» эластичный и хорошо держит форму при перепадах температур. По пластилиновому модельному блоку изготавливалась пресс-форма, в которую заливался легкоплавкий материал состава ПС 50 - 50, т.е. 50 % парафина и 50 % стеарина, для изготовления воскового модельного блока. Путем многократного, повторяющегося нанесения суспензии на модельный блок и последующей обсыпки мелким кварцевым песком изготавливали керамическую форму. Основа суспензии гидролизированный этилсиликат марки ЭТС – 40 с маршалитом. Затем из керамической формы выплавляли модельный состав и форму прокаливали при температуре 800-950°С и заливали сплав – мельхиор марки МНМц3-12. После кристаллизации металла керамическая форма разбивалась для извлечения отливок.

Преимущества литья по выплавляемым моделям заключаются в отсутствии разъема формы, что обеспечивает повышенную точность размеров и массы отливок; уменьшение параметров шероховатости поверхности существенно улучшает внешний товарный вид отливок; предварительный подогрев формы улучшает ее заполняемость, а более медленное охлаждение керамической формы улучшает условия кристаллизации отливок.

Для монтажа элементов ножа отверстие в рукояти заполняли эпоксидным клеем марки ЭДП. Гарда и навершие внутри имеют полости, а на рукояти предварительно подготовлены основания для этих полостей, которые смазывали изнутри клеем ABRO EG-330 и монтировали к рукояти. Затем хвостовик клинка монтировался в отверстие рукояти, предварительно заполненного клеем.

Ножны изготавливали из двух одинаковых брусков дерева, толщиной 1 см которые распиливались циркулярной пилой. На обоих брусках вычерчивался контур клинка и фрезерным станком по дереву делали углубления для клинка, по 2 мм на каждой половине. Затем их склеивали клеем ПВА и резцом по дереву вырезали углубления для металлических декоративных элементов. Все неровности и царапины сглаживали мелкозернистой наждачной бумагой, и наносили 2 слоя коричневой морилки.

Для изготовления металлических вставок на ножнах выбран метод выпилки лобзиком из листового мельхиора, толщиной 0,8 мм. Для выпилки эскизы орнаментов приклеивали на предварительно обработанный наждачной бумагой и обезжиренный уайт-спиритом лист металла. Метод выпилки позволяет сократить расход металла; изготовить вставки различной конфигурации и сложности; использовать сравнительно недорогие инструменты. Металлические вставки фиксировали на ножнах высокопрочным клеем марки «Спайк». Вставки с нанесенным на внутреннюю поверхность клеем закрепляли в предварительно подготовленные для них углублениях на ножнах и выдерживали в течение суток для полного высыхания клея.

Изготовленный по разработанному художественному проекту и технологии сувенирный нож, может служить украшением интерьера и стать подарком для коллекционеров холодного оружия.

В. А. Сергеева

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научные руководители: В. К. Смоленская, Е. Н. Левенцева

ИСКУССТВО ВИТРАЖА В СССР

Витражами называются прозрачные тематические картины, рисунки, узоры, выполняемые из стекла или на стекле. Египтяне изобрели первое непрозрачное стекло и начали производить витражные изделия со II века до н. э. Прозрачное стекло создали европейцы, тогда витражи и приобрели свою популярность. Производство классических витражей началось с XI в. Изображениями из цветного стекла украшались огромные оконные пролеты католических соборов. С развитием готического стиля витраж занимает в храме все более значимое место, а с начала XIII в. меняется и само качество витражей. Технический прогресс способствовал появлению новых пигментов, расширению палитры художников, религиозная тематика дополнилась бытовой. Начиная с XVI в., витраж превратился в символ роскоши и стал использоваться не только в соборах, но и при оформлении домов. Стиль модерн открыл новые возможности известных материалов и технологий. Войны и трагические события первой половины 20 века привели к тому, что многие уникальные образцы витражного искусства были утрачены, вместе с разрушениями соборов и дворцов. Одним из необычайно интересных направлений декоративно-прикладного и монументального искусства является искусство витража в СССР. Так, 20–30-е гг. XX в. в СССР прошли под знаменем конструктивизма и рационализма. После сложного периода начала века с войной и революциями, интерес к полихромным композициям в стекле возобновился лишь в 1930-е гг. Новая идеологическая направленность жизни в стране определила и направление художественной деятельности: в стекле, в станковой живописи, графике и скульптуре, стал воспеваться человек труда, достижения народного хозяйства, строительство нового строя. Витражи чаще использовались в зданиях социального назначения: в домах колхозника и пионеров, дворцах культуры, павильонах выставок, санаториях и т.д. Художники того периода следовали идеям ленинского плана монументальной пропаганды, применяя их к конкретным историческим условиям. Развитие монументального искусства, как одного из самых доступных для зрителя, неотделимо от общих процессов, происходивших в те годы в советском искусстве и архитектуре: так, после Великой отечественной войны в искусство пришла тема победы, и видное место заняли торжественно-триумфальные росписи, мозаики и витражи. Постепенно образный строй начал склоняться к внешней пышности и декоративным излишествам, приобретая эклектичные формы и становясь холодно-официальным, а создание сооружений дворцового типа толкало художников на путь внешнего украшения и помпезности. Серьезное влияние на этот процесс оказала станковая живопись, где появилось много псевдомонументальных полотен. Расцвет искусства витража и мозаики пришелся на 1930-е годы XX века и продлился до Второй мировой войны. Позже витраж возвращается только в 1960-х г. В 30-е годы ярко проявилась роль пропагандистской машины в укреплении сталинского режима, а в 1960-е – осуждение политики Сталина, в оба периода используются темы, прославляющие советский строй, схожие с темами советских плакатов. Можно разделить их на витраж политический и просветительский: к первому относились витражи, изображающие вождей, достижения народного хозяйства СССР, Красную армию, рабочих и колхозников, изображения гербов СССР и братских республик. В 1960-е гг. появляется тема космоса и советской науки. В отличие от плаката, в витражах нет осуждающего подтекста, и их тематика направлена только на прославление какого-то события. В них не существует антирелигиозной темы (как в плакатах 1920-х гг.), осуждения внутренней политики 1920-х и 1930-х гг. (как в 1960-х – 1970-х гг.) и т.д.

Ко второму типу относятся произведения, пропагандирующие здоровый образ жизни и перспективы жизни в советской стране: получение образования, службу в армии, прием в пионеры или партию. Располагались эти декоративные элементы в учреждениях социально

значимого и воспитательного направления: в школах, детских садах, учебных заведениях. Нередко в интерьерах использовались орнаментальные асимметричные композиции и сказочная тема, которые являлись просто украшением помещения.

Для двух периодов развития искусства витража характерны разные техники: если в 1920-е–1930-е гг. используются монументальные техники (расписные, заливные, фаянсовые, классические, литые витражи), то в 1960-х гг. в оформлении применяют цветную полиэтиленовую пленку – это объяснялось тем, что само изготовление витража в классическом варианте, является делом дорогостоящим и трудоемким, требующим специального оборудования и высококлассных мастеров. Пленка была своеобразным экономичным вариантом.

Московское метро – одно из самых красивейших в мире. Многие станции можно смело назвать настоящими произведениями искусства: здесь встречается и мозаика, и витражи, и различные скульптуры, которые необыкновенно обогащают архитектуру подземных станций, вестибюлей, павильонов. Помимо витражей на знаменитой станции «Новослободская», они находятся также на станции «Трубная», «Шаболовская», «Цветной бульвар», «Черкизовская» и т.д. Так, зал «Новослободской», украшен 32 витражами, расположенными на пилонах с двух сторон – со стороны платформы и со стороны центрального зала. В медальонах на фоне флористических композиций изображены представители различных уважаемых профессий: архитектор, агроном, художник, энергетик, музыкант и географ. Главной темой декорирования стала тема мирной жизни и созидания – восстановление после Второй мировой войны. Эту же линию поддерживает и мозаика в торце зала «Новослободская». Витраж на станции «Шаболовская» изображает Спасскую и Шуховскую башни, сталинские высотки, изображения Гагарина, различные виды спорта, символы достижений науки и театра, надписи: «Ленин», «СССР» и «Мир» на разных языках. В 1988 г. на Цветном бульваре была открыта станция «Цветной бульвар». Витраж «Артисты цирка» в торце станции представляет собой изображения трех знаменитых клоунов – Карандаша, Олега Попова и Юрия Никулина. Стоит отметить, что это период мирного времени, поэтому нет такой ярко выраженной политической темы. В витражах и мозаиках, и в изобразительном искусстве страны вообще, появляются изображения конкретных выдающихся людей. Тема витражей станции «Черкизовская» – связь человека с природой, с прошлым и настоящим общества, с искусством и поэзией; они повествуют о семье, материнстве и детстве. Это последний витраж московского метрополитена, созданный в советский период.

На примере интерьеров Московского метрополитена можно рассмотреть пути развития искусства витража советского и постсоветского периода, а также возможности широкого применения этой старинной и многообещающей техники с выразительностью рисунка, подчеркнутого по контуру металлическими пайками; отметить проблемы, стоявшие перед художниками, понять, что создание произведений именно монументального искусства преследует несколько целей, в том числе это и удовлетворение духовных потребностей человека, и пропагандистские агитационные задачи. Витражи продолжают активно использоваться в современных сооружениях по всему миру.

Список литературы

1. Э. Тодде. Стекольная живопись. Краткий очерк ее истории и технического развития // Зодчий. 1908. № 23. С. 204–208.
2. Минухин Е. Возродим витражное искусство // Архитектура и строительство. 1949. № 8. С. 80.
3. Минухин Е. Витражное искусство // Архитектура СССР. 1954. № 6. С. 27–30.
4. Катцен И. Е., Рыжков К. С. Московский метрополитен. М.: Издательство Академии.

А. Ю. Смирнова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Г. М. Гусейнов

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ БРИТАНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ И ДИЗАЙНЕРОВ

Деконструктивизм – это направление в современной архитектуре, основанное на применении в строительной практике идей французского философа Жака Деррида. Часто можно услышать такое название, как «архитектура разрушения». Для деконструктивистских проектов характерны зрительная усложненность, неожиданные изломанные и нарочито деструктивные формы, а также подчеркнута агрессивное вторжение в городскую среду.

Одним из архитекторов, работающих в направлении деконструктивизма, являлась британский архитектор Заха Хадид. Она стала мировой звездой архитектуры и первой в истории архитектор-женщина, удостоенная Притцкеровской премии. Но, по словам самой Хадид, всплеск интереса к ее творчеству начался после того, как в 1997 г. было построено здание музея Гуггенхайма в Бильбао по проекту Фрэнка Гери. После участия в строительстве Центра современного искусства Розенталя в Цинциннати, США, открывшегося в 2003 г., ее идеи становятся по-настоящему востребованными.

Розенталь-центр – первое здание Хадид, построенное в Америке. Это сооружение стало важным этапом не только в ее карьере – «слабый пол» взял очередной рубеж. В США существует огромное количество музеев, однако Центр стал пока единственным, спроектированным женщиной. Те, кто следят за творчеством Хадид, без труда заметят в облике здания характерную манеру «рубить» пространства на динамичные остроугольные и многоярусные объемы. После преимущественно «бумажного» творчества и нескольких не очень крупных построек, созданных ею более чем за 20 лет, можно «вживую» почувствовать потенциал дивы современной архитектуры. Новое строение не просто стоит на улице, а гармонично вырастает из недр квартала и становится его органичной частью. Нависающие над просторным прозрачным холлом массивные блоки верхних этажей словно застыли в воздухе. Они попеременно облицованы стеклом, металлом и бетоном без отделки, что придает монументальность и скульптурность зданию.

Своим лучшим проектом Хадид считает построенную в 1994 г. пожарную станцию для мебельного гиганта «Витра» на юге Германии. Остроугольные скульптурные формы Станции находятся в зафиксированном состоянии перехода от напряжения к движению, что делает постройку похожей на «застывший взрыв». Композиция состоит из цементных плоскостей, различные типы пространства изгибаются, сталкиваются и обрываются, взаимодействуя при этом с окружающим архитектурой ландшафтом. Посетители попадают в мир оптической иллюзии – два уровня здания словно вращаются относительно друг друга. По словам Рольфа Фельбаума, «Пожарная Станция демонстрирует абсолютно новое представление о пространстве» – это «самая впечатляющая пожарная часть в мире».

Также в этом направлении создавал свои проекты британский архитектор израильского происхождения Рон Арад. Он получил прозвище «Человек из чистой стали», благодаря своему умению обращаться с листовым металлом. Он сумел добиться от брутального материала пластичности и превратить его в знаменитые теперь по всему миру арт-объекты и скульптурную мебель.

Кресло Well Tempered появилось в 1986 г. по заказу швейцарской фабрики Vitra. Четыре гибких стальных листа согнуты в дугу и закреплены болтами. И хотя в серийном производстве предмет никогда не находился, он считается одной из лучших работ Арада. Редкие экземпляры разошлись по музеям и частным коллекциям. Переосмысленные формы кресла Well Tempered переродились в 1988 г. в объект Big Easy. В это время автор продолжал изучать свойства металла. Стоит заметить, что Арад не стремился создавать чисто скульптурные объекты, функциональность также играла важную роль. Потому на выставке в Милане он также

представил экспериментальную версию кресла с текстильной обивкой. Объект был замечен итальянской фабрикой «Mogoso», которая предложила автору создать его металлические творения в мягкой версии.

Не стоит забывать, что Р. Арад также является архитектором. Музей дизайна в Холоне, южном городе-спутнике Тель-Авива, открылся в 2010 г. Здание музея – одно из самых необычных в стране. Арад создал здание, обвитое пятью огромными металлическими лентами «пустынных» цветов – от песчаного до темно-фиолетового. Внутри этой впечатляющей инсталляции расположены две просторные выставочные галереи, соединенные скрытой в одной из лент пешеходной рампой. Контрастное решение из прямоугольных пространств, как бы вложенных в конверт из динамических кривых, стал руководящим принципом дизайна всего музея.

Архитекторы, работающие в одном из самых сложных направлений, решили сказать о том, что людям пора пересмотреть шаблоны, отбросить прагматизм и заново осмыслить накопленный опыт. Уже отмечается, что путь развития архитектуры в будущем лежит в сторону более позитивных программ. А сейчас деконструктивизм проходит испытание временем. Но, скорее всего, это направление будет развиваться и набирать обороты.

Список литературы

1. Деконструктивизм Захи Хадид [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://365mag.ru/>
2. Деконструктивизм [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://artchive.ru/>
3. Рон Арад: человек из стали [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.elledecoration.ru/>
4. Деконструктивизм в интерьере [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://legko.com/>

А. В. Соколов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: Т. Д. Федоровская

СТИЛИЗОВАННЫЙ ПЕЙЗАЖ КАК ВИД ДЕКОРИРОВАНИЯ КЕРАМИКИ

Экологическая чистота, прочность, высокие эстетические качества делают керамику незаменимой при изготовлении многих элементов декоративного убранства интерьеров. Художник по керамике должен знать все особенности технологического производственного процесса и влиять на них в любой стадии.

Декорирование является ответственным этапом в общем цикле технологического процесса по изготовлению художественных керамических изделий. Оно придает им законченный вид, художественное достоинство изделий во многом зависит от вида декора.

Различают два принципиально отличных вида декора: рельефный (скульптурный или пластическим образом наклепываемый декор) и живописный (красочный или роспись).

Рельефные методы включают рельеф, контррельеф, ажур.

К живописному относят роспись изделий, а также нанесение на них сплошных или частичных декоративных покрытий керамическими красками, глазурями, ангобами, люстрами и эмалями.

В этой статье рассматривается подглазурная и надглазурная роспись и использование пейзажа в декоре керамических изделий.

Ручную роспись керамических изделий в настоящее время проводят способом как надглазурной, так и подглазурной живописи. В первом случае живописный декор наносят на глазурованную поверхность готового, уже обожженного изделия, и это позволяет создавать плановость и многослойность рисунка, так как декоративный обжиг можно производить несколько раз. В подглазурной росписи живопись выполняют на керамической основе изделия до покрытия его глазурью и проведения процесса обжига. Поскольку изделие не глазуровано, каждый мазок впитывается в черепок, и любое исправление проявляется после обжига. Декоративные эффекты получаются различными.

Пейзаж – это жанр изобразительного искусства, в котором основой изображения является первозданная, либо в той или иной степени преобразованная человеком природа [1]. Пейзаж может использоваться как реалистичный, так и декоративный. Каждый художник видит и трактует этот жанр по-своему. Происходит поиск чего-то нового и необычного.

Пейзаж как вид росписи был широко распространен в Китае. Обобщенные, плавные по форме китайские вазы без труда позволяли нанести роспись. Появление пейзажа в китайском искусстве связано с особым отношением человека к природе, сложившимся еще в древности.

В западноевропейском искусстве пейзаж как самостоятельный жанр возникает в XVII в. Он становится не просто фоном для сюжетных композиций, а обретает свою собственную значимость, самостоятельность в декоре. Художники обращаются к изображению и дикой природы, сельских видов и видов с включением архитектурных мотивов.

В декоре русского фарфора и фаянса пейзажные композиции встречаются достаточно редко. В пейзажной и фигурной живописи предпочтение отдавалось работам русских художников и русским сюжетам. До конца XIX в. пейзаж на фарфоре изображали более реалистичным, использовалась сложная композиция, многоплановость и детализация. Такую роспись предпочитали самые известные фарфоровые мануфактуры: Императорский Фарфоровый Завод, Мануфактура Гарднерь в Вербилках.

С середины 1900-х гг. устанавливаются связи завода с художниками объединения «Мир искусства» К. Сомовым, Лансере, С. Чехониным, способствовавшие утверждению неоклассики.

С 1910-х гг. главными темами в росписи ИФЗ становятся анималистический жанр и ландшафтный пейзаж и также с видами Санкт-Петербурга. Для этого времени характерны простые формы ваз, поверхность которых полностью покрывалась панорамными композициями. В изображении природы доминируют приглушенные цвета, что, с одной

стороны, объясняется колористической гаммой красок, находившихся в распоряжении художников, а с другой – эстетикой модного в то время символизма. Сюжеты для росписи таких ваз уникальные, созданные на основании зарисовок с натуры.

Одним из выдающихся живописцев на ЛФЗ был Г. Д. Зимин. В декорировании фарфора Зимин применял свои собственные этюды пейзажей. Дореволюционный период творчества художника во многом обусловлен именно его многочисленными подглазурными и реже надглазурными пейзажными росписями на фарфоре, которые в большинстве случаев, передают состояние природы в различные времена года. После революции художник продолжает работать на заводе вплоть до 1925 г. В дальнейшем много лет посвящает себя преподаванию (1922–1947), а в последние годы жизни возвращается к работе на Ленинградский фарфоровый завод, стилия своего художник не меняет.

В послевоенное время на ЛФЗ пейзаж становится основной темой у талантливого мастера В. М. Жбанова. Обладая уникальным художественным дарованием и авторской фантазией, он создавал свои сказочные образы, рождавшиеся из мира природы. Заснеженный зимний лес, фигурки животных и птиц, заполнявших пространство предмета, – во всем был узнаваемый авторский мотив, уникальный художественный язык. Монохромные пейзажи художника дарят глазу богатейшую палитру оттенков серого и голубого-кобальтового тонов (ваза «Весна», ваза «Золотая осень», ваза «Золотые колосья», «Буревестник», «Зимние березы»). Мотивы и цвета перекликаются с полотнами великих русских пейзажистов А. Саврасова и И. Шишкина.

Также можно увидеть пейзаж в работах современных художников Афанасьевой Т. В. и Петровой Н. Л., но в работах этих художников пейзаж трактуется декоративно и отдается предпочтение пейзажу города.

Еще в конце XIX в. на Императорском заводе большое влияние на понимание пейзажа, как живописного декора оказало творчество И. Я. Билибина. Его контурно исполненные рисунки, раскрашенные акварелью, заложили начало декоративной трактовке пейзажа. Стиль художника стали называть «билибинский», ему немало подражали. Нередко применительно к творчеству художника можно встретить выражение «русский модерн».

Кофейная чашка с блюдцем «Деревня на озере» – одна из самых необычных среди изделий ИФЗ. Форма чашки удобна и гармонична для росписи пейзажа, выполненного в билибинском стиле.

Не только Императорский Фарфоровый Завод воспроизводил в своих работах мотивы Билибинских рисунков. Новаторы в своем деле, популяризаторы историзма и модерна были братья Корниловы, чей завод по производству фарфора за довольно короткое время встал наравне с ИФЗ и европейскими мануфактурами. У Корниловых была одна ярко выраженная семейная черта – любовь к экспериментам. Не все они оказывались удачными, но большая часть их творческих поисков увенчалась успехом. Итак, на волне пристрастия финансовой элиты к неорусскому стилю и расцвета русского модерна были созданы тарелки с рисунками Ивана Билибина.

В советское время художник Борис Калита, работавший на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках, так же использовал пейзажные мотивы в декоре своих работ. Формы таких привычных и обыденных для нас вещей, как чайник, чашки, блюда под его руками они преобразуются в невиданные конструкции его вещи не столько посуда, сколько пластика. Смело экспериментируя с формой, художнику удается сохранить равновесие между утилитарностью и декоративностью предметов. Известные работы художника: сервиз «Подмосковье», чайно-кофейный сервиз «Околица». Каждый сервиз выполнен в своей стилистике. «Подмосковье» содержит в себе мягкие тона, целостность композиции создает отсутствие графики и сочетание формы и росписи, «Околица» более графичный, лаконичный пейзаж, совместно с формой, создает точный образ, зимней сельской околицы, пустоты.

