



**МИНОБРНАУКИ
РОССИИ**



**Гжельский
государственный
университет**

**Материалы
международного научного
форума обучающихся
«Молодежь в науке и творчестве»
14 апреля 2021 г.**

Сборник научных статей

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

**Гжель
2021**

УДК 738, 745
М 34

М 34

Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» (14 апреля 2021 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, 2021. – 188 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 14 апреля 2021 г. в Гжельском государственном университете в рамках международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве», посвященного Году науки и технологий.

СОДЕРЖАНИЕ

Агиевич И. О. ВИДЫ ИЗДЕЛИЙ ПЕЧНОЙ ПОСУДЫ ИЗ КРАСНОЙ ГЛИНЫ (НА ПРИМЕРЕ РАКОВСКОЙ И ИВЕНЕЦКОЙ КЕРАМИКИ).....	6
Аминова Д. Н. НЕИЗВЕСТНАЯ ДАМА РОКОКО (О КАРТИНЕ Ж. М. НАТТЪЕ «ДАМА С ПТИЧКОЙ» ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН).....	8
Арашапова А. М. РИСУНОК КАК ВИД ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА.....	11
Ахметгалина А. Ф. ПОСТИЖЕНИЕ ТЕЛЕСНОСТИ В ИЗВЯНИЯХ ФРАНЧЕСКО МЕССИНЫ.....	13
Баева И. Н. ЭКОДИЗАЙН – ТРЕНД ИЛИ НЕОБХОДИМАЯ КОНСТАНТА.....	15
Бордушевич Е. О. ОБРАЗ ВОЕННОЙ МОЛОДЕЖИ В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ.....	16
Ван Кэин НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ СЕИ.....	18
Ван Фан ПОСТМОДЕРНИЗМ В КИТАЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ.....	20
Васильева К. В. ТРАДИЦИИ ЧАЙНЫХ ЦЕРЕМОНИЙ РОССИИ В ОБРАЗАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.....	22
Васько А. Д. РАЗВИТИЕ СИМВОЛИКИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ.....	24
Воробьева М. А. КЕРАМИЧЕСКИЙ СОСУД: ОТ ПОСЛАНИЯ К ВЫСКАЗЫВАНИЮ.....	26
Гайворонская А. А., Лазарева Е. А. ТЕХНОЛОГИЯ ЭПОКСИДНЫХ СМОЛ И СФЕРЫ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ.....	29
Гасанзаде М. Э. BLENDER В АРХИТЕКТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ.....	31
Геворкян Р. Р. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ СКУЛЬПТУРНОЙ ШКОЛЫ В ХХІ ВЕКЕ.....	33
Голубева Е. П. ВКЛАД Я. Г. ЧЕРНИХОВА В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	36
Горбачева С. К. ТРАДИЦИОННЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ОБРАЗАХ СОВРЕМЕННЫХ ПЛАТКОВ.....	38
Гуцу Д. РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ-ГРАФИСТЫ.....	40
Дегтев А. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ИЛЬИ СЕРГЕЕВИЧА ГЛАЗУНОВА.....	42
Деулина В. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАК ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ.....	45
Дука Н. Ю. ОСОБЕННОСТИ УЛИЧНОЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ.....	47
Ефимович Я. А. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ УПРАЖНЕНИЙ В ОБУЧЕНИИ ДОШКОЛЬНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	48
Иванова Д. ART HISTORY.....	50
Ильичева М. А. АУТЕНТИЧНОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ.....	52
Кича О. М. ФОРМИРОВАНИЕ ПРОЕКТНОГО ОБРАЗА ПО МОТИВАМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА.....	55
Кишкурно Ж. Л. ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В УЧЕБНОМ ЗАДАНИИ «КАРАНДАШНИЦА».....	58
Козлова Д. В. ВАЛЯНИЕ И ГОБЕЛЕН: ОСОБЕННОСТИ СМЕШАННОЙ ТЕХНИКИ.....	59
Кольцова О. Ю. РЕЛИГИОЗНОЕ СООРУЖЕНИЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИДЕИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ.....	61
Кочнова Ю. В. МУРАВЛЕННЫЕ ИЗРАЗЦЫ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ ХVІ–ХVІІІ ВЕКОВ.....	63