Большое количество декоративных пейзажей встречается у художников Дулевского Фарфорового завода. Характерная роспись широкими размашистыми мазками нашла отражение в пейзажных композициях талантливого художника Яснецова В. К. Основная тема творчества –

природа Подмосковья. Яснецов с уверенностью размещал пейзажи по всей площади фарфорового предмета, чего раньше никто не делал. Ему удалось соединить в единую композицию объемный предмет и панорамный пейзаж и представить образ природы максимально приближенным к картинному. В 1980-е гг. Яснецов создает цикл работ по мотивам сада, цветов, пейзажей Подмосковья и времен года.

Тематику Подмосковья, сельской местности можно увидеть в произведениях гжельских художников и мастеров. Николай Туркин: «Прямо из окна мастерской ложатся новые темы и замыслы» [3]. Примером этого могут послужить работы Татьяны Дмитриевны Федоровской – сервиз «Классический», декоративная композиция «Сенокос» словно погружают в атмосферу Подмосковного края, с его грибными и ягодными угождениями, рыбалкой в тихие зоревые часы, с сенокосными и огородными хлопотами. Федоровская в ладах с героями своих композиций, потому что принимает и воссоздает их такими, каковы они на самом деле, со всеми их странностями, склонностями и страстями [4].

Художники часто обращаются к теме пейзажа, но каждый видит его по-своему. Лично меня вдохновляют просторы полей родной деревни, густые леса, побережья рек. В своих работах я использую плавные спокойные линии, подбираю мягкие природные цвета.

Список литературы

1. Муртазина Л. Р. История развития пейзажа как жанра изобразительного искусства // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXIV Междунар. студ. науч.-практ. конф. № 7(34). [Электронный ресурс]. URL: [http://sibac.info/archive/guman/7\(34\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/7(34).pdf) (дата обращения: 06.04.2020).

2. Стилизация // Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В. М. Полевого. М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1986.

3. Искусство Гжели: каталог / Сост. Н. А. Якимчук. М.: Планета, 1989. 78 с.

4. Логинов В., Скальский Ю. Эта звонкая сказка – Гжель. М.: ТОО «Сварог», 1994. 190 с.

И. Н. Степанова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: О. В. Ромашкова

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЖИЛОГО ИНТЕРЬЕРА

Целью работы является более детально и осмысленно разобраться в современных особенностях формирования художественно-эстетической и пространственно-средовой организации жилого интерьера, в вопросе адаптации интерьера под индивидуальные потребности современного человека.

Многие архитекторы и дизайнеры, работая с новой формой организации пространства, стали все чаще использовать нетрадиционные методы и средства художественной организации интерьера. Так, благодаря различным формам современных коммуникаций (электронным системам управления типа «умный дом» и т.д.) пространство, сформированное материальными объектами, значительно расширилось [1]. Интерьер – архитектурно и художественно оформленное внутреннее пространство здания, обеспечивающее человеку эстетическое восприятие и благоприятные условия жизнедеятельности. Дизайн завоевывает не столько пространственно-средовые характеристики, сколько психологические, что приводит к формированию новоиспеченной пространственной системы интерьера. Качественные характеристики современного дома не изменились: современный дом должен давать чувство спокойствия, надежности, защищенности и уюта. При этом жилой интерьер должен отражать формы сегодняшнего дня и в чем-то – дня будущего.

Согласно теории М. Хайдеггера, реальное пространство воспринимается человеком через последовательное его освоение. Хайдеггер уподобляет «пространство» – «простору», которое предполагает «событие», что дает возможность «явиться и присутствовать вещам, от которых оказывается зависимым человеческое обитание, предметам проявлять и осуществлять свою функциональность по отношению друг к другу. Следуя рассуждениям Хайдеггера, можно представить, что интерьерное пространство представляют собой материальное воплощение понятия «место», т.е. места, которое образует «свою область и, храня ее, собирает вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществляться в нем и человеку обитать среди вещей».

Исходя из вышесказанного, особенностями организации современного интерьера являются.

1. Техника, как писал М. Эпштейн, «облегчает все процессы существования, переводит материю в потоки энергии, делает летучим наше бытие, позволяет сознанию распространяться без преград со скоростью света или электричества...» [2].

2. Правильное и функциональное зонирование. При работе над зонированием пространства и перепланировкой должен стать подробный анализ образа жизни жильца. Он поможет выделить основные функциональные зоны, необходимые для полноценного существования в доме.

3. Использование максимума полезной площади помещения.

Безусловно, самым простым способом функционального планирования пространства могло бы стать выделение отдельного помещения для каждой жизненной функции. Однако на практике это не представляется возможным, поэтому очень часто дизайнер проектирует многофункциональные помещения, например, объединяя гостиную и кухню.

Итак, если исходить из того, что жилой интерьер – это проекция личности человека, то именно опора на феноменологические особенности человека в выборе приемов, способов и методов проектирования жилого интерьера способствует формированию индивидуального, оригинального, уникального жилого пространства.

Таким образом, современный жилой интерьер определяется функциональной целесообразностью, которая предполагает эстетическое значение. Жилое пространство, полностью соответствующее потребностям современного человека, должно содержать в своей

функциональной структуре и содержательный, и смысловой контекст. Именно наличие смыслового контекста делает пространство «очеловеченным» и отличает художественное пространство от пространства для проживания [1].

Список литературы

1. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Время и бытие*. М.: Республика, 1993.
2. *Эпштейн М.* Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004.

В. С. Струц, М. А. Тиняков

Егорьевский технологический институт, Московская обл., г. Егорьевск

Научные руководители: О. Г. Драгина, П. С. Белов

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ДЕКОРАТИВНОЙ ОБРАБОТКИ ДЕРЕВА (ИЗДЕЛИЙ ИЗ ДРЕВЕСИНЫ)

Дерево – тот уникальный материал, который используется человеком на протяжении тысячелетий и, несмотря на это, не теряет своей популярности. Из древесины изготавливаются самые разнообразные изделия и конструкции. И, чтобы сделать их еще более привлекательными, необходима дополнительная декорация, которая может быть произведена путем обработки материала в определенной технике.

Точение привлекает легкостью обработки и возможностью получения изделия с гладкой поверхностью и красивым внешним видом (игрушки, витые колонки, полые детали). Методика токарной обработки дает возможность добиться округлого сечения с разным профилем. Выбор древесного материала определяется назначением, параметрами, конструкцией, а также условиями использования предмета. Чаще всего мастера используют лесоматериалы груши, яблони, клена, ясеня, дуба, липы, сосны, ели.

Резьба по дереву – старинный народный промысел, включает в себя: плосковыемчатую резьбу, геометрическую резьбу, контурную резьбу, плоскорельефную резьбу, рельефную резьбу и т.д. Прорезную резьбу можно назвать самым простым типом резьбы, ее выполняют при помощи лобзика или электролобзика. Прорезная резьба, имеющая рельефный рисунок, применяется для украшения предметов мебели в стиле барокко и рококо [4].

Суть строгания древесины заключается в том, что с поверхности заготовки устраняются все шероховатости, покособленности и прочие дефекты. В результате строгания можно добиться изменения формы и размеров обрабатываемого материала. Так как древесина достаточно требовательный материал к обработке, то весь процесс делится на несколько стадий: сушка, стадия раскроя материала на заготовки нужного размера, строгание древесины.

Метод, позволяющий в определенной степени имитировать резьбу и механизировать процесс – это технология горячего тиснения древесины, т. е. прессование или термическое формование древесины.

С помощью специальной нагретой металлической формы (пуансон), под высоким давлением на древесине отпечатывается объемный рисунок, похожий на резьбу. Первые опыты промышленного тиснения древесины зафиксированы около 1870 г. в США (Hartford Ornamental Woodwork Company). Тиснение погонажных изделий осуществляется на тиснильных станках проходного вальцевого типа. Разогретый ролик с усилием прокатывается по поверхности изделия и оставляет на ней соответствующий рельеф. Частота повторения рисунка (рапорт) зависит от диаметра тиснильного вала. При температуре более 150 градусов тиснение может сопровождаться некоторым изменением цвета древесины. При температурах более 200 градусов изменение окраски древесины становится интенсивным, вплоть до получения черного цвета. Такое горячее декоративное тиснение называется «Пиротипией» – от греческого «огненная печать». Разные породы древесины в разной степени удобны для прессования. Древесина после горячего тиснения не подвержена гниению и действию грибков, что позволяет применять такие изделия и для наружных работ. Благодаря тому, что данный метод декорирования позволяет обходиться без химических красителей, он стал особенно популярным при внутренней отделке бань, а именно парных, где очень важна экологичность.

Гибка – это один из методов изготовления красивых и прочных деталей из древесины. Гнутая деталь значительно прочнее выпиленной, на ее изготовление расходуется меньше древесины [3].

Лазерная гравировка по дереву позволяет превратить привычное всем сырье в нечто красивое и элегантное, не прилагая особых физических усилий. Для деревообрабатывающей отрасли эта технология оказалась прорывом, открыв множество возможностей для создания

необычных художественных работ. Теперь мастерам не нужно беспокоиться о том, как нанести узкие запутанные узоры на деревянную мебель или вырезать декоративную заготовку из фанеры [1].

Благодаря ручному скоблению имитируются дефекты пола, которые самостоятельно могли бы проявиться только спустя десятки лет после укладки. Прежде всего, это неровности, вмятины, а также червоточины и трещины в древесине у искусственно состаренного покрытия несут чисто декоративную функцию, тщательно обработаны защитным покрытием. Срок службы искусственно состаренного пола ничем не отличается от обычного.

Во время морения древесина помещается в специальную камеру, где под большим давлением она поддается химическому воздействию. Чаще всего этому способу обработки подвергается дуб. Дубильные вещества, находящиеся в нем, вступают в реакцию с химическими, за счет этого происходит активное насыщение цветом. Мореный дуб обладает уникальным цветом, который невозможно повторить ни одной тонировкой. Морением древесины можно получить изумительные по красоте полы с разными оттенками от золотистого, умбристого, слегка синевато-зеленоватого цвета до глубокого цвета индиго [2].

Состаривание – сложный процесс создания на поверхности древесины искусственных дефектов и затемнений. Имитация вида состарившейся древесины путем ее механической обработки и дальнейшего покрытия различными красящими составами. К механическим способам можно отнести: браширование, строгание, имитацию разрушения фактуры древесины различными древесными вредителями и т. д. Для придания древесине состаренного антикварного вида применяется последующая ее цветовая обработка. Наиболее часто используются тонирование и патинирование. Состаривание древесины является одним из самых модных и востребованных направлений в декоративной обработке паркета, который буквально завораживает своим уникальным рисунком [2].

Браширование – это один из основных способов искусственного состаривания. При такой обработке специальной металлической щеткой с поверхности древесины удаляют мягкие волокна заболони. Узор древесины становится контрастным и рельефным, он обретает объемный рисунок, образованный грубыми волокнами, годовыми кольцами, выпуклыми сучками и глазками. Образовавшийся рельеф часто покрывают цветным маслом, которое по-разному впитывается в разные слои древесины и заполняет образовавшиеся трещины, подчеркивая естественный рисунок дерева, образуя разного цвета прожилки.

Патинирование: слово «пати́на» обозначает налет на поверхности различных материалов (это может быть металл, дерево, камень и проч.). Патинированный паркет имеет выразительную контрастную текстуру, так как патину наносят после браширования в открытые поры древесины. Затем поверхность покрывается краской другого цвета или защитным покрытием. Такая обработка образует уникальный контрастный узор природного материала. Для производства более утонченных декоров мастера используют серебряную, золотую или бронзовую пудру [2].

Основными чертами декоративной обработки изделий из дерева, характеризующими их, являются высокий художественный вкус, мастерство исполнения, исключительность авторской работы и раскрытие мягкости, пластики и цвета дерева.

Список источников

1. Гравировка по дереву лазерным станком: особенности, преимущества, материалы для работы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://fb.ru/article/327169/gravirovka-po-derevu-lazernyim-stankom-osobennosti-preimuschestva-materialyi-dlya-raboty> (дата обращения 01.03.2020).

2. Дизайнерская обработка древесины [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://artparquet.ru/uslugi/podbor-tsveta.html> (дата обращения 03.03.2020).

3. Как изогнуть дерево для мебели [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://agrostroy2.ru/mebel/kak-izognut-derevo-dlya-meбели.html> (дата обращения 28.02.2020).

4. Резьба по дереву. Основные виды [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://www.livemaster.ru/topic/1706479-rezba-po-derevu-osnovnye-vidy> (дата обращения 28.02.2020).

О. Е. Суксина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: Г. М. Гусейнов

ФИЛОСОФИЯ ГАРМОНИИ ЦВЕТА В ДИЗАЙНЕ К. РАШИДА

Карим Рашид – один из известных дизайнеров промышленности, запустил в производство около 2500 разработок, включая проекты дизайна мебели, посуды, аксессуаров, упаковки, фурнитуры, осветительных приборов, а также интерьеры, инсталляции и архитектурные объекты. «Дизайн не должен быть продуктом эгоистического действия. Искусство – это результат личностного самовыражения, но дизайн – это социальный акт творчества, он разрабатывается для людей...».

Карима называют «бриллиантом современного дизайна». Сегодня он один из самых популярных, влиятельных и плодовитых дизайнеров на свете. Его творения украшают 20 постоянных коллекций в престижнейших галереях по всему миру. Он автор более 3500 успешных проектов в разных сферах промышленного дизайна и около 100 интерьеров. В свои не полные 60 лет Карим Рашид все также без памяти влюблен в дизайн, продолжая очаровывать публику новыми невероятно яркими и гениальными идеями.

Среди его работ: предметы мебели, женские туфли, пылесосы, жесткие диски, крышки люков, детские игрушки, флаконы для духов, книги, посуда, мусорные баки, диджейские пульта, подсвечники и многое другое. С уверенностью его можно считать «дизайнером на все руки». Карим способен моментально генерировать десятки идей, работать быстро и качественно. Благодаря чему у него нет отбоя от заказчиков, среди которых: Samsung, Kenzo, Estee Lauder, Davidoff, Swarovski, Giorgio Armani, Veuve Clicquot, Audi, CitiBank и др.

В первой книге-манифесте «I want to change the world» («Я хочу изменить мир»), опубликованной в 2001 г., Рашид описал основы и философию своей профессии, утверждая, что с помощью дизайна можно изменить мир, «улучшая повседневное поведение человека функционально и эмоционально, заменяя плохо разработанные объекты красивыми и высокоэффективными». Задача дизайнера, по мнению Карима, – «создавать долговечные, эргономичные, чувственные и соблазнительные предметы, чтобы уменьшить напряжение повседневной жизни, сделать ее более радостной и счастливой».

Дизайн для Карима Рашида не просто способ самореализации, а философия, которую он стремится донести до мира. Стилиевые особенности дизайнера заключаются в сочетании обволакивающих капелевидных форм с типичной цветовой гаммой: белый оттенен зеленым лаймом, оранжевым, желтым, розовым. Материалы: полимерные полы, цветное стекло, стеклянная плитка. Масса медиапроекций, беспроводных устройств и прочих электронных новаций.

«Поэт пластика» – так окрестили Рашида мировые СМИ во главе с журналом «Time». И неслучайно. Дизайнер обожает работать с пластиком. Это современный, простой, доступный и одновременно очень многогранный материал. В руках Карима пластик становится удивительно послушным и гуттаперчевым, благодаря чему получаются невообразимые, футуристические предметы. Они похожи на случайно застывшие жидкости в причудливых формах с плавными, обтекаемыми, завораживающими линиями. Он избегает острых углов и колючих поверхностей, утверждая, что «дизайн должен быть не только красивым внешне, но и приятным на ощупь».

Карим, один из первых кто изменил стереотипные представления об «инфантильных» оттенках розового, салатного и персикового, превратив их в модные, жизнерадостные и многогранные цвета, способные преобразить любое пространство. Сам Карим преданный поклонник «конфетной» палитры. Он словно призывает видеть мир в розовом цвете и создавать вокруг себя атмосферу счастья. Карим любит эпатировать, но больше всего он любит радовать и нравиться обществу. Но, несмотря на яркость оттенков, его интерьеры нельзя назвать слишком пестрыми и интенсивными: цвета плавно перетекают один в другой, образуя гармоничное и мягкое пространство.

В дизайне Карима нет основной цветовой гаммы, нет любимых оттенков, он предпочитает использовать чистые и смешанные «цвета радуги» сочетая их с золотыми и серебряными поверхностями.

Также традиционным оформлением для Карима стали фосфоресцирующие цвета. Множественные проекты полны динамики, которая создается благодаря ломаным линиям, многомерности рисунка, игре света в RGB LED-панелях, украшения геометрическими узорами, и почти всегда они имеют округлые формы.

Карим Рашид научил по-новому смотреть на привычные вещи, отказываться от стереотипов и сделал элитарный дизайн более доступным и понятным, не снизив при этом высокой планки качества и стиля. Ему мало удивить мир, он хочет его изменить.

Список литературы

1. *Karim Rashid*. Design Your Self: Rethinking the Way You Live, Love, Work, and Play. Regan Books, 2006.

С. Н. Сухова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
Научный руководитель: А. В. Котышов

СКУЛЬПТОРЫ-АНИМАЛИСТЫ ЛОМОНОСОВСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА

Фарфоровые скульптуры животных являются излюбленной темой для коллекционирования. Работы художников Ломоносовского фарфорового завода не являются исключением.

Обычные люди любят скульптурки животных независимо от степени серьезности отношения к произведениям искусства и их коллекционной ценности. У многих из нас дома есть фарфоровые статуэтки, которые хранятся как семейные реликвии, передаваемые из поколения в поколение. Глядя на эти забавные и милые скульптуры можно увидеть отражение тех времен когда они была выпущены. Разбирая витиеватые клейма на изделиях, проследить весь путь современного Императорского фарфорового завода. От его основания с 1744 г., когда он первоначально именовался «Невской порцелиновой мануфактурой», его реорганизации в 1765 году с названием «Императорский фарфоровый завод» Позже в 1918 году завод был передан в подчинение Народного комиссариата просвещения и сменил название на «Государственный Фарфоровый завод», в 1924 г. вслед за изменением названия города, появилось новое название «Ленинградский фарфоровый завод» и, наконец, с 2005 г. завод вернул свое прежнее название «Императорский фарфоровый завод».

Считается, что коллекция анималистической скульптуры Императорского фарфорового завода началась с фарфоровой ливретки, которую создал приглашенный художник, Жан-Доминик Решетт после смерти любимой питомицы императрицы Екатерины II. Однако самой первой скульптурой животного был медведь, созданный ранее Дмитрием Ивановичем Виноградовым, олицетворяющий мощь его Родины. Изначально заказчиками фарфоровой миниатюры были исключительно знатные особы.

Во времена царствования стиля модерн большой популярностью пользовалась не только скульптура, но и сюжеты из дикой природы, используемые в росписи фарфора. Например - ваза «Табун лошадей» или ваза «Лисы в зимнем лесу». Модерн принес в керамическую скульптуру новые образы и сюжеты. В фарфоре осуществляются композиции исторического и комического характера с использованием скульптурных изображений животных. Прекрасными представителями этих жанров были Август Карлович Тимус создавший в 1901–1905 гг. анималистическую серию из 20 фигурок зверей, выполненных в фарфоре, цветной и белой бисквитной массе, а также в стекле. В 1910-е он исполнял миниатюрные статуэтки – анималистические карикатуры на членов Государственной Думы. И бар. Рауш фон Траубенбер, получивший известность как автор серии фарфоровых статуэток «История русской гвардии», изображающих конных офицеров гвардейских полков XVIII–XIX вв. (1909–1912), и серии «Охота Елизаветы Петровны» (1915).

Пережив затишье в послереволюционный период, анималистический жанр в 1930-1950 годах возрождается и дает начало явлению получившему название «русский анимализм», когда художественный образ животного создается с учетом биологических особенностей. Именно в этот период на Ленинградском фарфоровом заводе работает целая плеяда выдающихся скульпторов-анималистов, произведения которых завод выпускает и по сей день.

Известный скульптор и график, анималист Ватагин Василий Алексеевич в 1938, 1949 и 1955 гг. выполнил несколько моделей для Ленинградского фарфорового завода, которые были запущены в массовое производство. Художник всю свою жизнь посвятивший анималистическому жанру, очень точно передает звериную пластику в фарфоре. Известные скульптуры это «Заяц», «Сокол», «Кот Манул» и «Гиббон».

Мелкая пластика также была и основным направлением творчества И. И. Ризнича. Его творческий путь начался в 1927 г. на Ленинградском фарфоровом заводе. Где он проработал до 1956 г. в качестве художника по росписи фарфора и скульптора-анималиста, достигнув

наивысшего мастерства в технике надглазурной и подглазурной росписи. Помимо уникальных произведений художник создал и ряд изделий, запущенных в массовое производство. Иван Иванович успешно выполнял высокохудожественное произведение в свойственной ему реалистичной манере. Излюбленными темами Ризнича были охота, растительный и животный мир, Авторские фигурки И. И. Ризнича («Барс», «Заяц Беляк», «Заяц русак», «Лайка», «Тигр с мясом», «Сова», «Щенок бульдога», «Глухари» и другие знаменитые его работы) отличаются мастерством исполнения, точностью рисунка и яркой индивидуальностью.

Еще одним выдающимся художником в данном жанре был заслуженный художник РСФСР Борис Яковлевич Воробьев, работающий на ЛФЗ с 1936 по 1972 г. и являющийся ведущим скульптором-анималистом. Его творчество было направлено, прежде всего, на развитие традиций сатирической и анималистической скульптуры. Именно со скульптур, изображающих животных, начал свою творческую деятельность Воробьев в области фарфоровой скульптуры.

В 1952 г. на республиканской выставке он показал серию скульптур: «Белый медведь», «Лось», «Спящие медвежата». Были среди его работ и скульптуры, выполненные по сюжетам известных басен И. Крылова и С. Михалкова, как, например, «Квартет», «Волк и журавль», «Бобер и лиса», «Заяц во хмелю». На республиканской выставке 1957 г. он показал несколько очень хороших миниатюр – «Щенок-спаниель», «Щенок-фокстерьер».

Сам Воробьев о своих фарфоровых животных говорил так: «...свою творческую задачу я вижу в том, чтобы мои "фарфоровые звери" показывали людям красоту живой природы, заставляли их услышать голос этой природы и полюбить ее. Жители больших городов мало общаются с природой, многие из них постепенно становятся по отношению к ней "глухими и немymi". Мне хочется помочь таким людям научиться любить все живое, стать человечнее. Если образ созданного мною зверя вызывает хоть какое-либо чувство заинтересованности, любви к нему со стороны зрителя, я считаю свою задачу выполненной». Воробьев всегда конкретен. Его животные индивидуальны и поэтому тоже характерны. Характер животного, проявляющийся в повадках и внешнем облике, и черты, как будто бы присущие только данной особи.

Порой цвет в замысле Воробьева определяет в дальнейшем материал и частично форму. Так было, например, с его «Черными пантерами». С самого начала скульптор поставил перед собой задачу создать совершенно черные, гладкие, блестящие фигуры зверей. В этом произведении с особой наглядностью проявилось характерное для Воробьева тонкое умение передавать различные состояния животных.

С 1963 г. на ЛФЗ начал работать Веселов Павел Павлович. Он посвятил себя работе в анималистическом жанре, работая преимущественно в скульптуре малых форм, создавая образцы для тиражирования. Первой работой Веселова на ЛФЗ были «Жираф стоящий», «Жираф пьющий» и «Жираф наклонившийся». Данные работы являются уменьшенным повторением (по просьбе директора завода) жирафов, экспонированных на Международной выставке керамики в Остенде 1956 г., получивших серебряную медаль, уступив золото Пабло Пикассо.

Уже на примере жирафов мы видим особенность творчества Веселова. Во время работы он создавал по несколько вариантов решения образа одного животного, так как один вариант по мнению автора не может передать всю его сущность. Создавая скульптуру, художник словно оживляет животное, позволяя зрителю ощутить его пластику, характер и повадки.

Скульптуры Веселова лишены постаментов и либо имеют массивное основание, либо фигура поставлена так, что имеем несколько точек контакта с поверхностью, на которой стоит. Наиболее удачными работами Веселова считаются «Жираф лежащий», склонивший голову так, что животное приобретает сходство с легкой и воздушной балериной. И «Леопард», передающий динамику, пластичность и текучесть форм животного семейства кошачьих. Леопард П. П. Веселова предстает перед зрителем не грозным хищником, а кошкой, играющей со своим хвостом.

Птиц, выполненных этим художником, можно выделить в отдельную группу. Обтекаемые тела с выступающими остроконечными хвостами и кончиками крыльев и росписью, соответствующей натуральной природной окраске, – в этом и заключается фирменный стиль П. П. Веселова.

Также в послевоенные годы с Ленинградским фарфоровым заводом сотрудничал Евгений Иванович Чарушин. Все мы знаем его как великолепного графика, писателя и иллюстратора, но немногие знают, что он является автором прекрасных фарфоровых изделий, сделанных по его эскизам. Фарфоровая скульптура Чарушина – это герои сказок, выполненные с теплотой, любовью и знанием повадок. Мелкая фарфоровая пластика по духу близка книжным иллюстрациям художника. Известнейшие фарфоровые работы Чарушина – это «Лягушка сплетница», «Заяц с морковкой», парные статуэтки «Пляшущая зайчиха» и «Заяц с трубой», «Медведица с колыбелью», чернильница «Мишки сладкоежки», «Лиса и колобок». Эти работы, как и множество других работ автора, переносят зрителя в добрый мир сказок.

В скульптуре малых форм (фарфор) также работала Вера Семеновна Драчинская – член союза художников СССР. Ей принадлежат такие работы, как «Лайка», «Овчарка», «Бульдог», «Малыш». Прототипом работы «Овчарка» является знаменитый милицейский пес Солтан. Он же стал прототипом знаменитого Мухтара из фильма «Ко мне, Мухтар!»

Каждый из этих авторов внес свою лепту в развитие анималистического жанра в фарфоровой скульптуре современного Императорского фарфорового завода. Анималистические скульптуры ИФЗ имеют свой неповторимый стиль.

Анималистический жанр всегда был актуальным в ассортиментном ряду завода. Прежде всего потому, что анималистика предоставляет художникам огромный простор для творчества. Статуэтки животных с клеймом ЛФЗ, ИФЗ, ГФЗ могут быть сказочными или реалистичными, иметь упрощенные, обтекаемые формы или выполненными с удивительной детализацией. Переосмысленные автором в сатирическом ключе или изготовленные с любовью и достоверностью. Каждый сможет найти то, что ему по душе в коллекции анималистической скульптуры данного завода. В советское время такие фигурки стали символом уюта и домашнего тепла.

Список литературы

1. Хмельницкая Е. С. Скульптор Рауш фон Траубенберг. СПб., 2014.
2. Агаркова Г., Петрова Н. Ломоносовский фарфоровый завод. Санкт-Петербург 1744–1994. СПб.: АОЗТ «Ломоносовский фарфоровый завод», 1994.

Н. О. Тагиров

Самаркандский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд
Научный руководитель: Н. Ж. Муллажонова

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ПОП-АРТ

Поп-арт не является концептуально новаторским стилем, даже больше, он до банальности состоит из обыденных фотографий, коллажей, рисунков и т.п. вещей. С ним не сопрягаются слова «новый» или «невиданный ранее», в его основе лежит одно: «обыденность».

Почему он такой? Из чего он возник? И вообще почему он возник именно в свое время?.. Начиналось все с постимпрессионизма, когда еще Ван Гог рисовал подсолнухи, видя мир без лишних деталей и акцентируя внимание на самом важном жирными мазками краски. После постимпрессионизма мир знакомится с пуантилизмом, идея которого заключалась в создании оптической иллюзии при помощи маленьких точек чистого цвета, расположенных близко друг к другу. С расстояния точки будто бы сливались и создавали сплошной цвет. Это не просто совпадение, ведь идея точек «бен-дэя» заключается почти в этом. И вслед за ним символизм лишает нас всяческой светотени и преподносит грубые мазки и узоры Климта. Фовизм, пришедший после символизма, уже смело использует комплиментарные и неестественные цвета, свободные мазки, а также эти работы заканчивались довольно быстро с целью запечатлеть свое настроение. Ну а после уже знакомый достаточно широкой публике Пабло Пикассо со своим кубизмом. Передача глубины тоном, цветами, перспективой – это все не про кубизм. Он предпочитает геометрические формы в необычных комбинациях, несколько ракурсов в одно и то же время и все это про кубизм. Где еще Хуан Грис использовал большие листы газет и рекламных листов как элементы коллажа и рекламных листов как элементы коллажа наряду с традиционными материалами. Эти отголоски простой жизни были призваны вознести популярную культуру до уровня высокого искусства. Это проложило дорогу поп-арту, который делал то же самое. Дадаизм, возникший после кубизма, был самым близким родственником поп-арта. Возникший в военное время дадаизм передавал ужасы и страх художников тех времен. Более значимым для современного искусства из которых был Марсель Дюшан подаривший миру искусства жанр *ready-made*, т. е. возможность «представления в выставочных пространствах неизменных объектов массового производства». Самым известным из его работ был писсуар, купленный у поставщика ванн принадлежностей. Дюшан назвал его «Фонтан». Идея была в том, что художнику не обязательно создавать объект, чтобы он считался искусством. Вместо этого его можно просто выбрать.

Поп-арт является художественным направлением, которое использует образы повседневной жизни людей и напрямую обращено к массовой культуре. Образы, взращенные на удовольствиях человека, вырываются из привычного нам контекста и помещаются в совершенно иную искусственную реальность, тем самым приобретая новые качества и утрачивая старые. Художник в стиле поп-арт не был ограничен в четких правилах и нормах, он мог для своей работы использовать совершенно разные материалы. Поп-арт сформировался в капиталистическом обществе, в котором производство и потребление материальных благ играли первостепенную роль. Дух свободы 1950–1960-х гг. способствовал появлению особого, неординарного направления в искусстве. Направление поп-арта было авангардным, сознательно дерзким, поскольку стояло в оппозиции к предшествующим культурным ценностям. Автором термина был английский критик Л. Эллоуэй, который напрямую связывал данное явление с активным развитием СМИ, поскольку масс-медиа с середины XX в. превратились в неотъемлемый элемент общественного развития.

Одним из известных поп-арт художников был Лихтенштейн. Он писал свои картины в стиле комиксов с использованием точек «бен-дэя». Идея заключалась в том, что глаз зрителя заполнит пространства между точками, и это даст ощущение равномерного цвета.

Родиной поп-арта принято считать Великобританию, дальнейшее развитие он получил в Европе, США же стали ареной наиболее успешного развития направления. На смену Парижу

пришел Нью-Йорк, и именно он теперь является передовой площадкой в мире искусства. Молодые и амбициозные американские и британские художники практически в одно и то же время начали экспериментировать, внедряя в искусство броские жаргонные выражения. В этот период стали известны такие имена, как Рой Лихтенштейн, Джеймс Розенквист, Клас Ольденбург, Том Вессельман, Энди Уорхол.

Энди Уорхол – культовая фигура поп-арта своего времени – художник, режиссер, скульптор, издатель журнала Interview, продюсер, писатель. Рекламу Coca-Cola Энди Уорхол пишет в 1960 г. На картине изображена бутылка с напитком знаменитого бренда, рядом подписан логотип. Это графическое изображение, так как выполнено в черно-белом цвете. Полагается, что именно эта картина положила начало поп-арту. Уорхола интересовали известные всему миру звезды, выдающиеся люди, в том числе и политики, а также продукты потребления. Он создавал в своих работах образы, плотно заполнившие прилавки магазинов, телевизионный эфир, мысли людей. Он изображал логотипы известных брендов как элементы художественных образов, а образы звезд превращал в логотипы бренды (Э. Тейлор, М. Монро, собственный автопортрет). В поп-арте желанность может присутствовать, но оттенок отчужденности сохраняется всегда. В своей книге «Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот)», автор описывает жизнь в Нью-Йорке и свое детство, достаточно много говорит об отчужденности и одиночестве. При прочтении его книги становятся понятны идеи, которые заложены в поп-арте и напрямую связаны с рекламой. Его работы никогда не оставляли зрителей равнодушными, многие видели в них китч, отмечали способность художника ставить акценты на том, что скрывало пустоту и безликость массового потребления.

В этом стиле проявлялся истощенность тех времен недостатком реалистичности и понятности для обычных людей, что не понимали абстракции, которые на то время уже захватили весь мир. Людям определенно не хватало все того, что было в поп-арт стиле.

Список литературы

1. *Гулд Н.* Главное в истории живописи... и коты! Стили и их яркие представители. М.: Эксмо, 2019.

Т. А. Тетерина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

КОНСТАНТИН ЮОН КАК МАСТЕР ПЕЙЗАЖА И ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА

К. Юон – русский художник, представитель символизма и модерна, мастер пейзажа. Родился в Москве 12(24) октября 1875 г. в семье банковского служащего. В 1892 г. поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где его наставниками были К. А. Савицкий, А. Е. Архипов и К. А. Коровин. По окончании училища (1898) занимался в мастерской В. А. Серова (до 1900). Был членом «Мира искусства», «Союза русских художников» (один из учредителей последнего) и АХРР. Жил в Москве.

К. Юон был мастером архитектурных пейзажей и театральных декораций. Он изображал русскую природу и памятники древнего зодчества в окружении современной ему жизни, писал старинные провинциальные русские города и Москву, в которой родился и прожил всю жизнь.

Юон вспоминает: «Я родился в 1875 году, в Москве, на 4-й Мещанской улице, близ Садового кольца, где прожил первые пять лет своей жизни в типичном для 70-х годов двухэтажном доме с просторным садом из старых вязов, с цветочными клумбами и скамейками» [1, с. 18]. Заниматься живописью и рисованием он начал с восьми лет, еще в детстве полюбил архитектуру старой Москвы и стал постоянным посетителем Третьяковской галереи. В 1893 г. Юон поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, проучился год на архитектурном отделении и перевелся на живописное – «краски пересилили», как он вспоминал позже. Молодой художник изучал композицию в классе К. Савицкого, учился у передвижников А. Архипова и Н. Касаткина. А технику живописи Юон совершенствовал в частной мастерской В. Серова. Еще в годы учебы картины приносили Юону стабильный доход, и на вырученные деньги художник путешествовал по России и Европе. В 1900 г. его первый пейзаж с выставки передвижников «У Новодевичьего монастыря весной» приобрела Третьяковская галерея.

После окончания училища Константин Юон вместе с живописцем Иваном Дудиным открыл «Классы рисования и живописи» – собственную частную школу наподобие художественных студий-мастерских. Она работала до 1917 г., и в ней училось более трех тысяч учеников. Среди них были монументалист Вера Мухина, пейзажист Александр Куприн, участник «Бубнового валета» Роберт Фальк, график Владимир Фаворский и другие известные художники. Параллельно Юон оформлял в Париже спектакли «Русских сезонов» Сергея Дягилева, а в 1913 г. создал декорации для оперы Модеста Мусоргского «Борис Годунов». Роль Годунова исполнил оперный певец Федор Шаляпин, который приобрел понравившиеся эскизы в свою коллекцию.

Несмотря на то, что Константин Юон был успешным театральным художником, любимым его жанром был пейзаж. Художника вдохновляла русская старина: красочная природа, древние церкви, яркие народные костюмы и платки. «Мне хотелось писать картины, как пишутся песни о жизни, об истории русского народа, о природе, о древних русских городах...» [2]. Если в годы пребывания в училище Юон писал главным образом лирические пейзажи интимных уголков Подмосковья, то после окончания учебы его неудержимо потянуло к широким просторам Волги.

Юон любил провинциальный русский пейзаж и часто писал виды Ростова Великого, Углича, Торжка и других старинных русских городов. В Троице-Сергиевой лавре были написаны «К Троице» (1903), «Троицкая лавра зимой» (1910). В конце 1900-х гг. Юон увлеченно работает над серией картин, в которых ставит перед собой задачу передать эффект ночного освещения. Это картины «Ночь. Тверской бульвар» (1909), «Тройка у старого Яра. Зима» (1909) и другие. В первой из них на фоне ярко освещенного ночного кафе вырисовываются причудливые, чуть гротескные силуэты его посетителей-мужчин в высоких цилиндрах и дам в огромных модных шляпах. Эта картина – в какой-то мере дань художника

импрессионизму. Однако, в противоположность позднему импрессионизму, узаконившему этюд, Юон продолжает классические традиции русского реализма, всегда считавшего высшим итогом творческой работы законченную картину. Юон принципиально оставался верен реалистическим традициям.

Работа в театре всегда увлекала Юона. Он оформил около двадцати пяти пьес и опер. Поражает разнообразие репертуара театральных постановок с участием Юона: пьесы В. Шекспира и Лопе де Вега, А. Н. Островского и А. М. Горького, Н. Ф. Погодина, А. Н. Толстого и С. Я. Маршака, оперы М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского. Но, до конца жизни главным в творчестве Юона оставался пейзаж, в том числе индустриальный. В 1949 году он создал картину «Утро индустриальной Москвы» – вид столицы из окна мастерской художника на улице Чкалова.

Константин Юон скончался в 1958 г. в возрасте 82 лет в Москве. Произведения художника сегодня хранятся в коллекциях крупнейших музеев России. Характеристика творческой личности Юона будет не полной, если не вспомнить его многочисленных литературных и исследовательских работ по вопросам искусства. В его наследии, помимо живописных полотен, – научные статьи по педагогике, истории и теории изобразительного искусства.

Список литературы

1. *Юон К. Ф.* Москва в моем творчестве. Юон. М. : Совет. худож., 1958. 74 с.
2. Константин Юон: [Электронный ресурс]: URL <https://artchallenge.ru/gallery/ru/10.html> (дата обращения 08.04.2020).
3. *Ростовцева И. Т.* Константин Федорович Юон. Ленинград: Художник РСФСР, 1964. 42 с.

Ю. В. Толмачева

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск
Научный руководитель: А. В. Закорецкий

МЕТОДЫ РЕАЛИЗАЦИИ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПОСРЕДСТВОМ ГРАФИЧЕСКОГО ПЛАНШЕТА В РЕДАКТОРЕ ADOBE PHOTOSHOP

Сегодня, в век научно-технического прогресса произошло внедрение компьютерных технологий буквально во все сферы деятельности человека, в том числе, в книжную индустрию. При этом, трансформация книжной иллюстрации в новый цифровой вид искусства отстает от стремительного процесса эволюционного компьютерного развития. То есть, компьютерные, или, цифровые технологии в своей экспансии ушли на шаг вперед, относительно преобразования цифровой книжной иллюстрации в определенную новую форму.

Наряду с этим, не происходит глубокого изучения цифрового вида искусства, а именно, цифровой живописи. Есть некоторые обучающие публикации, издания, по типу самоучителя, сайты, видео-уроки, которые лишь образно освещают данную тему, не конкретизируя и не акцентируя внимания на практическом применении данной области, что в дальнейшем провоцирует допущение грубых ошибок и некорректное использование цифровой живописи при книжном иллюстрировании [1, с. 640].

Освещение должным образом цифровых методов реализации изображения затрагивает игровую индустрию, где на просторах интернета выложены подробные уроки, которые в своей узкой направленности не подходят визуально к понятию «книжная иллюстрация» по причине того, что игровая иллюстрация не подразумевает в дальнейшем выводиться на печать. Также, стилистическая визуализация категорично исключает использование данной «чистой» техники к книжному иллюстрированию. Отсюда следует вывод, что цифровую книжную иллюстрацию следует воспринимать как отдельную целостную форму изобразительного искусства, с вытекающими индивидуальными методами реализации ее средствами компьютерной графики, требующей научного, теоретического и практического изучения.

В ходе реализации магистерской работы на тему: «Особенности книжной иллюстрации средствами цифровой живописи на примере миниатюрного книжного издания А. П. Чехова», была реализована практическая часть в виде изданного миниатюрного книжного издания Чехова А. П. «Рассказы», при выполнении которого мы столкнулись на разных этапах с проблемами технической и стилистической реализации изображений. Эти проблемы, главным образом, затрагивали: вопросы разработки и применения кистей; аккумулярование различных техник нефотореалистичной визуализации (Non Photorealistic Rendering – NPR) и преобразование их в собственный авторский стиль; процессы препресса иллюстрации, требующие внимания на начальных этапах разработки изображения.

В конечном результате нами были выделены основные методы реализации книжной иллюстрации посредством графического планшета Wacom в редакторе Adobe Photoshop:

1. Выбор размера и разрешения изобразительной плоскости

Наряду с разнообразным вариативным рядом размеров страницы книги (сверхкрупный – 265 мм x 410 мм (после обрезки); крупный – до 220 мм x 290 мм (после обрезки); увеличенный – до 170 мм x 260 мм (после обрезки); стандартный – до 145 мм x 215 мм (после обрезки); малый – до 107 мм x 177 мм (после обрезки); сверхмалый – до 100 мм x 125 мм (после обрезки)), разрешение следует соподчинять методу печати. Наиболее часто используемыми способами печати являются офсетный и цифровой, имеющие свои положительные и отрицательные стороны.

Для цифровой печати достаточным разрешением будет 300 dpi. Данный способ характеризуется печатью небольших тиражей и несколько некорректной цветопередачей в ряде случаев, а также, не сверхточной передачей изображения. Здесь, получение наилучшего результата будет зависеть от цветопроб в ходе иллюстрирования, на основании которых можно будет регулировать детализацию, цветовое и тональное решения.

Офсетный способ вывода изображения подразумевает печать больших тиражей, качество которого отличается высокой детализацией даже самых мелких элементов выводимой иллюстрации и точной передачей желаемого цветового решения. Требования в типографиях к разрешению составляет от 300 dpi, в некоторых конкретных случаях может составлять 1200 dpi. На основании практического исследования офсетного способа печати, оптимальной высококачественной передачей отличалось изображение с разрешением 600 dpi. Отрицательными чертами является невозможность внесения изменений в процессе печати, и не заложенные верные настройки разрешения при создании исходного документа.