Кочнова Ю. В. РУССКИЕ МОТИВЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ: САКСОНСКИЙ ФАРФОР И АНГЛИЙСКИЙ ФАЯНС.....	65
Курилова М. Ф. ТРАНСФОРМАЦИЯ ДИЗАЙН-ФОРМЫ ДЕТСКОЙ КНИГИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИННОВАЦИЙ.....	67
Курлова Е. М. КАПРИЧЧИО И ВЕДУТА В АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВВ..	69
Кусраева Д. Т. РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ РОГА В НАЦИОНАЛЬНОМ КАВКАЗСКОМ СТИЛЕ.....	71
Лазарева Т. И. ПСИХОЛОГИЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ ЦВЕТА НА ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ.....	73
Лешневская О. ОСОБЕННОСТИ КИСЛОВОДСКОГО ФАРФОРА.....	75
Линькова Н. А. СЛУЦКИЙ ПОЯС КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ СИМВОЛ БЕЛАРУСИ: ДИАЛОГ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ.....	77
Лифанова Т. С. СОВРЕМЕННЫЕ КОВРЫ В ДЕКОРИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРА.....	80
Лобастова А. В. ДИЗАЙН-ПРОЕКТНАЯ КОНЦЕПЦИЯ АНАЛОГОВОГО РЯДА ДЛЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПЛАНЕТАРИЯ И ПРИЛЕГАЮЩЕЙ ТЕРРИТОРИИ.....	82
Лун Синьян ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И СЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ: ВОСТОЧНАЯ И ЗАПАДНАЯ ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ЖИВОПИСЬ.....	84
Ма Имин ПЕЙЗАЖ КАК ЖАНР ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	86
Малышев М. Ю. СОЦИАЛЬНО-ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СФЕРЕ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.....	87
Маркевич К. И. СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПИКТОГРАММ.....	90
Маслов М. М. ДИЗАЙН-ТРЕНДЫ XXI ВЕКА.....	92
Мелько К. А., Тихонова В. Г. ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ЧЕРЕЗ ОРГАНИЗАЦИЮ ЗАНЯТИЙ ПО ТКАЧЕСТВУ НА ДОЩЕЧКАХ.....	95
Мирова Е. М. ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ.....	98
Миронова Е. А. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА НА ФАСАДАХ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ.....	101
Михайловская М. Ф. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО КЕРАМИКЕ.....	103
Мурынкина Е. А. СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ.....	105
Мэнсинь Ч. РОЛЬ КОСТЮМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ РЕШЕНИИ КИНОКАРТИНЫ ФЭН СЯОГАНА «НОЧНОЙ ПИР».....	107
Нечепуренко М. Р. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ В ТЕКСТИЛЬНЫХ АКСЕССУАРАХ.....	109
Ню Яфэй РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА.....	111
Павленко В. В. ПУТЬ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИИ УРАЛА.....	113
Палванова А. М. ДЕКУПАЖ И ЕГО МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ.....	115
Пальвинский В. С. РОЛЬ РЕКЛАМНОГО ПЕРСОНАЖА В РАЗРАБОТКЕ АЙДЕНТИКИ И ЛОГОТИПА ДЛЯ ГРУМИНГ-САЛОНА.....	116
Паррадо Крус Гладис ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРЬЕРА НА ОСНОВЕ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ КЕРАМИЧЕСКИХ СВЕТИЛЬНИКОВ «УЛИТКА».....	118
Пелагенко Е. Р. РОЛЬ ДИЗАЙНА В ПРОДВИЖЕНИИ ПРОДУКТА.....	120
Петрашко Н. В. МОНАСТЫРСКИЙ САД: СЕМИОТИКА И АКТУАЛЬНОСТЬ.....	123
Петрова-Маковски Е. В. РУССКИЕ КЛАССИКИ В МОЛДАВСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ (1945–1975).....	124
Петрова Н. А. РУССКИЕ ИЗРАЗЦЫ ВЛАДИМИРСКОГО КРАЯ.....	126