То есть, первый этап должен уже подразумевать или предупреждать печать высокого разрешения, на случай, если в процессе будет принято решение изменить тиражность, и иллюстратору не пришлось отрисовывать изображения заново.

2. Создание и применение кистей

Данный метод реализации иллюстрации цифровым способом невозможно охарактеризовать в полной мере несколькими абзацами, поэтому приведены лишь основные аспекты. Существует ряд интернет-источников, где можно рассмотреть методы создания кистей, однако, есть и ряд особенностей, не учитывающие которые, иллюстратор может допустить технические ошибки. Речь идет, о разнице между создаваемыми кистями для мультимедийного пространства и изображений, выводимых, в дальнейшем, на печать, так как разрешение в первом случае будет равняться 72 dpi, во втором – от 300 dpi до 600 dpi и выше. Поэтому, создавая кисть, нужно в первую очередь, задать нужные настройки разрешения документа, а также, изменить размер с pixels (пиксели) на мм или см, чтобы наглядно воспринимать область применения кисти относительно заданного формата изобразительной плоскости [2].

3. Аккумуляция существующих техник нефотореалистичной визуализации (NonPhotorealistic Rendering – NPR) и преобразование их в собственный авторский стиль

Изученность различных техник нефотореалистичной визуализации (Non Photorealistic Rendering – NPR), (далее NPR) определяет дальнейшую трансформацию иллюстрации в новую стилистическую форму при условии применения нескольких подобных техник с некоторыми коррективами, которые возможно получить только при практическом использовании методом подбора. В данном случае авторская иллюстрация на этом этапе переплетается с предыдущим пунктом, и подразумевает в себе создание авторских кистей, отличных по своей структуре и применению широко известных и применяемых.

Такая комбинация методов создания иллюстраций средствами компьютерной графики даст некий симбиоз, что, в конечном итоге, определит ее индивидуальность, авторство и уникальность. Поэтому, практические навыки реализации цифровых книжных иллюстраций дают возможность теоретическому и научному обоснованию, которые существенно могут помочь новому поколению цифровых книжных графиков и предупредить технические и стилистические ошибки при реализации подобного рода изображений.

Список литературы

1. *Левин А. Ш.* Самоучитель компьютерной графики и звука. СПб: Питер, 2006. 640 с.
2. Создание текстурированных кистей [Электронный ресурс]: сайт службы поддержки Adobe Photoshop. 2017. Режим доступа: https://helpx.adobe.com/ru/photoshop/using/creating-textured-brushes.html#textured_brush_options (дата обращения 24.02.2020).

А. Ю. Тропивская

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина, Республика Беларусь, г. Мозырь

Научный руководитель: Е. В. Тихонова

РАЗРАБОТКА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОМПЛЕКСНЫХ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ЗАДАЧ ПРИ ОБУЧЕНИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ НА УРОКАХ ОБСЛУЖИВАЮЩЕГО ТРУДА

В современной белорусской школе изучение декоративно-прикладного искусства ведется в рамках реализации вариативного компонента учебной программы «Трудовое обучение. Обслуживающий труд» в 5–9 классах. Вариативным компонентом предусмотрено изучение различных видов вышивания и вязания, аппликации, обработки природных материалов, художественные работы с бисером и др. Изучение процесса преподавания декоративно-прикладного искусства в общеобразовательной школе, интервьюирование педагогов позволили установить, что и учащиеся, и преподаватели не в полной мере удовлетворены как самим процессом освоения декоративно-прикладного искусства, так и его результатами.

Педагоги чаще всего высказывали неудовлетворенность недостаточным методическим обеспечением вариативного компонента, отсутствием рекомендаций по разработке объектов труда, низкой мотивацией учащихся. Последние же в свою очередь, высказывали пожелания заниматься изготовлением интересных и полезных изделий, проявляли интерес к эстетичным и практичным изделиям, которые они могли бы сделать самостоятельно и использовать в быту или презентовать в качестве подарка, высказывали сожаление по поводу недостатка времени для серьезных занятий декоративно-прикладным искусством.

Вышеуказанные факты побудили нас к разработке таких объектов труда, которые бы в рамках выделенного времени на изучение разделов учебной программы позволили бы строить учебный процесс обучения декоративно-прикладному искусству с ориентацией не на отработку упражнений по выполнению определенных трудовых действий и операций, характерных тому или иному ремеслу, не на выполнение образцов основных применяемых техник, а на изготовление полноценных предметов декоративно-прикладного искусства, сочетающих в себе утилитарную значимость и эстетическую ценность.

Такой подход позволил предложить строить процесс обучения обслуживающему труду на основе решения цикла *комплексных технологических задач*. На роль учебных задач в процессе трудового обучения указывает Н. Н. Шумилкин: «Специфика *учебной задачи* состоит в том, что при ее решении учащиеся посредством учебных действий открывают и овладевают общим способом (принципом) решения целого класса однородных частных задач. ... Они являются средством проектирования учебных действий обучающихся и инструментом диагностики уровня усвоения ими знаний и сформированности широкого круга умений» [1]. Под *технологической задачей* мы понимаем учебное задание, предполагающие разработку и апробацию особых технических условий в соответствии со свойствами материалов, проектирование технологии изготовления изделия, поиск недостающих технологических характеристик или параметров, апробацию разработанной технологии в материале. *Комплексность* технологических задач предполагает сочетание в их содержании различных технологий обработки материала, использование разнообразных приемов декора.

Как удалось установить, оптимальной моделью использования комплексных технологических задач будет следующая:

– выбор материалов, разработка модели и конструкции, покрой и пошив базовой основы изделия при изучении раздела «Основы изготовления швейных изделий»;

– разработка авторской композиции декора и выполнение отделки изделия с использованием одной или нескольких технологий декоративно-прикладного искусства при изучении вариативного компонента программы;

– оформление изделия и проектирование направлений его использования (декор интерьера, подарок, дополнение к костюму) при изучении раздела «Основы домоводства».

Поскольку учебной программой учителю дано право интерпретировать на свое усмотрение порядок изучения разделов учебной программы, их можно выстроить в логике изготовления изделия, ведь часто нанесение декора производится на деталях до их соединения, отдельные фрагменты декоративных элементов могут входить в швы соединения деталей базовой основы. Комплексные технологические задачи позволяют учителю предусмотреть изучение не одного, а нескольких блоков вариативного компонента, что расширяет технологический кругозор учащихся, а перенос сформированных навыков рукоделия в новые области декоративно-прикладного искусства ускоряет формирование последующих.

Нами разработан кейс комплексных технологических задач различного уровня сложности и трудоемкости что позволяет его адаптировать к образовательным потребностям различных учащихся. При проектировании и реализации решения подобной задачи учащимися теоретические знания играют роль инструмента проектируемой деятельности, а приобретаемые умения и навыки выступают не конечной целью освоения предмета, а средством решения задачи. Выполнение образцов и освоение определенных технологических приемов не превращается при этом в самоцель, а логично укладывается в процесс выбора технологических операций, оптимально подходящих для изготовления изделия из конкретного материала и воспроизводства декоративных элементов, максимально приближенных к эскизным разработкам.

Примером комплексной технологической задачи может выступать следующее задание: «Разработайте последовательность обработки и изготовьте косметичку из трех деталей: двух основных деталей и кармана. Верхний срез кармана обвяжите крючком. Свяжите завязки длиной 10 см с цветочками на концах. Срезы косметички обработайте обтачным швом с отделочной строчкой 0,1–0,2 см, вставляя карман и завязки в шов обтачивания по контрольным меткам. Для помещения косметических принадлежностей расстрочите карман косметички на отдельные узкие карманы. Клапан косметички оформите вязаными элементами, используя схемы (Рисунок 1). Дополните декор вышивкой цветочными мотивами. Количество цветочных мотивов, количество швов, их композиционное расположение определите самостоятельно. Срезы клапана подогните на 0,5 см и декорируйте петельным швом или обвяжите кружевом».

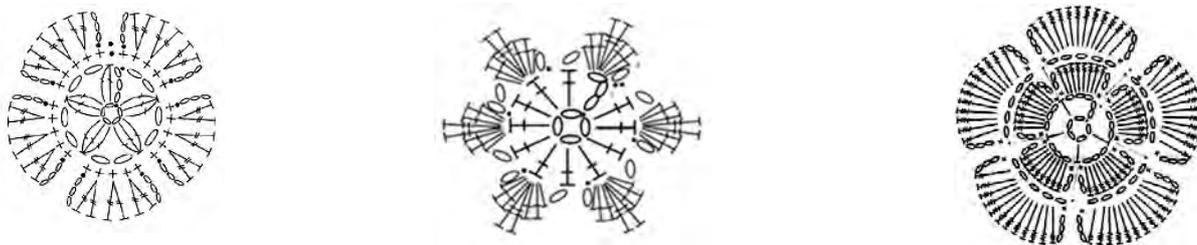


Рисунок 1 – Схемы вязания цветочных мотивов

Важным условием эффективной работы учащегося над решением комплексной технологической задачей является наличие системы критериев оценки, где учтены все технологические параметры, особенности и последовательность изготовления изделия. Данная система позволяет обучающемуся эффективно осуществлять самоконтроль, снимает психологический страх оценки, создает идеальный образ изделия как ориентировочную основу деятельности.

Список литературы

1. Шумилкин Н. Н. Технологические задачи в школьном обучении // Вестник ФГОУ ВПО МГАУ. № 3. 2011. С. 47.

Я. А. Трофименко

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: И. Е. Шахова

ДЕЛОВОЙ КОМПЛЕКС С ЖИЛОЙ ФУНКЦИЕЙ В Г. РОСТОВ-НА-ДОНУ КАК ЧАСТЬ ГРАДОФОРМИРУЮЩЕГО КОМПЛЕКСА «СИВЕРСА»

Ростов-на-Дону является крупнейшим городом с населением более миллиона человек, административным центром Южного федерального округа и Ростовской области, а также культурным, научно-образовательным, промышленным центром и важнейшим транспортным узлом юга России. Участок проектирования располагается в Ленинском районе, являющимся центральным историческим ядром города с населением около 80 тысяч человек. Транспортный узел представлен насыщенным путепроводом – проспектом и мостом Сиверса – южным въездом в город со стороны федеральной трассы М4 «Дон». Мощная транспортная развязка с плотным трафиком распределяет транспортные потоки, ведущие в центр города и микрорайон Западный по проспекту Стачки. Вдоль проспекта Сиверса расположены вокзалы – железнодорожный и автовокзал, разделенные рекой Темерник и привокзальной площадью.

В соответствии с постановлением администрации Ростовской области от 10 февраля 2003 г. № 84 «О концепции создания градоформирующих комплексов в городах Ростовской области» и решением областной межведомственной комиссии по реализации концепции создания градоформирующих комплексов в городах Ростовской области, был утвержден градоформирующий комплекс «Сиверса» в следующих границах: пр. Сиверса, ул. Красноармейская, пер. Доломановский и ул. Большая Садовая. Решение о комплексной застройке было принято с целью увеличения объемов жилищного строительства и повышения инвестиционной привлекательности города. На данной территории, неотъемлемой части Ленинского района, планировалось создание общегородского центра с деловой активностью, охватывающего территорию трех вокзалов и привокзальный район с выходом на пешеходный бульвар ул. Пушкинской. К сожалению, концепция комплекса утратила свою силу на основании постановления Правительства Ростовской области от 22 марта 2012 года № 213, но некоторые высотные здания были возведены в соответствии с предложенной программой [1].

Функционально многослойный, уникальный участок в пределах градоформирующего комплекса в центре города с постоянным взаимодействием транспортных, людских потоков и мест приложения труда, является монотонным, неосвоенным и эстетически непривлекательным в виду отсутствия акцентной архитектурной составляющей. Непосредственно сам участок проектирования располагается уже среди имеющихся высотных зданий, таких как жилые комплексы «Олимп Тауэрс», «Доломановский», «Главный» и недостроенный объект - бизнес-центр «Don-Capital».

К настоящему моменту в Ростове-на-Дону нет единого делового района, где был бы представлен широкий спектр различных структур с большим разнообразием направлений и форм деловой активности, поэтому проектное решение предлагает на участке, ограниченном пр. Сиверса, ул. Согласия, ул. Максима Горького и пер. Доломановский, разработку делового комплекса, где на одной территории совмещены жилище, офисные пространства, помещения досуга и отдыха, рекреации, что создает гибкую среду, в которой может быть оптимально реализована большая часть городских функций. Деловой комплекс представлен тремя доминантами высотой в 25, 22 и 18 этажей, объединенными общим стилобатом. Стилобат комплекса многофункционален. В непосредственной связи с первой башней комплекса находится конгресс-зона с залами для заседаний и собраний. Пространство стилобата построено по принципу пассажа – протяженной закрытой улицы с верхним светом и помещениями различного назначения: медиа-центр, кинозалы и лекционные, интегрированные зимние сады и ресторан. Стилобат напоминает живописный холм, перекликающийся с террасированным рельефом на территории комплекса. Основные въезды в комплекс

организованы со стороны пр. Сиверса и ул. Согласия, где предусмотрены подземные парковки и гостевые.

В основе концепции проектирования жилой функции в структуре многофункционального делового комплекса лежит идея разработки трех типов временного жилища различного класса для сдачи в аренду, размещенных в башнях переменной этажности, композиционно и функционально взаимосвязанных друг с другом. Класс жилища – от апартаментов до гостиничных номеров – определяется в зависимости от портрета арендатора: представители небольших и крупных компаний, стажирующиеся, командировочные, студенты или молодые люди, остановившиеся на время в новом городе для поиска работы. Статус арендаторов повлиял на разработку архитектурного решения жилой части каждой из башен комплекса.

Конфигурация земельного участка со сложным рельефом, понижающимся к проспекту Сиверса и приобретающим плоскостной характер, городской контекст окружающей застройки задают пространственную композицию вкуче с приземистым зданием автовокзала и примыкающему к нему административно-гостиничному 12-этажному объему.

Первый проектируемый высотный объем представляет собой 25-этажное здание с размещением офисов крупных компаний, главных офисов компаний, залов для конференций и собраний, фитнес-центра, кафе и ресторанов, двухуровневого зимнего сада, занимающих пространство с 1 по 19 этаж, подземного паркинга и апартаментов. Планировочная структура жилой части – секционная, офисной – open space и комбинированный. Апартаменты расположены преимущественно на верхних этажах – с 20 по 25 – по причине исключения влияния городской среды на атмосферу внутри жилища. На верхних этажах жители квартир будут практически избавлены от шума оживленной магистрали. Апартаменты имеют обособленный и независимый от офисной части лестнично-лифтовый узел с возможностью доступа в любую часть комплекса. Виды жилища представлены двумя классами апартаментов: от бизнес класса площадью не более 60 м² до элитных апартаментов площадью 80 м². В данных апартаментах предполагается наличие нескольких жилых комнат, иногда собственных переговорных или кабинетов. Общественное обслуживание включает широкий спектр услуг для комфортной жизни от консьерж-сервиса до уборки квартир и химчистки.

Второй проектируемый высотный объем представляет собой 22-этажное здание с размещением офисов небольших компаний, филиалов компаний, коворкингов, аналогично первому комплексу фитнес-центра, кафе и ресторанов, двухуровневого зимнего сада, занимающих пространство с 1 по 12 этаж. Планировочная структура жилой части – коридорная с ориентацией на восточную часть, офисной – кабинетно-коридорная и комбинированная. Апартаменты также расположены преимущественно на верхних этажах, с 13 по 14 и с 18 по 22 этажи, и имеют свой обособленный лестнично-лифтовый узел, как в первой башне комплекса. Вид жилища представлен комфорт-классом с площадью апартаментов от 27 до 40 м² с одной жилой комнатой, совмещенной с кухней-гостиной, и полным набором сервиса по обслуживанию или возможностью самостоятельного ведения быта.

Третье здание многофункционального делового комплекса завершает композицию и представляет собой 18-этажный объем с размещением преимущественно небольших номеров гостиничного типа эконом класса площадью 12 м² – одноместных и до 20 м² – двухместных, ориентированных на людей, выбирающих краткосрочную аренду жилища. Жилая часть занимает пространство с 11 по 14 этаж. Нижние этажи размещают небольшие коммерческие площади и коворкинги, занимающие пространство с 1 по 7 этаж и 10. Связь с двумя вышеописанными зданиями осуществляется также через этажи, размещающими зимний сад, фитнес-центр, зону общественного питания в виде кафе. Общие для всех трех объемов уровни с фитнес-центром, зонами питания и с зимним садом, расположившиеся с 8 по 9 и с 16 по 17 этажи, обеспечивают связь зданий через объединяющие их переходы.

Таким образом, многофункциональный деловой комплекс с жилой функцией может стать комфортабельным, эстетически и функционально значимым объектом городской среды,

который мог бы лечь в основу формирования единой протяженной панорамы района и стать визитной карточкой для гостей города.

М. М. Трушина

Российский колледж традиционной культуры, г. Санкт-Петербург

Научный руководитель: Н. А. Чередниченко

ЗНАЧЕНИЕ ЖАНРА ПЕЙЗАЖА В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*Только в природе можно найти красоту,
которая является великим объектом живописи,
там-то и надо ее искать и нигде более.
Ж. Д. Энгр*

Пейзаж – распространенный жанр изобразительного искусства. Он встречается не только в становой живописи и графике, но и в разных видах декоративно-прикладного искусства. Работы художников декоративно-прикладного искусства представлены изделиями с разнообразными образами родной природы, окружающей художника с детских лет, где отражается широта русского характера, доброта и уважение к родной земле.

В изделиях декоративно-прикладного искусства образ природы имеет стилизованный декоративный характер. Художник использует не только оригинальные художественные приемы, но и творческий метод, выразительные средства. В основе всех видов и методов стилизации окружающей действительности лежит единый изобразительный принцип – художественная трансформация реальных природных объектов.

Пейзажная тематика в процессе подготовки художника, в развитии его профессиональных качеств и воспитании его эстетических принципов играет значительную роль. Работа в условиях пленэра, изучение форм живой природы способствует развитию эмоциональной сферы будущего художника. Мы, студенты, учимся активно, самостоятельно и творчески наблюдать окружающую среду, передавать живописный образ постоянной, но одновременно изменчивой и неповторимой природы. Зарисовки отдельных деревьев, кустарников, тональные линейные зарисовки пейзажей; живописные наброски – все это используется художником в последующей работе над своим произведением в мастерской. Эмоциональная творческая работа в мастерской живописи дает хорошие предпосылки для создания проекта по специализации и дальнейшего его воплощения в материале. Занятие живописью положительно сказывается на дальнейшей творческой деятельности, обогащая теоретические знания и расширяя палитру творческих приемов и техник. Работа над живописным полотном помогает найти образное начало в пейзаже, которое необходимо в любой творческой деятельности.

Мастерство рассматривается как умение художника эффективно использовать все средства и возможности искусства для создания содержательных и впечатляющих художественных образов. Оно включает в себя всю совокупность полноценной творческой практики.

Работа в мастерской живописи порождает сознательный поход к изучению и овладению необходимыми качествами, способствующими творческому росту студента. Будущие художники прикладного искусства ищут способы и пути решения учебных задач, стремятся к наилучшему воплощению собственному восприятию природы. Такую возможность дает система дополнительного образования. Например, мастерская живописи маслом. На холсте студент может воплотить свои впечатления от пленэра, собственные задумки. Свобода выбора темы, не ограниченной учебной программой, хорошо стимулирует творческую работу. Подлинная заинтересованность и увлеченность помогает овладеть правильными живописными, графическими, технологическими методами, освоить различные материалы, развить зрительное восприятие и профессиональное художественное мышление. Дополнительной мотивацией служит организация персональной выставки.

Работа в мастерской живописи маслом предусматривает выполнение художественных произведений с натуры, по памяти и воображению, а также работу по мотивам произведений великих мастеров. Это позволяет понять, проанализировать и использовать богатейший опыт мастеров прошлого на практике. И. И. Шишкин, И. И. Левитан, А. К. Саврасов, А. И. Куинджи – признанные гении русской пейзажной живописи. Изучая их творчество, студент должен стремиться к нахождению единства в природном разнообразии, созданию художественного образа. Общение с природой помогает эмоциональному совершенствованию, раскрытию нашего внутреннего мира.

Поиск наиболее удачного интересного решения, передача пространственных отношений, целостности изображаемого с помощью верно найденных тональных и цветовых отношений дает на холсте эмоциональное напряжение и настроение.

В результате овладения опытом работы в различных живописных техниках повышается мастерство будущих художников, появляется умение вести самостоятельную и художественно-творческую деятельность по специализации.

Мастерство студента, достигнутое в результате профессионального обучения, свидетельствует о том, что он умеет вести самостоятельную художественно-творческую деятельность. Определяющим его качеством является умение пользоваться знаниями, полученными не только на занятиях по обязательной программе, но и благодаря системе дополнительного образования. Такая связь способствует полноценному развитию творческой личности и оказывает неоценимую помощь в дальнейшей работе художника.

Безусловно, развитие творческого мышления и воображения оказывает большую пользу в будущей работе художника-мастера. Проекты и изделия, выполненные по мотивам живописных работ, помогут сформировать первый опыт творческой деятельности.

Список литературы

1. *Алехин А. Д.* Когда начинается художник. М., 1993.
2. *Алехин А. Д.* О языке изобразительного искусства. М., 1973.
3. *Беда Г. В.* Основы изобразительной грамоты. М., 1989.
4. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М., 1986.
5. *Зайцев В. А.* Наука о цвете в живописи. М., 1986.
6. *Кирцер Ю. М.* Рисунок и живопись: учебн. пособие. М.: Высш.шк., 1997.
7. *Логвиненко Г. М.* Декоративная композиция: учебное пособие. М., Владос, 2005.
8. *Паррамон Х. М.* Основы живописи. М., 1994.
9. *Прокофьев Н. Н.* Живопись. Техника и технологий живописных материалов. М., Владос, 2010.
10. *Яшухин А. П.* Живопись. М., 1985.

Н. А. Тулаев

Белгородский университет кооперации, экономики и права, г. Белгород

Научный руководитель: Н. С. Степанова-Третьякова

РАЗРАБОТКА КОНЦЕПТ-АРТА ДЛЯ НАСТОЛЬНЫХ ИГР КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ В ДИЗАЙНЕ

Разработка рекламных персонажей – одно из интересных направлений в дизайне. Здесь важна авторская концепция, сумма мыслей, произведенных в единую концепцию, продукт мыслей. Дизайнер совершает преобразование форм внешнего мира под влиянием личностных качеств и его стилистических предпочтений. Именно дизайнер персонажей является иллюстратором идей разработчика и помогает заказчику воплотить свою идею. Рынок настольных игр является молодой отраслью в российской экономике. Основу любой игры составляет ее атрибут, поэтому рынок настольных игр делится на настольные игры, карточные, кости, салонные игры. Конкурируя между собой, отрасли развиваются, выпуская игры для детей и всей семьи, также популярные товары для хобби. Преимущественно на этом рынке игр работают иностранные компании. Реализованный уровень продаж компаний выпускающих настольные игры достаточно высок особенно у западных компаний [1; 2].

Понятие настольная игра известна еще с Древнего Египта, там существовала, например древняя игра «Сенет». Мы и сейчас можем увидеть древние рисунки на фресках с изображением играющих людей. В древней игре использовали небольшие фигурки наподобие шахмат и шашек. Если идти большими шагами по истории настольных игр, то увидим, что очень популярна игра «Монополия» уже в нашем веке, которая позволяла играющим развивать свои математические способности.

За последнее десятилетие мы видим рост интереса рынка к выпуску настольных игр. Существует множество настольных игр, в которые можно играть с друзьями, родными. Например, «Соппротивление» – мощная психологическая игра, в которой можно стать борцом за справедливость, пройти все миссии и вычислить шпионов. «Манчкин» тоже известная игра, где игроки ходят по подземелью и побеждают ужасных персонажей. В игре «Элиас» ставится цель для того, чтобы больше слов объяснить своему оппоненту в игре за определенный отрезок времени. Здесь важно не использовать одно коренные слова. Среди игр можно выделить «Повелитель монстров». В задачи перед игроками стоит завоевать город, победить злых монстров. «Звездные империи» – игра, построенная на движении колод карт. Она начинается с карт простых истребителей, в колоду собираются все новые корабли, нападая на соперника. Карты принадлежат четырем фракциям и здесь можно управлять несложным алгоритмом игры для того, что бы занять сильные позиции. На сегодняшний момент игры обрели большую популярность, пользователи собирают огромные настольные игры с большим количеством миниатюр и террейнов.

В разработке идеи концепт-арта художник опирается на подборку референсов. В разработке важную роль играет собранный предварительно материал, опираясь на информацию, художник создает визуальный образ идеи игры, фракции. Начиная разработку разработчик может воспользоваться онлайн-генераторами, для персонажей можно обратиться к НегоMachine или обратиться сайтам, где размещены ассеты для 2д игр [3].

В феврале этого года в «СтудЛайф» на базе БГТУ им. Шухова мы познакомились с Марком Колобаевым, белгородским концепт-художником, работающим в голливудских проектах, который на встрече рассказал о небольших секретах своей профессии. Утверждал, что у каждого есть шанс получить работу мечты. В фильме «Лига справедливости» ему досталась тема о Чернобыле. Раскрывая моменты своей работы, он поведал, что именно художник должен ответить на вопросы режиссера. Художник создает ассеты для режиссера. Ассеты, игровые ассеты – игровой ресурс, цифровой объект, преимущественно состоящий из однотипных данных, неделимая сущность, которая представляет часть игрового контента и обладает некими свойствами. Релизы, ассеты для игр напоминают своим содержанием

мультфильмы, которые выпускали в 1990-х гг. Релиз помогает впервые увидеть продуманный художником идею, как будет выглядеть персонаж, среда в кадре. Работая над предложениями режиссера, понятия все равно используются в работе. Пространство в кадре приобретает форму и меру от размещения в ней предметов и действий с ними. Объекты живут среди вещей и человеческих отношений в непрерывном действии. Художником применяются ориентировочные компоненты. На своем мастер-классе он показал, что художник оказывает помощь в разработке кадра, он показывает наглядно, как движутся объекты, как будут все видно в кадре, планы, прописывают. Автор не рекомендовал работать самостоятельно, обсуждение дает наибольшие качественные результаты в короткий период времени. Многие фильмы воплотились в настольные игры. Изданы «Игра престолов», «Шерлок» и многие другие.

Сейчас мы видим, что профессия концепт-художник очень востребованная профессия. Рынок настольных игр в России еще не очень развит и поэтому, существует большое количество места для реализации личных проектов. Издатели настольных игр прикладывают усилия для того, чтобы игра вышла в свет и заняты поисками новых авторов [4]. Подводя итог всему сказанному, следует отметить, что основной задачей разработчиков дизайна настольных игр является создание новых идей и концепций, которые могут быть заложены в основу нового продукта, а можно взять за основу игры, по договоренности с правообладателем, такую сюжетную линию известных видеоигр, кинофильмов. Работая над выбранной темой исследования, мы заметили, что в наше время игра выступает своеобразным средством познания мира, его многообразия и проявлений с детства каждого человека. Стать автором концепт-артов персонажей сложно, но реально. Многие пытаются решить эту проблему, используя контент из просмотра видео материала для получения инструкций по ведению разработке концепт-арта персонажа или курс об инструментах, но лучше вести разработку самостоятельно.

Список литературы

1. Концепт-арт как визуализация идеи вашей будущей игры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vc.ru/pixonio/58186-concept-art>
2. Концепт-арты и новые направления арта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://artisthunt.ru/blog/kontsept_art_i_noviye_napravleniya_arta
3. Концепт-арт: определение, примеры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://craftkino.ru/godnyj-koncept/>
4. Настольная игра как прикладной аспект медиаобразовательной деятельности. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nastolnaya-igra-kak-prikladnoy-aspekt-mediaobrazovatelnoy-deyatelnosti>
5. Функции визуализации в дизайне. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://infopedia.su/4x7bfd.html>
6. Что такое настольные игры. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://craftkino.ru/godnyjkoncept/http://www.mesport.ru/index.php/hobbies/nastolnye-igry>

Т. Р. Умаров

Гжельская средняя общеобразовательная школа с изучением предметов художественно-эстетического цикла, Московская обл., с. Гжель

Научный руководитель: Н. А. Савина

РОЛЬ ГОНЧАРОВ В РАЗВИТИИ ГЖЕЛЬСКОЙ МАЙОЛИКИ

Знаменитый гжельский промысел на протяжении нескольких столетий является одним из ведущих керамических промыслов страны и по праву считается колыбелью русской керамики.

Не многие знают, что промысел славен не только производством фарфора, а в первую очередь – майоликой. Гжельская майолика одно из интереснейших явлений традиционной художественной культуры. Причем, значимо не только само искусство, но и сложная судьба промысла, пережившего в конце прошлого столетия период расцвета, а в начале XXI в. период спада. Современная майолика не просто продолжила определенные художественные традиции русской народной керамики, но и сохранила реалистический самобытный характер народного искусства, отличающийся большой внутренней силой, неразрывной связью с прошлым. Этот процесс возрождения преемственности формировался целенаправленными усилиями нескольких поколений мастеров, художников, искусствоведов, специалистов керамического производства [1]. В настоящее время, к сожалению, в Гжели закрыты все крупные производственные предприятия, производившие майолику в конце XX в., осталось лишь несколько мастерских художников.

В условиях образования туристического кластера Гжель возникла необходимость во всестороннем представлении творческого и производственного опыта гжельских художников-керамистов в изготовлении майоликовых изделий. Представителями данной категории мастеров являются Валентин Криворотов, Сергей Никулин, Валентина Чепрасова, Алексей Рыженок, керамисты гончарной мастерской «Гжельская гончарня».

Непременным атрибутом творчества любого художника и одним из ключевых рабочих инструментов является гончарный круг. Считается, что изобретатель круга жил в Вавилоне в IV тысячелетии до новой эры. Затем гончарный круг появился в Египте, Индии и Греции. В Европе он появился в 500 годы до новой эры [2; 50].

Примерно в IX–X вв. в России появился гончарный круг – простейший станок или скорее приспособление, приводившееся первоначально в движение рукой, позже ногой. Изобретение гончарного круга – важнейший этап в развитии производственной деятельности, а вместе с тем технических и художественных способностей людей. Гончарный круг упростил, ускорил изготовление глиняной посуды и утвари. Он приводился в действие с помощью махового колеса, расположенного внизу, которое вращают ногами. При этом обе руки гончара остаются свободными, что позволяет формовать изделия, вытягивая из целого куска глины.

В современном производстве керамики гончарные круги почти не используются. В настоящее время в практике керамических мастерских почти исключительно применяются гончарные круги с электрическим приводом. Основными инструментами при работе на гончарном станке являются струна, иглы, шило, цикли и скребки, клюшки, ложечка [2; 56].

Весомый вклад в развитие гжельской майолики вносят современные гончары. Валентин Криворотов – гончар, художник-керамист «Ателье керамики», неоднократный участник международных, межрегиональных фестивалей керамики. Он – победитель первого в России Чемпионата гончаров в городе Раменское, в номинации Приз зрительских симпатий. Мастер, покоривший публику своей виртуозностью владения сложной техникой гончарства, умением создавать прекрасные произведения на гончарном круге с закрытыми глазами.

Сергей Никулин – гончар, художник-керамист, мастер творческой группы «Гжельская майолика», которая, как известно, стояла у истоков народного, художественного промысла Гжель, преподаватель факультета декоративно-прикладного искусства ГГУ по специальности декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. За годы работы создал свою

авторскую школу подготовки гончаров. Он – неоднократный участник всероссийских и международных конкурсов.

Валентина Чепрасова – член Союза художников России, участник Творческой группы «Гжельская майолика. Много лет проработала художником на объединении «Гжель». Тянуть на гончарном круге училась у известного гжельского гончара В. Ф. Забелина. В 2018 г. представляла делегацию керамистов Гжели в Италии. Валентина Чепрасова – участник всероссийских и международных конкурсов, фестивалей, выставок. Осенью 2019 г. в Музейно-выставочном центре Дом Салтыкова, во Гжели, проводилась персональная выставка «Валентина Чепрасова. Майолика. Люди, львы и птицы». Уникальный и долгожданный выставочный проект, состоявшийся благодаря инициативе и усилиям творческой команды: проекта «Гжельское море» Олега Михайловича Тюленева, Музейно-выставочного центра «Дом Салтыкова», семьи Исаевых.

Гончарная мастерская «Гжельская гончарня» появилась в 2013 г. благодаря инициативе и усилиям предпринимателя Михаила Рогова и скульптора-модельщика Алексея Рыженка. В мастерской трудится талантливая молодежь: художники-керамисты Василиса Юдина, Мария Ярцева, Екатерина Акимова, Василий Рыженко, Андрей Ежов, Александр Гапанько. Труд гончара нелегкий, требует не только навыков, умений работы с материалом и оборудованием, знания специфики глины, ее видов, технологий работы с керамикой, но и колоссального терпения, готовности к физическим нагрузкам, постоянному творческому поиску.

Валентин Криворотов, Василиса Юдина, Алексей Рыженко неоднократно проводили мастер-классы на гончарном станке для учащихся Гжельской средней школы.

С 2018 г. Гжельская средняя школа является региональной инновационной площадкой Московской области «Модель школьного ресурсно-образовательного центра "Гжельская майолика" как средство реализации задач духовно-нравственного воспитания и успешной социализации обучающихся». В школе есть керамическая мастерская по производству гжельской майолики, аналогов которой нет в России. Учащиеся имеют возможность овладеть навыками и умениями в изготовлении и росписи традиционной гжельской майолики. Мы проводим мастер-классы на гончарном круге, по лепке, росписи, формовке майоликовых изделий. Обучающиеся школы являются победителями и призерами в конкурсах и фестивалях: Международный фестиваль детского, юношеского и студенческого творчества «Синяя птица Гжели», областной конкурс «Глиняная игрушка Подмосковья» в рамках областного фестиваля детского и юношеского художественного и технического творчества «Юные таланты Московии», областной благотворительный фестиваль декоративно-прикладного искусства и художественного творчества «Твори добро», региональный фестиваль народного творчества «Мастерство и ремесло Раменья», фестиваль российской керамики «Синница» и другие.

Общение и творческое взаимодействие с мастерами-керамистами, в частности, с гончарами, наряду с изучением и сохранением уникальной технологии изготовления изделий Гжельской майолики, организацией различных мероприятий, а также популяризацией промысла Гжели и продвижение бренда Гжельской майолики на общероссийском и международном уровне свидетельствуют о неразрывности и эффективном взаимодействии традиций и инноваций.

Список литературы

1. *Астраханцева Т. Л.* Искусство гжельской майолики второй половины XX века: Проблема традиции и современности: дисс. на соиск ученой степ. канд. искусствоведения. М., 1999. 234 с.
2. *Федотов Г. Я.* Послушная глина. Основы художественного ремесла. М.: АСТ-ПРЕСС, 1997. 144 с.

С. С. Филенко

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ FASHION-ФОТОГРАФИИ

Фотография пришла в мир fashion более ста лет назад. Мир моды в то время базировался на рисованных силуэтах [1, с. 65]. Первые журналы о моде возникли в конце XVIII в.: *Galerie des Modes et Costumes Francais* (Париж, 1776 г.), *Cabinet des Modes ou les Modes Nouvelles* (Париж, 1785 г.), *Bertuch'sche Journal des Luxus und der Moden* (Германия, 1786 г.), *The Gallery of Fashion Magazine* (Лондон, 1794 г.), *Journal des Dames et des Modes en France* (Париж, 1797 г.) [3, с. 88]. В данных журналах работали художники, которые вырисовывали модные силуэты.

Считается, что появление первой fashion фотографии совпадает с изобретением фотографии как техники [4, с. 188]. С определенным допущением фотографию кружева, выполненную Уильямом Генри Фоксом Тальботом около 1840 г., можно отнести к жанру fashion-фотографии, так как кружево потенциально может представлять собой модный элемент или фрагмент одежды. Уильяму удалось разработать достаточно простой способ фотографического процесса – негативно-позитивный способ создания фотоснимков: создание копии на солевой бумаге, пропитанной нитратом серебра, с бумажного негатива, с которого можно получать неограниченное число копий. Данное научное открытие определило возникновение и развитие фотографического искусства. Однако, данное допущение является достаточно серьезным, поскольку фактически fashion-фотография начинает развиваться ближе к рубежу XIX и XX вв. [2, с. 36].

Французский фотограф Адольф Браун, известный в большей степени цветочными натюрмортами и альпийскими пейзажами, в 1856 г. опубликовал книгу с фотографиями итальянской герцогини при дворе Наполеона III Вирджинии Ольдони. Герцогиня была изображена в пышных нарядах, что вполне соответствует понятию моды, поскольку в то время модные образы распространялись от представителей верхушки общества.

Остановимся на основных исторических моментах развития fashion-фотографии прошлого столетия.

Эдвард Стайхен (Франция) создает серию фотографий платьев французского модельера Поля Пуаре. Фотографии были опубликованы в 1911 г. в апрельском выпуске журнала *Art et Decoation*. Считается, что Э. Стайхен осуществил культурную инновацию, поскольку впервые использовал фотографию для продвижения моды. До этого момента изображения модных силуэтов в журналах осуществляли художники. Стиль Э. Стайхена более походил на портретную живопись, однако, с помощью студийного освещения и интерьеров фотографу удавалось сфокусировать внимание аудитории на одежде и аксессуарах модели. Э. Стайхен одним из первых соединил fashion-индустрию с изобразительным искусством и инструментами документальной фотографии.

К началу XX в. завоевывают популярность еженедельные журналы среди разных групп общественности. Речь идет о журналах *Vogue Magazine* и *Harper's Bazaar*. Первоначально модные журналы создавались для состоятельных американцев, материалы журналов были посвящены вопросам жизни общества, стиля жизни, моды. В 1909 г. происходит смена владельца журнала *Vogue Magazine*, что приводит к изменению концепции журнала – журнал полностью ориентируется на fashion-контент. Следует отметить, что на протяжении многих десятилетий два основных журнала мира моды конкурировали между собой.

В 1933 г. фотограф Мартин Мункачи осуществляет съемку моделей на пляже для журнала *Harper's Bazaar*. В фотографиях М. Мункачи делается акцент на движении в кадре, то есть происходит следующий виток фотографических инноваций – переход от статичных изображений к динамичным образам. Выполняя фотоработы для журнала *Harper's Bazaar* М. Мункачи просил моделей двигаться, а не занимать стандартные позы для съемок.

В 1930-е – 1950-е гг. происходит поиск новых образов для фотографических работ, новых инструментов создания образов.

Основными мастерами, которые заявили себя в это время, являются: Ирвин Пенн, Ив Арнольд и Ричард Аведон. Все они являются учениками Алексея Бродовича, арт-директора Harper's Bazaar.

Стиль И. Пенна можно охарактеризовать как визуальная провокация. Как правило, фотохудожник использовал один боковой источник света, а также работал с фоном. Модели принимали нестандартные позы, тем самым привлекая внимание к фотографическому образу.

Ив Арнольд обладала решимостью и волевыми качествами, которые помогали ей устанавливать доверительные отношения с моделями. И. Арнольд считала, что наиболее интересными являются не постановочные кадры, а кадры, которые рождаются из ненавязчивых наблюдений за людьми, то есть кадры, которые создаются незаметно.

Ричард Аведон в мире фотоискусства является мэтром портретной фотосъемки. Его работы в большинстве своем являются черно-белыми, с непривлекающим внимание фоном. Р. Аведону удавалось фокусировать внимание не только на одежде модели, но и передать характер модели, ее игривость, естественность, динамизм. Он просил моделей двигаться, танцевать, выражать эмоции. Тем самым, его фотографии сильно отличались от работ фотографов того времени.

Дэвид Бейли является основателем английской fashion-фотографии. Впервые в области fashion-фотографии Д. Бейли проявил себя в 1960 г., когда ему предложили сделать съемку для журнала Vogue. Его снимки отличаются простотой, гармонией, целостностью. Далее фотохудожник занимался не только фотографией, но и снимал документальное кино.

Ги Буден – французский фотохудожник, который делал акцент в своих работах на эротических образах. Его работы разрушали стереотипы человеческого восприятия, возбуждали у аудитории противоречивые эмоции. Г. Будену удавалось в своих работах привлечь внимание аудитории не к модели, а к продукту. Каждый его снимок воспринимался не как законченное произведение, а как некоторая история, в которой можно проследить основную идею и подтекст. В работах Г. Будена присутствует интеграция образа в окружающее пространство.

Следует отметить, что в XXI веке fashion-фотография стала использоваться не только в печатных СМИ, освещающих модные тенденции, но и в интернет-пространстве, в социальных сетях, в тематических интернет-блогах.

Список литературы

1. *Васильева Е. В.* Сьюзен Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2014. Вып. 3. С. 64–80.
2. *Макарова Т. Л.* Современные образы в рекламе индустрии моды // Гуманитарный акцент. 2018. № 3. С. 33–40.
3. *Скуридина С. А., Шашурина Е. В.* Fashion-фотография как жанр модной журналистики // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2018. № 4 (31). С. 85–92.
4. *Тимохович А. Н., Филенко Ц. С.* Художественный образ vs образ в рекламной фотографии: особенности конструирования и восприятия // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации. Социальный инженер – 2017: сборник материалов Всероссийской конференции молодых исследователей. М.: ФГБОУ ВО «Московский государственный университет дизайна и технологии», 2017. С. 186–190.

Ц. С. Филенко

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, г. Москва

Научный руководитель: П. Н. Бесчастнов

БАУХАУС VS СОВРЕМЕННАЯ РЕКЛАМНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Стиль баухаус является одним из самых влиятельных в современной архитектуре и дизайне. Основной отличительной чертой стиля баухаус является практически полное отсутствие декоративных элементов, то есть в пространстве все должно быть простым и функциональным. Основными мотивами стиля баухаус являются использование геометрических фигур, использование пространственных асимметричных форм, вытянутых линий, обилие света [2, с. 74]. Стиль баухаус также прослеживается в фотографическом искусстве.

Отделение фотографии было открыто в Высшей школе архитектуры, строительства, дизайна и прикладного искусства (Hochschule für Bau und Gestaltung – Bauhaus) в Веймаре 1929 г. За время существования школы в ней было сделано большое количество художественных открытий, в том числе и фотографических. В профессиональном мире Bauhaus называют мастерской по изучению языка изображения [3, с. 48]. Преподаватели школы Вальтер Петерханс и Ласло Мохой-Надь способствовали развитию фотографического искусства.