Платицина Н. В. СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТОВ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ.....	129
Полетаева В. А. ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА.....	133
Пузикова А. В. ВИНТАЖНАЯ ФИНИФТЬ КАК АТРИБУТ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ.....	135
Романов В. Н., Бердник В. А. ПРОБЛЕМЫ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОМУ ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ.....	137
Рыжкова А. Д. ОБРАЗЫ, ЗНАКИ, СИМВОЛЫ В ДИЗАЙНЕ ДЕНЕЖНЫХ БАНКНОТ СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ.....	140
Сачук М. Ю. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ.....	142
Сивова Т. А. ТРАДИЦИИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ПРАЗДНИЧНОГО СТОЛА ОБРАЗЦАМИ ГЖЕЛЬСКОЙ КЕРАМИКИ: СТОЛОВЫЙ СЕРВИЗ «ЛЕТНИЙ САД».....	144
Соколов А. В. РУССКИЙ ЛУБОК: ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ.....	146
Солдатенко К. Ю. ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ: ОПЫТ КИТАЙСКОГО МАСТЕРА ХАНЬ СЮЙДУНА.....	148
Соловьева Т. И. ГОХУА – ИСКУССТВО ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ.....	150
Турбель К. В. АВТОРСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И РОСПИСИ КЕРАМИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ.....	152
Усачева В. Р. ИССЛЕДОВАНИЕ ТИПИЧЕСКИХ ЧЕРТ В КОСТЮМЕ РУССКОГО КУПЕЧЕСКОГО СОСЛОВИЯ.....	154
Федорец Я. В. ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ ВОЙНЫ В НАТЮРМОРТЕ БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1970-Х ГОДОВ.....	156
Федорченко С. А. ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В ЭПОХУ МОДЕРНА.....	158
Царенок С. Г. РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПРОЕКТ ДЛЯ ПРАЗДНИЧНОГО АГЕНТСТВА «РЕЧИЦАСКАЙ».....	160
Чжан Лу СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ЗНАЧИМОСТЬ ИННОВАЦИЙ В КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ.....	162
Чжэн Сян ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ОБРАЗОВ КИТАЙСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ.....	165
Шевченко В. С. КРУЖЕВНАЯ МОДА В РОССИИ ОТ ИСТОКОВ ДО СОВРЕМЕННОСТИ.....	167
Шевченко Е. А. ТИПОЛОГИЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В БЕЛОРУССКИХ КНИГАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА.....	169
Шляпугина Т. А. СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА.....	171
Шмелева О. А. ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕРАБОТАННОГО ПЛАСТИКА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ.....	174
Шпиталева С. Д. ВЫТИНАНКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	176
Шувалова К. А. ВЛИЯНИЕ ИСТОРИИ НА КОМПОЗИЦИОННЫЕ РЕШЕНИЯ, МОТИВЫ В РОСПИСИ ПО ТКАНИ НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ФАБРИКИ «ИВАНОВСКИЕ СИТЦЫ».....	179
Шурдукова В. А. ДРАГОЦЕННЫЕ КРУЖЕВА КОСТРОМЫ.....	181
Щеглова А. В. ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО СТО ЛЕТ НАЗАД: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ.....	183
Янь Жуй КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ: ОТ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОСТИ.....	186
Яцкевич Е. С. ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ ЦВЕТОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ.....	188

И. О. Агиевич

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: Т. И. Васюк

ВИДЫ ИЗДЕЛИЙ ПЕЧНОЙ ПОСУДЫ ИЗ КРАСНОЙ ГЛИНЫ (НА ПРИМЕРЕ РАКОВСКОЙ И ИВЕНЕЦКОЙ КЕРАМИКИ)

Изготовление керамической посуды – одно из древнейших специализированных производств. Наиболее ранние находки керамических изделий относят к эпохе неолита (IV–III тыс. до н. э.). Самые древние глиняные сосуды доисторической эпохи делались от руки путем наращивания отдельных жгутов глины.

По многочисленным отпечаткам пальцев было установлено, что древнейшие керамические сосуды изготавливались женщинами. Часто изделия были неправильной формы. Преобладали толстостенные сосуды с пористым черепком, круглым или острым дном. Такое дно кувшина помогало поставить его на любую неровную поверхность. Обжигали посуду в кострищах, которые располагались на поверхности земли или в ямах различной глубины. Чтобы глина не трескалась при обжиге, добавлялись толченый, измельченный гранит и раковины.

В первобытные времена изготовление керамики определялось исключительно практической необходимостью. Но в процессе общественного развития совершенствовалось качество изделий, оформление наружной поверхности становилось богаче, разнообразнее. Керамика превратилась в объект художественного творчества. Со II тысячелетия до н. э. начинается изготовление плоскодонной посуды, более разнообразной по форме. Тогда же керамические изделия начинают украшать орнаментом. Изделия декорировали скромно: процарапывались разные по характеру линии и геометрические формы также делали лощеный орнамент на задымленной поверхности. Процесс лощения керамики заключался в том, что поверхность керамического изделия натирается до зеркального блеска каким-либо гладким предметом. Иногда на керамических изделиях один и тот же узор повторялся с такой настойчивостью, что по нему можно судить об этносе региона.