В начале 1920-х гг. фотокамеры были громоздкими и дорогостоящими, соответственно преподаватели и студенты не имели возможности приобрести данные устройства. В 1925 г. начинается выпуск дальномерной камеры Leica, что расширяет возможности фотосъемки.

Фотографы начинают экспериментировать с изображением и получаемыми образами. Ласло Мохой-Надь начинает тестировать бескамерные фотографии, которые создаются в темном пространстве. С помощью фотографии не только отражается существующая реальность, но и создается новая. Вальтер Петерханс работает над точностью и резкостью изображений, изучает крупные планы, фрагментарность получаемых изображений.

Со временем в баухаусе развивается новая эстетическая концепция использования больших плоскостей. В частности, это отражается в создании техники коллажа, в фотографиях с различной экспозицией и выдержкой, в получении необычных эффектов в шрифтовых конструкциях в полиграфии.

В современной рекламной фотографии присутствуют элементы различных течений и стилей искусства, в том числе и баухауса. Приемы, разработанные классиками баухауса, используются при создании современных образов в рекламной коммуникации [1, с. 176]. Основными приемами, которые прослеживаются в современной фотографии, являются: создание асимметричных изображений, использование контрастных цветов, съемка сверху или в определенном ракурсе, изображение с пересекающимися и наслаивающимися поверхностями, мозаичное изображение, использование элементов фона при построении визуального образа, акценты на отдельных деталях изображения, точечная группировка объектов, приемы света и тени, бликов, размытого изображения.

Обозначенные приемы используются для выделения рекламных сообщений среди многочисленного рекламного контента, для привлечения непроизвольного внимания аудитории к рекламному образу, для удержания внимания на рекламируемом объекте, для формирования интереса аудитории к рекламируемому продукту.

Список литературы

1. *Гайфаджян Д. А., Тимохович А. Н.* Графический дизайн для потребителя рекламного контента // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК – 2017». Всероссийский форум молодых исследователей «Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века». М.: ФГБОУ ВО «Московский государственный университет дизайна и технологии», 2017. С. 175–177.

2. *Иттен И.* Искусство формы. Мой форкурс в Баухаусе и других школах. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2014. 136 с.

3. *Лиер А.* Философия фотографии. Харьков: Гуманитарный центр, 2019. 202 с.

Я. Е. Фомбаров

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Д. С. Скачков

ИСКУССТВО В ЭПОХУ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Современный мир невозможно представить без технологий, проникающих все глубже во все сферы человеческой жизни. Не стало исключением и искусство, являющееся, по сути своей, зеркалом окружающей нас реальности. Несомненным является факт того, что появление новых технологических решений, внедряющихся в процесс создания, восприятия произведений искусства ставит новые задачи перед искусствоведением. На сегодняшний день развитие информационных технологий оказывает большое влияние на современные культуру и искусство. Новые технологии способствуют унификации, а затем и глобализации процессов художественного творчества. В настоящее время можно говорить о создании новых форматов потребления художественной продукции, вывода ее на культурно-художественный рынок. Этому способствует интенсивное развитие средств массовой информации и телекоммуникационных технологий. Для изготовления современной художественной продукции, помимо авторов и исполнителей, потребовалось и возникло новое сообщество специалистов междисциплинарного профиля: звукорежиссеров, режиссеров по свету, видеорежиссеров, специалистов по электронно-компьютерным технологиям, по спецэффектам, и других. Следует заметить, что современное искусство довольно часто не обходится без поддержки со стороны технических специалистов ввиду глубокого использования технологий в процессе создания произведений.

Несомненной тенденцией развития современного искусства стало использование и внедрение цифровых технологий. Под цифровым искусством понимают творческую деятельность, основанную на использовании компьютерных технологий, результатом которой являются художественные произведения в цифровой форме. Термин «цифровое искусство» используется для обозначения художественных произведений как традиционных, перенесенных в цифровой формат или изначально созданных в цифровом формате, так и принципиально новых их видов, основной средой существования которых является компьютерная среда. Стоит признать, что даже лучшие умы человечества часто скептически относятся к такому явлению, как появление в жизни человечества принципиально новых технологий и способов взаимодействия между ними и человеческим обществом – от Евгения Замятина, говорившего о последствиях технологического роста в обществе без видимых границ и отличительных черт индивида, до Германа Гессе, выразившего в «Степном волке» недовольство засильем радиоприемников и сетовавшего на невозможность восприятия всего спектра симфонического концерта через узкий хриплый динамик. Однако, темп развития технологий лишь увеличивается. Сам спор о том, является ли цифровое, компьютерное искусство творчеством ведется уже не один десяток лет. Например, говоря о технических возможностях фотографии в начале XX в. Ш. Бодлер писал: «Технические уловки, вторгаясь в искусство, становятся его смертельными врагами» [2, с. 33]. Подобное отношение к технологическим новинкам в процессе создания произведений искусства базировалось на уверенности в том, что нарастание внедрения творческих средств неизбежно приведет к ослаблению творческой мысли, упадку деятельности и, в конечном счете, к смерти искусства.

Наиболее конструктивно к проблеме взаимодействия технического прогресса и искусства подошел В. Беньямин. В эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он пишет: «...спор, который вели на протяжении девятнадцатого века живопись и фотография об эстетической ценности своих произведений, производит сегодня впечатление путаного и уводящего от сути дела...» и подчеркивает, что более адекватной будет постановка вопроса не о том, является ли фотография искусством, а о том, насколько изменилось с изобретением фотографии само искусство [1, с. 259]. На наш взгляд, подход,

предложенный В. Беньямином, является наиболее прогрессивным и подходящим для определения статуса и роли цифровых технологий в современном искусстве.

Одним из первых проявлений цифровых технологий в качестве основного инструмента художника стала телепередача «Good Morning, Mr. Orwell» Нама Джуна Пайка, показанная в 1984 году [3]. Это была своеобразная манифестация технологического прогресса и медиа как инновационного средства коммуникации людей, плюрализма мнений. Первая в своем роде спутниковая арт-инсталляция собрала у экранов более 25 миллионов зрителей, наблюдавших в прямом эфире перформансы таких выдающихся деятелей авангардного искусства, как Джон Кейдж, Аллен Гинзберг, самого Нам Джун Пайка и десятка других. Элементы «живых» телевизионных съемок комбинировались с визуальными эффектами, записанными материалами, намеренными искажениями изображения и т.д.

Доступные видеокамеры и первые компьютеры дали возможность создания интерактивных сред взаимодействия «произведение-зритель». Появились возможности, например, осуществлять монтаж видеопленки прямо в процессе его просмотра, в выставочном зале. С точки зрения средств художественной выразительности, роль художника сместилась с безусловного диктатора-дирижера, до человека, направляющего зрителя по некоему определенному пути, задающего вектор размышлений. С удешевлением аппаратуры доступ к ней появляется у все большего круга лиц, порождая все новые художественные формы.

Исследуя внедрение современных технологий в сферу искусства нельзя не замечать изменения мира в целом. С появлением новых средств связи, хранения и передачи информации, скорость информационных потоков выросла. Изменился сам способ взаимодействия между человеком и информацией – важнейшим шагом на пути данной трансформации стало появление сети Интернет. Однако, кроме безусловно положительных последствий, таких как моментальный доступ к ценнейшей информации, накопленной человеческой цивилизацией за столетия своего существования, стремительное развитие сетевых средств коммуникации имеет и отрицательное влияние на современного человека. Сегодня среднестатистический гражданин развитой страны испытывает не только потребности есть, пить и дышать, человек теперь испытывает потребность в информации, смартфон теперь является продолжением нас самих, нашим органом чувств. Сначала телевидение, затем Интернет, подтолкнули художников к исследованию распределенного восприятия. Одним из знаковых этапов развития данной художественной мысли стал перформанс «Life Sharing» художников Евы и Франко Маттес, известных под псевдонимом 0100101110101101.org. В рамках этого перформанса, длившегося с 2000 по 2003 гг., художники сделали все содержание их домашнего компьютера общедоступным. На протяжении трех лет все, включая электронные письма, файлы, банковские отчеты, фотографии, переписки, было доступно для копирования, скачивания, чтения и редактирования. Более того, авторы носили GPS-передатчики, передававшие в реальном времени на компьютер информацию обо всех передвижениях художников. Такое смелое высказывание о проблеме личной жизни в современном мире и доступности личных данных стало не просто искусством с применением современных технологий, а произведением, само существование которого без технологических инноваций было бы невозможным [4].

Стоит сказать, что вышеописанные примеры использования современных цифровых технологий в искусстве не являются лишь частными случаями. Сегодня, тенденция внедрения компьютерных технологий в процесс создания произведений искусства все больше становится реальностью, а не инновацией – современные композиторы и аранжировщики полноценно используют плагины с возможностями искусственного интеллекта, художники-абстракционисты работают наравне с нейросетями, генерирующими художественные изображения, а передовые съемочные павильоны блокбастеров и вовсе нельзя представить без хромакей-экранов и технологий захвата движения. Анализ данной ситуации представляется одной из наиболее актуальных задач современного искусствоведения, так как очевидным становится факт обширного влияния технологических новинок на содержательную часть произведений искусства.

Список литературы

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 47 с.
2. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 423 с.
3. *Anderson S. H., Carroll M.* New York Day by Day [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1984/01/02/nyregion/new-york-day-by-day-149700/> (дата доступа: 08.02.2020).
4. *Mattes E.* Life Sharing (2000-03) / 0100101110101101.org E. Mattes. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://0100101110101101.org/life-sharing/> (дата доступа: 08.02.2020).

М. Ф. Хамзаева

Самаркандский Государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд
Научный руководитель: Н. Ж. Муллажонова

ЛАНДШАФТНЫЙ ДИЗАЙН ДОШКОЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ

К. Д. Ушинский писал: «А воля, а простор, природа, прекрасные окрестности городка, а эти душистые овраги и полыхающие поля, а розовая весна и золотистая осень разве не были нашими воспитателями? Зовите меня варваром в педагогике, но я вынес из впечатлений моей жизни глубокое убеждение, что прекрасный ландшафт имеет такое огромное воспитательное значение в развитии молодой души, с которой трудно соперничать влиянию педагога».

Дошкольное учреждение – это место, где малыши дошкольного возраста проводят основную часть своего дня. На несколько лет дошкольное учреждение становится для многих детей практически вторым домом, который должен быть комфортным и благоустроенным как изнутри, так и снаружи.

Бесспорно, чрезвычайно важна атмосфера детского учреждения, поскольку именно здесь возникают одни из первых впечатлений ребенка. Поэтому так необходимо создание соответствующих педагогических целесообразных условий, как в помещениях, так и в ландшафте детского учреждения. Дизайн должен быть значимым в образовательном процессе, а также комфортным, удобным и безопасным для детей и взрослых.

Учитывая возрастные особенности детей, их любознательность, подвижность, активность педагоги дошкольного учреждения разрабатывают оформление детских площадок, уголков, предназначенных для любого вида отдыха и развития дошкольников. На территории обязательно должны присутствовать такие элементы, как: зеленые насаждения; аллеи, дорожки, тропинки; павильоны, беседки; игровые и спортивные площадки.

Особой заботой педагогов являются благоустройство и озеленение прогулочных участков, экологической тропы, уход за огородом, цветниками и клумбами, создание комфортных условий для прогулок детей в любое время года, решение задач экологического, нравственного, умственного, эстетического и физического воспитания. Для этого территория, прилегающая к дошкольному учреждению, должна быть безопасной для малышей, способствовать хорошему отдыху и правильному развитию. И способствовать этому в первую очередь должен правильно сформированный ландшафт детского сада.

Очень важно при создании ландшафта в ДООУ создание экологической тропы – это специальный образовательный маршрут в природных условиях, где есть экологически значимые природные объекты. Проходя по ней, каждый ребенок имеет возможность почувствовать себя первооткрывателем, увидеть распустившийся цветок, обратить внимание на «настроение» растений после дождя, наслаждаться красивым пейзажем, пряным запахом цветущих трав, красотой клумб, восхищаться необыкновенными оттенками разноцветных крыльев бабочки.

Как видим, благоустройство территории дошкольного учреждения имеет свои особенности, ведь ориентировано оно на самых маленьких ценителей ландшафтного искусства. Создание комфорта для малышей – задача не такая уж сложная, но требующая желания, фантазии и ответственного отношения.

Список литературы

1. Лежнева Т., Ландшафтное проектирование и садовый дизайн. М., 2019.

Х. З. Худойбердиева

Самаркандский государственный университет, Республика Узбекистан, г. Самарканд
Научный руководитель: Ж. Ю. Рахматов

ОСОБЕННОСТИ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ УЗОРОВ МАВЗОЛЕЯ ГУР-ЭМИР И МЕДРЕСЕ УЛУГБЕКА

Когда говорят об архитектуре Самарканда, обычно имеют в виду тимуридский старый город с его всемирно известными памятниками Средневековья. Гур-Эмир (переводится как «гробница эмира», «могила повелителя») – усыпальница Тимуридов, шедевр зодчества Средней Азии, место захоронения Амира Тимура двух его сыновей – Шахруха и Мираншаха, его внуков, Мухаммед-Султана и великого астронома Улугбека, а также духовного наставника Тимура, мусульманского шейха из Медины Мир Сейид Береке и некоего Шаха-Ходжа. Гур-Эмир – мавзолей, чья постройка связана с внезапной кончиной во время военного похода 27-летнего Мухаммед-Султана, любимого внука великого Амира Тимура и наследника престола. Мавзолей начали строить в 1403 г. по повелению Тамерлана на месте ансамбля, возведенного на рубеже XIV–XV вв. царевичем Мухаммед-Султаном на юго-востоке средневекового Самарканда.

Комплекс тех лет включал в себя самое древнее среднеазиатское медресе, минареты и ханак, служившую резиденцией царевича. До наших дней сохранились только фундаменты медресе и ханак, портал главного входа и часть одного из четырех минаретов. По тому, какие здания входили в архитектурный ансамбль Мухаммед-Султана, ясно, что здесь задумывалось возведение центра исламского образования, но никак не погребального комплекса. Однако после смерти Мухаммед-Султана Тимур придал иное значение комплексу, центром которого стал именно мавзолей.

Старейшее духовное училище, основанное властителем государства Тимуридов совместно с ученым астрономом Мирзо Улугбеком, входит в величественный архитектурный комплекс. В состав этого ансамбля, находящегося на знаменитой площади Регистан, также включены медресе Шерор и духовное училище Тилля-Кари. Здание медресе Улугбека сооружалось в соответствии с мусульманскими правилами и потребностями того времени. Само строение имеет форму прямоугольника длиной 81 метр и шириной 56 метров. Фасад строения обращен к востоку, основным его элементом является пештак – ниша в виде арки, в глубине которой расположены три входных портала. Центральный вход выполнен в виде стрельчатой арки больших размеров, украшенной резной оконной решеткой. Два боковых входа имеют такие же очертания, только в уменьшенных размерах. Над всеми тремя порталами находятся лоджии, с которых открывается великолепный вид на площадь Регистан. Некогда над четырьмя углами здания медресе возвышались минареты высотой около 33-х метров, до настоящего времени сохранились лишь восточные башни. Внутри строения по его углам размещены довольно обширные аудитории (дарсханы). Внутренний двор в виде квадрата (30×30 м) устлан каменными плитами большого размера. Вокруг дворика тянутся двухэтажные жилые строения с небольшими помещениями (кельями). При отделке здания использовались все существовавшие на тот момент декоративные материалы – наборная мозаика, кирпич глазурованный, мрамор и майолика (керамическая плитка). Бело-синие оттенки изразцов в сочетании с облицовочными кирпичами терракотового цвета полностью передают самобытность и богатство восточных узоров. Входные порталы строения и фронтоны каждой хужры отделаны разноцветной кашинной мозаикой. Главный вход также украшен мозаикой, образующей восхитительный узор в виде звездного неба, а его пилоны отделаны великолепным панно из мозаичной плитки. Архитектурные формы здания, изысканно украшенные мозаикой в восточном стиле, ставят медресе Улугбека в один ряд с многочисленными памятниками средневекового зодчества Средней Азии. Среди самых разнообразных гирихов, имевших хождение в XV–XVI вв., гирихи на десяти-двадцати лучевых сетках заслуживают особого внимания. Их достоинства особенно очевидны в сравнении с гирихами из неправильных пятилучевых звезд. Достаточно рассмотреть таблицы, где нами представлены чертежи

построения гирихов на лицевой стороне и на щеке арки портала дворика Гур-Эмир (конец XIV в.), затем гирих на щеке арки портала медресе Улугбека (XV в.) и гирих на каменной плите цоколя того же медресе. Какое поразительное разнообразие геометрических узоров, скомпонованных удивительно строго, выразительно и ясно. Чтобы быть гармоничным, узор должен строиться логично и последовательно, без каких-либо отступлений от основных законов принятой композиции. Первый из названных рисунков (гирих на лицевой стороне портала дворика Гур-Эмир) представляет собой набор известных уже нам неполных фигур. Не заботясь о том, каково их происхождение, мы можем очень легко «собрать» требуемый узор с помощью всего четырех типов фигур.

Нижняя часть панно не сохранилась (реставрирована недавно), но мы можем восстановить ее с полной уверенностью, зная, что рисунок обязательно будет отвечать композиции названных фигур. Мы знаем это эмпирически, но тем интереснее найти ключ к появлению этих фигур. В основе данного гириха одна десятилучевая звезда развитой формы. Повторение ее из определенного геометрического места точек и пересечение звезд образует искомый гирих. Самостоятельно решена венчающая часть (на правом и левом пилоне они неодинаковы). После сказанного решение гирихов этого типа на щеках портика Гур-Эмир и медресе Улугбека в Самарканде не составляет затруднений и не требует особых пояснений.

Несколько сложнее обстоит с гирихом на каменной панели во дворе медресе Улугбека. Рисунок не укладывается в уже известные нам прямоугольники, вытекающие из построения пятилучевой сетки. В нижней части панели рисунок продолжается как бы без сетки, произвольно. Но загадка решается очень просто, если разложить этот узор на составляющие его элементы. Нетрудно заметить, что они постоянно наличествуют в гирихах с пятилучевой сеткой. Следовательно, перед нами случай, когда гирих скомпонован без сетки, путем набора готовых, не раз встречавшихся мастеру элементов. Происхождение их мастером забыто, и он пользуется почти механически результатами труда своих предшественников.

Каждый гирих может рассматриваться или со стороны практически целесообразного исполнения (рабочий чертеж), или со стороны композиции (анализ исходной фигуры), или как набор минимального числа однотипных элементов.

Аспектов изучения каждого гириха может быть много, вплоть до анализа чисто математической стороны дела, но практически для мастеров было важно найти должную сетку, вписать в нее заданный узор и определенную его часть превратить в раппорт. К разрешению этой задачи и сводится построение большинства гирихов XV–XVI вв.

Нет необходимости говорить здесь о всех способах решения этой задачи – они практически неисчерпаемы, ввиду того что один и тот же чертеж допустит часто несколько приемов построения. Можно только отметить, что искусство композиции гирихов легко вырождается в механическое упражнение, в ремесло, и лишь отдельные мастера-художники, изучая старые образцы, решали их творчески, внося свои новые интересные идеи в казалась бы переставший развиваться гемитрический узор.

Список литературы

1. *Захидов П. Ш.* Искусство зодчих. Т.: Литература, 1978.
2. *Ремрель И. Р.* Архитектурный орнамент Узбекистана. Т.: Литература, 1961.
3. *Эгамбердиев Ш.* Наука и жизнь Узбекистана. Т.: Ruta Print, 2007.

Чжан Цзин

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: Т. Ф. Сухоцкая

НАСЛЕДОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ЮВЕЛИРНОЙ КУЛЬТУРЫ

С эпохи позднего палеолита до настоящего времени (на протяжении 10000 лет) в китайской ювелирной традиции лидирующие позиции занимает нефритовая культура. Традиционность данного направления тесно связано с развитием поэзии и литературы. В отличие от большинства европейских стран, в разные исторические периоды вступивших поочередно в бронзовый век и затем сменивших нефрит на золотые изделия как символ власти и богатства, нефритовая культура Китая достигла высокого развития и как важнейшая культурная сила проникла в общественную жизнь азиатских стран. Международное влияние китайской нефритовой культуры постепенно усиливается и ее исследование имеет важное значение для понимания китайской цивилизации, ее обычаев, традиций.

Исследования китайских ученых заложили основу современной китайской культурологии нефрита. Наиболее значимыми являются труды Ян Бода («Из теории нефритовой культуры Китая» [3]), Цзян Фуцзяня («Очерк Душаньской нефритовой культуры» [1]), Чжан Гуанвэня («История нефрита» [2]) и др. Самым выдающимся достижением мастеров считается «Душаньдаюйхай» (渎山大玉海 «Великое нефритовое море») – нефритовый сосуд времен династии Юань (1265 г.) [1, с. 3].

Каждая историческая эпоха дополняла смыслы китайской нефритовой культуры новыми семантическими значениями. На начальном этапе ее развития (около 16000 лет до н. э. – 4000 г. до н. э.) изделия демонстрируют многообразие в выборе сырья, но ремесло не обрело четкой дифференциации. Возникает самая примитивная техника обработки – выдувная формовка. Основными видами изделий были украшения: серьги и ожерелья, выполнявшие роль погребальных атрибутов, не будучи связанными с определенным указанием на социальный статус покойного. Нефрит скорее воспринимался как транслятор эмоций.

В период позднего неолита в Китае (4000–2000 гг. до н. э.) формируется специализированная техника шлифовки нефритовых изделий. Податливость камня способствовала появлению новых форм сосудов, выявлению разных видов животных. Нефрит стал формой материального выражения власти и богатства в социальной и политической сферах. Происходит монополизация социальными верхами некоторых видов нефритовых изделий. Именно различная структура, орнамент, количество, коллекции нефрита являлись важнейшим индикатором общественного положения. Последующая разработка нефритовой системы в Древнем Китае связаны с применением нефритовых изделий в особых целях жертвоприношения, что стало шагом к дальнейшему развитию отрасли [2, с. 25].

В период 2000 г. до н. э. – 771 г. н. э. бронзовая ритуальная утварь ослабила положение уникальных нефритовых изделий в общественных церемониях, однако нефрит по-прежнему играл важную роль в трех поколениях цивилизации династий Шан, Ся и Чжоу (2224–256 гг. до н. э.) [2, с. 31]. Благодаря изобретению бронзовых шлифовальных кругов и примитивных шлифовальных станков искусство и выразительность нефритового производства поднялись на новый уровень. Нефрит в сочетании с бронзой стал важным индикатором общественного положения и статуса владельца [3, с. 230] (находки в гробнице супруги правителя Шан У Дина, г. Аньян провинции Хэнань).

В периоды Весен и Осеней, Сражающихся царств, Цинь и Хань (770 г. до н. э. – 220 г. н. э.) важным фактором развития нефритовой культуры является использование железа. Оно повысило производство нефрита до небывалых масштабов и ускорило темпы развития ремесла. Рельеф и резьба постепенно становятся обычными для изделий. Как правило, качество нефритовых украшений превосходит качество утвари для жертвоприношений. Развитие нефритовой культуры тесно связано с гуманизмом в период Весен и Осеней. Конфуций в книге

«Ли-Цзи» («Записки о совершенном порядке вещей, правления и обрядов») сравнивал красоту нефрита с высокой добропорядочностью совершенного человека: «Характер благородного мужа должен быть теплым и гуманным подобно нефриту», отсюда и возникло культурное явление постоянного ношения нефрита [3, с. 13].

С 220 г. н. э. по сегодняшний день вслед за ростом благосостояния общества и господством конфуцианских идей, нефрит перестал быть монополией императорской семьи и зажиточных слоев. Особенностью нефритовой культуры является массовость и коммерциализация. В Троецарствие наблюдается упадок нефритового ремесла. Сосуды характеризуются простотой формы, грубой огранкой, упрощением сферы применения. На период династии Тан приходится пик производства и применения нефрита, потому что Великий шелковый путь усилил дружеские связи Китая с Персией, Индией и другими странами, в результате чего две особенности нефритовых изделий династии Тан – форма и орнамент – вызвали сильнейший интерес за рубежом. Нефритовые изделия, выполненные по буддистским канонам, и нефритовые чаши западного стиля оказались в центре небывалого внимания. (инкрустированная золотом агатовая чаша династии Тан, находится в коллекции провинциального музея города Шэньси). Характерной особенностью нефритовой культуры династий Сун и Цзинь является совмещение искусства живописи с техникой резьбы по камню. Резные изображения цветов и птиц на нефрите достигли высокого уровня исполнения (сапфировая подвеска в виде пары журавлей, хранилась во дворце Цин, сейчас находится в музее города Гугун).

Коммерциализация нефритовых изделий в период подъема Мин стала причиной создания в Сучжоу производственно-сбытового центра изделий из нефрита. С приходом династии Цин, нефритовое ремесло достигло высшего уровня в китайской истории («Зарисовка путешествия по осенним горам в нефрите», высота 130 см, хранится в музее города Гугун). Особенности ремесла изготовления нефритовых изделий, используемых императорским домом, держались двором в строгом секрете.

Следует отметить, что формирование нефритовой культуры в разных регионах проходило одновременно и было обусловлено многообразием локальных этнических особенностей, которые сохранялись в ней до настоящего времени. В разные периоды исторического развития Китая нефритовая культура попеременно занимала лидирующие позиции в обществе. Литератор династии Хань Сюй Шэнь в книге «Происхождение китайских иероглифов», включающей в себя научную лексику и стандартную техническую терминологию, определил: «Красивый камень может называться нефритом». Отсюда очевидно, что китайцы в осмыслении нефрита традиционно исповедуют весьма многогранный и вариативный подход.

Таким образом, нефритовая культура в истории китайской цивилизации сохраняет стабильное развитие, а одним из самых знаковых символов является Драконий тотем, возникший из земледельческой культуры Хуншань и ставший символом китайской цивилизации.

Список литературы

1. *Цзян Фуцзяня*. Очерк Душаньской нефритовой культуры. Ухань: Издательство «Китайский университет геонаук», 2008. 224 с.
2. *Чжан Гуанвэня*. История нефрита. Пекин: Издательство «Запретный город», 1989. 114 с.
3. *Ян Бода*. Из теории нефритовой культуры Китая. Пекин: Издательство «Запретный город», 2002. 360 с.

С. С. Шарыпова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СВАДЕБНОГО ОБРЯДА (НА ПРИМЕРЕ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА СКОПИНСКОГО РАЙОНА РЯЗАНСКОЙ ОБЛАСТИ)

Детство, молодость, зрелость и старость – таковы ступени человеческой жизни. Издревле этапы взросления человека сопровождались определенными обрядами. И самым торжественным и красивым из них, пожалуй, был обряд, отмечающий переход от беззаботной молодости к мудрой зрелости, – свадьба [1, с. 125]. Русский традиционный комплекс свадебных этапов в разных регионах России имеет характерные особенности. «И по сей день в праздновании свадебного обряда в селе Секирино Скопинского района Рязанской области встречаются традиционные элементы. Как и по всей России, в секиринской традиции согласия жениха и невесты на свадьбу не спрашивали, и зачастую молодые знакомились друг с другом непосредственно во время свадебного обряда» [5].

Отличительной особенностью традиции села Секирино является обряд навязывания невесты, заменяющий собой сватовство жениха. ...Свахой/сватом при навязывании выступали сестра, тетка или брат невесты, изредка – мать; она обещала в приданое корову, хлеба пудов 20, вина 10–15 четвертей, а также одеть-обуть жениха с ног до головы. Иногда под окном оказывался сват от другой невесты, который слышал о приданом и сулил уже корову с телкой и т. п. В обычае села было отдавать девушку замуж только за «своих»: считалось неприличным, если девушка вышла замуж «на старану» [3, с. 170–172].

Приданое невесты делилось на две части: продовольственная (сколько родители давали невесте провизии для жизни до следующего урожая) и узел (одеяла, подушки, падбожники, рушники, одежда жениха, подарки родственникам жениха и т. д.).

Во время от сватовства до свадьбы молодая собирала незамужних девушек, чтобы они помогли ей вышить свадебную одежду и подготовить приданое. Чтобы невеста точно знала, какое количество занавесок и рушников ей надо приготовить и какого размера они должны быть, в период от пропоя до свадьбы проводился обряд смотра дворов или как называют его в Секирино «абмер избы». На обмер избы вместе с подругами ходила и сама невеста, обмеряли все окна, падбожник [2, с. 110].

В традиционном обряде накануне свадьбы подруги невесты собирались, чтобы проститься с ее девичьей волей. Также имеются сведения, что в Секирино во время девичника совершался обряд принудительного первого одевания поневы.

Первый свадебный день гуляли как у жениха, так и у невесты. Утро свадьбы начиналось с одевания невесты в довенечный наряд, состоявший из льняной рубахи, подпоясанной девичьим поясом, на голову невесты покрывали платок, который должен был закрывать ей лицо. Одевали невесту подружки вместе с крестной матерью, мать невесты в одевании участия не принимала.

До приезда жениха невесту благословляли родители. Во время благословения невеста трижды падала на колени на расстеленную на полу шубу мехом вверх – чтобы молодые жили богато. По приезде жениха, в отличие от общепринятого свадебного обряда, в Секирино невесту не выкупали. Когда молодые отъезжали из дома невесты к венцу, невеста плакала. Во время венчания дружка вводил молодых в церковь вместе, держа их за платок. Только после того, как молодых обвенчают, жених мог поглядеть, на ком он женился, открыв платок, которым было закрыто лицо невесты. Бывали и случаи подмены невесты, если в семье имелась старшая непросватанная дочь, так как по заведенному обычаю было не принято выдавать замуж младшую дочь раньше старшей [2, с. 154].

После венчания молодые ехали в дом жениха, где молодых встречали его родители: отец держал в руках икону, а мать хлеб. В дом молодых заводили дружка и подружка. Впереди

молодых в дом заходили родители. Молодых сразу проводили в отдельное помещение, чаще всего в мазанку, где они должны были спать и хранить все свое имущество, и там проходил обряд повивания – молодая впервые надевала поневу. Крестные матери заплетали невесте две косы, заплетавшиеся от висков и укладывались в виде обруча около лба, а сверху покрывались «кумачным» (красным) платком, который завязывался концами назад. Смена одежды и прически невесты символизирует смену статуса – переход девушки в разряд замужних женщин. После переодевания рядом сажали жениха. Молодые обязательно должны были вместе посмотреться в зеркало – для укрепления семьи. После повивания молодых к столу выводил дружок с решетом на голове, обмотанным сверху рушником, концы которого покрывали молодых. Потом после слов дружки с молодых снимали рушник и провожали на их место за пиршественным столом. Во время свадебного застолья наряду с протяжными песнями звучали и величальные, адресованные дружке, матери невесты, крестной матери жениха и др. [3, с. 298].

По окончании первого стола все гости шли на второй стол в дом невесты – обязательно шли через все село и в определенном порядке: впереди всех шла молодежь с гармошкой и пела частушки, следом за ними шли молодые, а замыкали процессию люди постарше и играли протяжные песни. После второго стола в доме невесты родственники жениха с молодыми уходили на ужин в дом жениха, а родственники невесты оставались на ужин у ее родителей. Прежде чем молодым лечь спать, грели постель: это должна была сделать супружеская пара, имеющая детей и живущая в согласии. Утром второго свадебного дня молодоженов будила крестная. После пробуждения молодая надевала другой наряд, считающийся самым праздничным и надевавшийся потом по большим праздникам [4].

Для родственников же невесты второй свадебный день начинался с блинов в доме родителей невесты. Обычно на третий день собирались только самые близкие родственники молодых. В селе Секирино Скопинского района Рязанской области элементы традиционной свадьбы сохранялись вплоть до 1990-х гг.

Таким образом, мы видим, что особенности свадебного обряда села Секирино Скопинского района Рязанской области выражаются в замене обряда сватовства на навязывание, большом внимании к смене одежды как маркеру социального статуса, большом количестве обрядов второго дня (поиски ярки, испытания молодой, хождение за водой), приуроченности свадеб к престольным праздникам села. В Секирино свадьбы, в основном, играли на Крещение, на праздник иконы Казанской Божьей Матери и на престольный праздник – Борис-Глеб, реже свадьбы играли на Масленичной неделе и весной, т. е. для Скопинского района в целом характерна приуроченность свадеб именно к престольным праздникам [4].

Список литературы

1. Народная художественная культура: Учеб. для студентов вузов культуры и искусств / Под общ. ред. Т. И. Баклановой, Е. Ю. Стрельцовой. М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2000. 412 с.
2. Самоделова Е. А. Рязанская свадьба: исследование местного обрядового фольклора // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 1993. 326 с.
3. Самоделова Е. А. Традиционная рязанская свадьба (довенчальные ритуалы и таинство венчания) // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 2015. 259 с.
4. Самоделова Е. А. Оригинальные свадебные обычаи в Рязанской губернии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/originalnye-svadebnye-obychai-v-ryazanskoj-gubernii-oblasti>

А. К. Шумакова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор
Научный руководитель: М. А. Смирнова

ГИПЕРРЕАЛИЗМ – БЕСЦЕЛЬНАЯ БОРЬБА С ФОТОГРАФИЕЙ?

Гиперреализм – относительно молодое направление в искусстве, сумевшее, однако, собрать вокруг себя немало споров. Выявляются самые разнообразные проблемы, вплоть до того, что гиперреализм не признают как искусство. Поэтому наше исследование направлено на выявление роли этого направления. Имеет ли в себе гиперреализм что-то большее, чем копирование с фотографии? Соревнуются ли художники данного направления с фотографами или преследуют иные цели?

Доступные материалы содержат однобокий взгляд на тему. Научные статьи, исследования журналистов, высказывания художников зачастую не дают полного представления о том, что же такое гиперреализм. Из-за этой недосказанности у читателей складывается неправильное представление о направлении. Так, проанализировав материалы разных авторов, мы учли их ошибки и более полно раскрыли тему в статье. В наше время все чаще можно встретить мнение, что современное искусство переживает кризис. Многие художники разделяют представление о том, что недостаток воображения может быть заменен изощренной техникой. Исследование гиперреализма затрагивает проблему кризиса в искусстве, что является крайне актуальным в наши дни.

Гиперреализм (др.-греч. ὑπέρ – над, сверх; лат. realis – вещественный) – направление в искусстве, ассоциировавшееся первоначально с творчеством европейских фотореалистов 1970-х гг., а затем осмысленное более широко как течение в разных видах современного искусства: живописи, скульптуре и кинематографии конца XX – начала XXI в. Возникает гиперреализм почти параллельно и в Америке, и в Европе. Источниками считают произведения фотореалистов 70-х годов XX в. Самостоятельным направлением становится в 1973 г., когда на выставке в Брюсселе термин «гиперреализм» был использован в качестве синонима фотореализму. Хотя задолго до этого можно было обнаружить мотивы гиперреалистического искусства в работах таких художников, как Г. Рихтер, Р. Делкол. Изначально зародившись как фотореализм, с течением времени и расширившимися техническими возможностями, это направление существенно изменилось. Гиперреализм отказался от традиций фотореализма XX в.

Художники-гиперреалисты используют фотографии в качестве прототипа. Благодаря этому им удается создать более четкие и детально проработанные изображения, которые имеют собственную повествовательную и эмоциональную составляющую. Современный гиперреализм основывается на традиционных принципах фотореализма, но не стремится копировать реальность. Оставаясь фотографичным, он иначе относится к изображаемым объектам, представляя их более материальными, отражая индивидуальность. Объекты в гиперреалистичной живописи детализируются с целью создать иллюзию реальности, но не переходя в сюрреализм, поскольку иллюзия остается убедительным изображением вымышленной реальности. Текстуры, световые эффекты и тени в работах становятся более четкими и различимыми, чем на фотографии или даже у самого предмета.

Гиперреализм эволюционирует «...как предельно конкретное и одновременно отвлеченно-холодное художественное измерение, настроенное на выявление непосредственной данности мира во всей ее откровенности, очевидности и недвусмысленности как она понималась самим автором» [1, с. 71]. С. П. Батракова считает, что это направление «изживания художественных идей, которые становятся объектами иронической насмешки и фарсового пародирования» [2].

Уместнее было бы описать гиперреализм как борьбу личности с массовой культурой, отчуждение, результат несоответствия окружающего мира и современного человека. Данные темы и лежат в основе идей гиперреализма. Т. И. Смирнова, говоря о том, что для направления

использовались самые разнообразные термины, отметила: «Все эти определения по сути синонимичны и означают ориентацию художника на некий фотоснимок, фотообраз как исходный материал для создания художественного произведения. Ввиду этих заданных методом параметров, создавая картину, художник опирается на фотоматериал, желая показать уже преобразованный, пропущенный через фотообъектив мир» [5, с. 11].

С этим мнением нельзя не согласиться, однако, стоит добавить, что художник пропускает увиденное и через призму своего мироощущения, тем самым дополняя реальность. Интересно мнение художника Геннадия Улыбина. Он, работая в технике гиперреализма, считает, что направление вообще не стоит относить к искусству и что это всего лишь копирование. Так действительно можно сказать, если не брать во внимание факт того, что гиперреалисты вносят в свои работы нечто, чего нет на оригинальном изображении или предмете. Сама приставка «гипер» указывает на чрезмерность, преувеличенность, переход в иное качество.

Гиперреализм – результат противоборствующих чувств, протеста личности, отчуждения, переживаний. В направлении отразились философские вопросы о месте человека в жизни и его роли. И так как вопросы эти могут навсегда остаться без ответа, кто знает, как долго гиперреализм будет актуален для самовыражения, появлению каких течений он поспособствует. Главное, что мы выяснили глубинные идеи направления: привнесение нереального в реальность, новый уровень иллюзии, убеждающий нас в существовании мнимого, дополнение внешних качеств внутренними эмоциями [4]. Проведя данное исследование, мы понимаем, что гиперреализм – это вовсе не детальное копирование, и он не пытается бороться с фотографией. Остается надеяться, что направление продолжит развиваться и дополняться новыми идеями.

Список литературы

1. *Борисова А. Г., Юхнина О. Ю.* Реалистический поиск в художественной культуре XX века: опыт гиперреалистического самопознания // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 9(59): в 2-х ч. Ч. I. С. 27–30.
2. *Батракова С. П.* Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М.: Наука, 1990. 304 с.
3. *Василенко Е. В., Василенко П. Г., Фурсов А. И.* Академический рисунок – основа образования в сфере дизайна и изобразительного искусства // Modern Science. 2019. № 9–2. С. 14–16.
4. *Севостьянова О. Н., Смирнова М. А.* Развитие творческого мышления студентов в рисунке архитектурного пространства // Пространства городской цивилизации: идеи, проблемы, концепции. УрГАХУ, 2017. С. 410–413.
5. *Смирнова Т. И.* Фотореализм в живописи и графике в России последней четверти XX века: к истории фотореализма в России. 2007. 36 с.

М. А. Щербан

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: И. В. Коршунова

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КРЕСТЬЯНСКОГО ЖИЛИЩА В РОССИИ

В народном сознании дом олицетворял собой окружающий мир. Если мир воспринимался целостным, то и дом был целостным ансамблем, если мир был логически обоснован, то и дом строился по этому образу [1, с. 315].

Жилище для крестьянской семьи – это не просто отдельно стоящий дом, а огражденный забором или изгородью двор, в котором сооружалось по несколько строений, как жилых, так и хозяйственных. К жилым постройкам относили: избы, горницы и сени. Избой именовалось общее название жилого строения. Основной частью жилого дома, как вообще у восточных славян, было отапливаемое помещение прямоугольной или квадратной формы, сравнительно небольших размеров – 5х5,5, 6х5 или 7х6 метров. Горницей было строение горнее, или верхнее, надстроенное над нижним, чистое и светлое помещение, использовалась как парадное помещение, служащее для приема гостей. Сени – холодная комната, предохраняли избу от холода в них, как правило, попадали сразу, когда переступали порог дома, иногда служили летним жилым помещением. К некоторым домам со стороны фасада пристраивали крыльцо, переходившее внутри двора в галерею с крышей на столбах. Крыльцо перед входом в дом было редкостью. Обычно его заменял «толстый обрубок дерева или большой камень». В южных черноземных губерниях – Калужской, Тульской, Тамбовской, Орловской, Курской, Воронежской, в южных уездах Рязанской и Пензенской, в лесостепной и степной полосе со сравнительно теплым климатом ... строили небольшие рубленые, нередко обмазанные снаружи глиной низкие избы (хаты) без подклета, с глинобитным либо с деревянным полом. Дома ставились длинной стороной вдоль улицы и покрывались четырехскатной соломенной крышей. На переднем фасаде прорубались одно или три окна, реже применяли резьбу и живопись [5, с. 78].

Во второй половине XIX в. были распространены «белые» печи с трубой, которая выводилась непосредственно через потолок избы на улицу. Печь зачастую помещалась в одном из углов избы и играла главную роль во внутреннем пространстве крестьянского жилища. Печь служила для отопления, для приготовления пищи, и для сушки одежды, продуктов, с ней был связан весь быт крестьянина от рождения до смерти. От положения печи и направления ее устья зависело расположение других частей интерьера избы. По диагонали от печи находился «красный угол» (наиболее ценная и почетная часть жилища), носил он и другие названия: «передний», «старший», «святой», «божий». Отапливались зимой дома деревом: у зажиточных – дровами, у крестьян меньшего достатка – сучьями и дровами, у самых бедных – только сучьями. ... Жилые помещения освещались лучиной, на юге – жирником (глиняная плошка с животным жиром и вставленным в него фитилем) [2].

В Тобольской, Томской, Енисейской губерниях, южной части Иркутской губернии, в Забайкалье и Якутии были распространены замкнутые дворы, обнесенные высоким срубным или столбовым забором и обставленные по периметру хозяйственными службами. Мощные хозяйственные постройки часто стояли по обе стороны дома, защищая его от ветра и непогоды. Двор нередко разделяли на две части: чистый двор (ограду) и задний, скотный, двор (пригон).

На Русском Севере сложилась на протяжении веков высокая строительная культура. Существовало два способа организации строительства крестьянских домов: в первом случае строили сами хозяева дома при помощи родственников и соседей, устраивая так называемые «помочи». Но уже во второй половине XVIII – начале XIX в. стали прибегать к услугам специальных плотницких артелей.

Для хозяйственного уклада русских сибиряков характерно использование различных типов временного жилища, многие из которых были заимствованы у коренных народов Сибири. В земледельческой полосе Сибири, на удаленных от селений пашнях, строили так

называемые пашенные избушки, в которые переезжала жить семья на время полевых работ. Это были обычные избы или небольшие срубы под плоской или односкатной крышей. Около избушек возводили хозяйственные постройки. На сенокосных угодьях, рыболовных промыслах сооружались и легкие каркасные постройки, более характерные для коренных народов Сибири.

Внешнему облику русского крестьянского дома был свойственен своеобразный «наряд», к которому следует отнести как собственно декоративные приемы, предназначенные для украшения: резьбу, живопись, раскраску, так и различные архитектурные детали: крыльца, балконы, галереи, наличники и ставни окон, причелины, полотенца, курицы, потоки, консоли, дымники, охлупни, имеющие утилитарное значение и в тоже время выполняющее декоративную роль.

На Севере дома были срубными, на высоком подклете, иногда двухэтажные. Одно строение было замкнутым жилищно-хозяйственным комплексом: изба и двор под одной крышей [1, с. 312]. Для Каргополья характерно развитие жилого комплекса по продольной оси, путем присоединения сзади сеней еще одного жилого помещения – избы, горницы, клетки. В бассейнах рек Двины, Вычегды, Ваги, Пинеги, Мезени изменение крестьянского дома шло за счет увеличения габаритов передней избы, делением внутреннего пространства на две части (пятистенки), на три части (шестистенки), т. е. определялось поперечным развитием дома. Третий путь – это увеличение жилого пространства за счет пристройки дополнительного помещения, «зимней избы», он характерен для всего Русского Севера [4, с. 117].

В районах, богатых лесом, в горных долинах Восточного Казахстана, заселенных в конце XVII – начале XVIII в. старообрядцами (бухтарминцами), получило распространение жилище северно-русского типа. В степных районах Восточного Казахстана возводили срубные дома, но покрывали их в соответствии с местными азиатскими традициями плоской земляной кровлей. В русских селах Прииссыккулья переселенцы первоначально сооружали глинобитные и саманные дома с земляной кровлей, но после землетрясения 1910 г. стали строить рубленые дома из горбылей или пластин, снаружи стены обмазывали глиной и белили.

Таким образом, региональные особенности крестьянского жилища проявляются во многом в конструкции, внешнем и внутреннем декоративном убранстве и облике, а также во внутренней планировке жилища.

Список литературы

1. Бакланова Т. И., Блинова Г. П., Блох О. А. Народная художественная культура: учеб. для студентов вузов культуры и искусств. М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2000. 412 с.
2. Переверзева Ю. Н. Крестьянская повседневность конца XIX – начала XX вв.: традиции и инновации (на примере слободы Ровеньки Острожского уезда Воронежской губернии) [Электронный ресурс] // URL. Режим доступа: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/25123/1/Pereverzeva_Krestyanskaya_16%20%281%29.pdf (Дата обращения: 26.04.2020).
3. Пермиловская А. Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX – начало XX века): монография. Архангельск: Правда Севера, 2005. 310 с.
4. Сыщиков А. Д. Лексика крестьянского деревянного строительства. СПб.: Филологический фак. Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2006. 292 с.
5. Чижикова Л. Н. Русско-украинское пограничье: История и судьбы традиц.-быт. культуры (XIX–XX в.). М.: Наука, 1988. 251 с.

Ян Пэйлин

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: С. А. Гончарова

VINCENT VAN GOGH: A SOURCE OF INSPIRATION FOR CONTEMPORARY ARTISTS AND DESIGNERS

ВИНСЕНТ ВАН ГОГ: ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ ДЛЯ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ И ДИЗАЙНЕРОВ

Vincent Willem Van Gogh (1853–1890) is a world-famous Dutch postimpressionist painter [3]. Van Gogh's painting art, with its unique aesthetic qualities, presents a unique personality in the complex Art Kingdom, and gradually becomes a hot spot of modern art design. Based on the combination of Van Gogh's painting art and modern art design, this paper extracts the main elements of Van Gogh's painting works, analyzes the typical cases in modern art design, and gives more inspiration to art designers.

In modern society aesthetic and consumption concepts have changed a lot. People have not only paid attention to the functional utility of products, but also began to pursue the artistic temperament brought by the ideological spirit behind products more and more. Products with design, creativity, beauty and profound cultural connotation are more and more popular. As an important means of aesthetic and spectacular expression, Van Gogh's art value is self-evident for art design. Artists are inspired by Van Gogh's painting art in their work, which not only enhances the value of modern art design, but also explains the new spiritual connotation for contemporary art.

In September 2018, Nubia company, with the obsession of "looking up to the stars", brought a newly designed mobile phone - Z18 Van Gogh Star Collection version. "Starry sky" is a painting with a very personal style. Transplanting it to a mobile phone in a simple way will definitely disturb the beauty of the whole mobile phone, and even make people feel that there is a cheap mobile phone shell. On this issue, Nubian designers adopted the strategy of "subtraction". They extracted the most

Винсент Виллем ван Гог (1853–1890) – всемирно известный голландский художник-постимпрессионист [3]. Живопись Ван Гога, обладающая уникальными эстетическими качествами, представляет уникальную личность в сложном Королевстве Искусств и постепенно становится точкой притяжения современного художественного дизайна. Рассматривая живописное искусство Ван Гога и современный художественный дизайн, осветим основные элементы живописных работ Ван Гога, проанализируем типичные случаи в современном художественном дизайне.

В современном обществе эстетические и потребительские концепции сильно изменились. Люди не только обратили внимание на функциональную полезность продуктов, но и стали все больше и больше стремиться к художественному темпераменту, привнесенному идеологическим духом продуктов. Продукты с дизайном, креативностью, красотой и глубоким культурным подтекстом становятся все более и более популярными. Как важное средство эстетического и эффектного выражения, художественная ценность работ Ван Гога очевидна для дизайнера. Дизайнер вдохновляется живописью Ван Гога в своей работе, что не только повышает ценность художественного дизайна, но и объясняет новую духовную коннотацию для современного искусства.

В сентябре 2018 года компания Nubia, одержимая идеей «смотреть на звезды», представила новый дизайн мобильного телефона – версию Z18 Van Gogh Star Collection. «Звездное небо» – это картина с очень индивидуальным стилем. Простая пересадка его на мобильный телефон определенно нарушит красоту всего мобильного телефона и даже заставит людей почувствовать, что у мобильного телефона дешевая оболочка. Поэтому нубийские

recognizable gradual star texture in starry sky and integrated it into the glass shell of the device body. Gradient color design was a popular trend in China's domestic mobile phone design in 2018. Z18 Van Gogh star collection not only achieves the gradual change of body color, but also brings a unique star texture different from other mobile phones. The Z18 adopted a special 3D glass with four curved surfaces. The glass material has a sense of luster. Designers have carried out a series of complex processes such as UV gradual change and intaglio engraving on the glass back plate, and finally let the flexible texture of starry sky float on the surface of phone case, forming a texture and luster similar to amber plate [6].

In order to take care of the integration with the case, the designers have made a gentle gradual process on the connection between the glass case and the metal frame. Of course, the application of the starry sky in Nubia Z18 is not only reflected in the fuselage design, but also through the artificial intelligence algorithm to add Van Gogh art filter to the traditional photos, so that the mobile phone has the function of art camera.

High purity color juxtaposition is a method of juxtaposing colors, dots and color blocks, and mixing space and visualization physiology to obtain the desired color effect. As soon as Van Gogh changed the dark and heavy painting style, he began to adopt the impressionist painting method of including bright colors and rich color scales, which was influenced by the impressionist painter Pissarro. Then he began to paint with high-purity colors, which became exaggerated, bright and decorative. High purity color juxtaposition can often bring people a warm, unrestrained feeling, more eye-catching. In modern women's clothing design, the juxtaposition of high-purity colors can also be expressed by corresponding means, for example when using fancy yarn [5]. The fancy yarn has different lengths and sizes because it is mixed into the base yarn in a

дизайнеры приняли стратегию «вычитания». Они извлекли наиболее узнаваемую градиентную звездную текстуру в звездном небе и интегрировали ее в стеклянную оболочку корпуса устройства. Градиентный цветовой дизайн был популярной тенденцией в китайском дизайне мобильных телефонов в 2018 г. Звездная коллекция Z18 Ван Гог не только обеспечивает постепенное изменение цвета корпуса, но и создает уникальную звездную текстуру, отличающуюся от других мобильных телефонов. Z18 применил специальное 3D-стекло с четырьмя изогнутыми поверхностями. Стеклянный материал дает ощущение блеска. Дизайнеры выполнили ряд сложных процессов, таких как постепенное изменение ультрафиолета и глубокая гравировка на стеклянной задней панели, и, наконец, позволили текучей текстуре звездного неба плавать на поверхности корпуса телефона, образуя текстуру и блеск, аналогичные янтарной пластине [6].

Чтобы позаботиться об интеграции с корпусом, дизайнеры провели плавный постепенный процесс соединения между стеклянным корпусом и металлическим каркасом. Конечно, применение звездного неба в Nubia Z18 отражается не только в дизайне корпуса, но и в алгоритме искусственного интеллекта для добавления художественного фильтра Ван Гога к традиционным фотографиям, так что мобильный телефон имеет функцию художественной камеры.

Сочетание цветов высокой чистоты – это метод наложения цветов, точек и цветовых блоков, а также смешивания пространства и физиологии визуализации для получения желаемого цветового эффекта. Как только Ван Гог изменил темный и тяжелый стиль живописи, он начал применять метод импрессионистской живописи, включающий яркие цвета и богатые цветовые гаммы, на который оказал влияние художник-импрессионист Писсарро. Затем он начал рисовать красками высокой чистоты, которые стали преувеличенными, яркими и декоративными. Сочетание чистых цветов часто может принести людям теплое, безудержное чувство, более привлекательное. В современном дизайне женской одежды сопоставление чистых оттенков также может быть выражено соответствующими средствами, например, при

certain proportion. The textile from this fancy yarn also has the effect of color juxtaposition.

In 2015, Giorgio Armani applied the color elements of Van Gogh's painting art in the show of Milan fashion week. Instead of the low-key color style, he used pure colors such as mint green and sky blue to convey the juxtaposition effect through the elegant and romantic yarn. Dyeing can be used not only to disperse fiber dyeing or wool dyeing before yarn forming for obtaining of soft color mixing effect. It can also dye yarn before weaving, weaving fabrics with the sense of color composition in Van Gogh's paintings [2].

Van Gogh's paintings are unique in the art world. They have been highly sought after for decades of years and have a high value. Make-up designers integrated the aesthetics of Van Gogh's classic art works into the makeup product design for harmonious and beautiful, as well as to express their attitude and improve the aesthetic creativity of the brand.

In May 2019, Zeesea Company with The National Gallery (UK) launched Van Gogh make-up series includes categories: lip gloss, lipstick, powder and eyeshadows [4]. These products belong to the popular ones nowadays. Elements of three Van Gogh classic paintings ("Sunflowers", "A Wheatfield, with Cypresses" and "Long Grass with Butterflies) are reflected in the packaging. The color of the product itself is highly matched with the outer packaging. The color is full and lustrous. They tried to be close to Van Gogh's expression style from the aspects of perception, hand feeling and skin touch, rather than simply misappropriation. Therefore, this group of products exudes a strong "Van Gogh style" from inside and outside. While perfectly expressing Van Gogh's artistic soul, it also presents the advanced texture of beauty products, including both "external beauty" and "internal beauty". Modern fashion make-up art and Van Gogh's classic painting art are cleverly combined to charm together.

использовании фасонной пряжи. Фасонная пряжа имеет различные длину и размеры, потому что она смешана с основной пряжей в определенной пропорции [5]. Ткань из этой фасонной пряжи также имеет эффект сочетания цветов.

В 2015 г. Джорджио Армани применил цветовые оттенки живописи Ван Гога на показе Миланской недели моды. Вместо сдержанного цветового стиля он использовал чистые цвета, такие как мятно-зеленый и небесно-голубой, передавая эффект наложения через элегантную и романтическую пряжу. Крашение можно использовать не только для диспергирования окрашивания волокон или окрашивания шерсти перед формированием пряжи для получения эффекта мягкого смешения цветов. Также можно окрашивать пряжу перед плетением, переплетая ткани с ощущением цветовой композиции на картинах Ван Гога [2].

Картины Ван Гога уникальны в мире искусства. Они высоко ценились на протяжении десятилетий и имеют высокую ценность. Визажисты объединили эстетику классических произведений искусства Ван Гога в гармоничном и красивом дизайне косметических продуктов, а также выразили свое отношение и улучшили эстетическое творчество бренда.

В мае 2019 г. компания Zeesea совместно с Национальной галереей (Великобритания) выпустила серию косметических средств Van Gogh, в которую входят категории: блеск для губ, губная помада, пудра и тени для век [4]. Эти продукты относятся к популярным в наше время. В упаковке отражены элементы трех классических картин Ван Гога («Подсолнухи», «Пшеничное поле с кипарисами» и «Длинная трава с бабочками»). Цвет самого продукта отлично сочетается с внешней упаковкой. Цвет полный и блестящий. Они старались быть ближе к стилю выражения Ван Гога с точки зрения восприятия, тактильных ощущений рук и прикосновения кожи. Поэтому эта группа продуктов излучает сильный «стиль Ван Гога» изнутри и снаружи. Прекрасно выражая художественную душу Ван Гога, они также представляют продвинутую текстуру косметических продуктов, включая как «внешнюю красоту», так и «внутреннюю красоту». Современная мода макияжа и искусство классической живописи Ван Гога

<p>Art masters devote themselves to the works of art, and they do not stick to the rules and explore their way forward. Some of their creation are regarded as classic paintings in the history of art, and are used by other artists and designers as inspiration sources for their creativity and design. When Mona Lisa, the landmark painting of traditional aesthetics, was added with a beard by Dushan and turned into a modern artwork, the recreation of classic paintings as a finished product became more and more intense [1].</p> <p>We analyzed and gave examples of the use of expression, form and psychology of Van Gogh in artistic design. This paper concludes that we can not only create art from the aspects of life, but also draw nutrients from the traditional masters' painting art, absorbing valuable elements from their painting in order to carry out art design and enrich the social environment.</p>	<p>умело сочетаются, чтобы очаровывать вместе.</p> <p>Мастера искусства посвящают себя произведениям искусства, они не придерживаются правил и исследуют свой путь вперед. Некоторые из их творений считаются классическими картинами в истории искусства и используются другими художниками и дизайнерами как источники вдохновения для их творчества и дизайна. Когда Мона Лиза, знаковая картина традиционной эстетики, была дополнена бородой Душаном и превращена в произведение современного искусства, воссоздание классической живописи в качестве готового изделия становилось все более интенсивным [1].</p> <p>Мы проанализировали и привели примеры использования экспрессии, формы и психологии Ван Гога в художественном дизайне. Мы можем не только создавать искусство из аспектов жизни, но также извлекать питательные вещества из живописи традиционных мастеров, поглощая ценные элементы их живописи, чтобы выполнять художественный дизайн и обогащать социальную среду.</p>
---	--

Reference

1. *Friedman S.* Van Gogh, Dalí, and Beyond: The World Reimagined . NY: MoMA, 2013. [Electronic resource]. URL: https://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/publication_pdf/3179/VanGoghDaliBeyond_PREVIEW.pdf (Reference date: 02.03.2020).
2. I Stole Some Color from Van Gogh – Giorgio Armani Impressionist Romance / Fashion YOKA [Electronic resource]. URL: <http://www.yoka.com/dna/m/d314695>.
3. *Schapiro M.* Vincent Van Gogh. New York: Abrams, 1983. 128 p.
4. *Wang H.* ZEESEA collaborates with the British National Gallery to create Van Gogh makeup [Electronic resource]. URL: <https://www.wxnmh.com/thread-5173595.htm>.
5. *Wang Junying.* When Fashion Encounter Painting Art – On the Integration of Painting and Fashion Design. *Art Work*, 2016 (5): P. 90–92.
6. *Zheng Ting.* Nubia Z18 Van Gogh Star Collection release [Electronic resource]. 2018. URL: <https://m.mydrivers.com/newsview/593660.html>.

Д. А. Ясюкович, Н. Н. Самутина

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: Н. Н. Самутина

АНАЛИЗ ПРОБЛЕМНЫХ АСПЕКТОВ ДИЗАЙНА ДОРОЖНЫХ ЗНАКОВ

В настоящее время актуально создавать городскую среду более интересной, динамичной, комфортной, учитывать новые тенденции в проектировании городских рекреаций, которые становятся местом для кратковременных, но важных видов активности [1]. Одним из таких компонентов организации являются элементы графического дизайна в виде дорожных знаков.

Целью работы является выявление проблемных аспектов в дизайне дорожных знаков. Задачи: рассмотреть принципы разработки, проанализировать особенности в разных странах мира. В исследовании используется сравнительно-сопоставительный метод анализа.

В настоящее время дорожные знаки представляют собой фигуры определенной формы, размеров и окраски, устанавливаются на автомобильных дорогах и городских улицах для предупреждения водителей и пешеходов об опасных участках и информации о введенных ограничениях или иных особенностях условий движения. Основные отличительные особенности знаков, определяющие их принадлежность к той или иной группе – их форма, цвет фона и окаймления. Установлены требования к знакам всех стран мира: они должны быть освещены или покрыты светоотражающими материалами, обеспечивающим их распознавание в темное время суток на расстоянии не менее 100 м. Установка знаков и уход за ними, обеспечивается государственными службами [2, 3].

При решении первой задачи определены принципы разработки дорожных знаков: пространственная и концептуальная совместимость, физическое представление, частота, стандартизация, исключительная функциональность и видимость.

Установлено, что большинство дорожных знаков Республики Беларусь выглядят в виде иконических изображений и подразделяется группы, они действуют на всей территории страны. Общий признак предупреждающих знаков – треугольник желтого цвета с красным окаймлением, запрещающих – желтый круг с красным окаймлением, предписывающих – голубой круг. Указательные знаки размещены в прямоугольнике. Дополнительные средства информации, выполненные в форме табличек, используются при необходимости уточнить, ограничить или усилить действие дорожных знаков. Цвет табличек соответствует фону предупреждающего или запрещающего знака, с которым они применены.

В отдельных федеральных ведомствах США действуют внутренние кодексы вождения, которые определяют и классификацию дорожных знаков по сериям. Дизайн дорожных знаков значительно отличается. При этом практически все знаки являются надписями. Форма может быть: круг (предупреждающие знаки), восьмигранник (остановка), горизонтальный прямоугольник (указательные знаки), вертикальный прямоугольник (сигнальные знаки), треугольник (уступи дорогу), ромб (опасность на дороге) [2, 3].

Анализ проводился на примере знака поворота, который в Американской системе выглядит в виде таблички с надписью, прочтение которой невозможно без знания языка, а у нас представлен в виде иконического знака – голубого круга со стрелкой, указывающей направление. При этом рассмотрены комплексные показатели художественно-графического решения дорожных знаков в Беларуси и за рубежом по образно-художественной идее, информативности и рациональности художественно-графической концепции, а также по композиционному решению. При этом исследовались своеобразие общего художественного замысла, оригинальность и целостность впечатления, информативность, читабельность и структурированность графики и другие. Установлено, что современные методы дизайн-проектирования городской среды развиваются, при этом поддерживается идея вписывания отдельных объектов в историческую среду города и сохранения атмосферы места [4–7]. При этом изменяются размеры знаков в сторону их уменьшения, а также методы установки без нарушения видимости знака при сохранении семиотики места пространства.

Сделав оценку художественно-графического решения выбранных дорожных знаков, можно сделать вывод о том, что знаки, выглядящие в виде иконических изображений, значительно облегчают понимание и доступны для восприятия представителей любого этноса. При этом важно сохранить историчность туристического места без потери функциональности и видимости устанавливаемого дорожного знака.

Список литературы

1. *Месенева Н. В.* К вопросу использования малых архитектурных форм в дизайне городской среды // *Современные наукоемкие технологии.* 2016. № 8–2. С. 256–260.
2. Знаки в штатах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (Дата доступа: 15.04.2019).
3. Дорожные знаки США [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.safetysign.com/traffic-signs> (Дата доступа: 15.04.2019).
4. *Самутина Н. Н., Соснина А. М.* Семиотика городской среды // Тезисы докладов 51-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск: УО «ВГТУ». 2018. С. 180–181.
5. *Войтович В. С., Самутина Н. Н.* Дизайн-проект социального пространства // Материалы международной научно-технической конференции «Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности». Витебск: УО «ВГТУ», 2019. С. 101–104.
6. *Захаревич В. Д., Самутина Н. Н.* Дизайн-проект интерьеров детской художественной школы // Материалы международной научно-технической конференции «Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности». Витебск: УО «ВГТУ», 2019. С. 107–108.
7. *Войтович В. С., Самутина Н. Н.* Дизайн-проект социального пространства ГУО «Средняя школа № 34 г. Витебска» // Материалы докладов 52 Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск, 2019. С. 98–100.