С появлением в X в. гончарного круга посуда стала тонкостенной и более изящной, хотя в некоторых районах вплоть до XX в. делались толстостенные горшки в технике налепа.

Гончарство – один из немногих видов белорусского народного декоративно-прикладного искусства, который имел характер промысла. В конце XIX в. сельские гончары начинают применять глазурь. Также в это время качество гончарных изделий улучшается, сосуды становятся разнообразнее по форме, появляется декоративная и фигурная посуда. До XX в. сельские гончары декоративную посуду не делали. В основном посуда имела утилитарный характер. Горшки были самыми распространенными предметами печной посуды. Например, существовал целый набор горшков разных размеров. Каждый горшок имел свою конструктивную и художественную особенность и соответствовал определенному функциональному назначению. Выделяются печные и полевые горшки. В печных горшках варили пищу, а полевые горшки были предназначены для переноса еды. Например, во многих гончарных центрах получили широкое распространение следующие виды гончарной посуды.

Кувшин («збанок») для хранения молочных продуктов и других жидкостей имеет вытянутую форму и S-образную форму.

«Гляк» – сосуд с узкой горловиной и шаровидным туловом. В нем держали напитки и грели воду.

Макотра или мокотер – гончарная посуда в виде перевернутого усеченного конуса, предназначенная для растирания мака, готовки пищи в печи.

Слоик – цилиндрический сосуд, в котором хранили варенье, сало, мед, квасили овощи [3, с. 38].

Отметим, что в разных регионах данные виды посуды могли иметь другие названия.

Для уменьшения водопроницаемости изделия еще горячими окунали в мучную болтушку, благодаря чему они становились менее пористыми.

В данном исследовании большее внимание уделим региональным особенностям керамики (Раковской и Ивенецкой керамике). Крупный гончарный промысел сложился вокруг г. п. Ивенца и г. п. Ракова Воложинского района Минской области, а ныне известных центров белорусской керамики [4, с. 18]. Производимые гончарные изделия были представлены многочисленными разновидностями необходимых в быту вещей. Помимо обычной бытовой посуды местные гончары изготавливали масленки, сахарницы, хлебницы, вазы для варенья, чайники, рукомойники, тазы, дуршлага, солонки и пр.

Широкую славу в XX в. Ракову принесла глазурованная посуда, декорированная разными росписями. В начале узоры представляли собой несложные пояски, завитки, геометрические и растительные элементы, нанесенные коричневым или белым ангобом. Более насыщенный декор характерен для изделий 1930-х гг., когда раковские гончары стали активно использовать эмалевые краски, завезенные из Польши. Достаточно широкое распространение имели тарелки и блюда с росписью в виде цветка яблони. Иногда на краю декоративных тарелок шла надпись с разными пожеланиями благополучия, здоровья [3, с. 48].

Отметим, что на протяжении прошлого столетия в Ракове работали целые династии потомственных гончаров, такие, как Онуфриевичи, Маевские, Жилинские, Ланевские, Дудевичи, Данилевичи, Кузьмицкие и пр. На посуде ивенецких мастеров в 1920-е гг. появляется декор в виде хвойных веток, разбросанных на самом расширении кувшинов или гляков. Внутреннюю поверхность мисок украшают концентрические кольца, а центр дна – стилизованный цветок. Кольца появляются и на поверхности других видов посуды, иногда закрывая значительную ее часть. Они чередуются с волнистыми полосками, точками, произвольно нарисованными растительными и геометрическими узорами. Иногда полоски сделаны в виде расчесов – прототип той фляндровки, которая позже принесет славу ивенецкой керамике. Славу Ивенцу в XX в. принесли такие мастера, как Зверко, Молчанович, Гирокопович и другие [3, с. 66].

Отметим, что основательно и глубоко охватить все виды и традиции керамики, региональные особенности, тенденции развития промысла невозможно. Однако, даже рассмотренный материал свидетельствует, что традиционное народное искусство Беларуси богаче и многограннее, чем мы думаем. Именно достижения традиционных ремесел, многовековой опыт народных мастеров являются тем неисчерпаемым родником, который питает современное белорусское декоративно-прикладное искусство.

Список литературы

1. *Елатомцева И.* Художественная керамика Советской Белоруссии / Под ред. М. Я. Гринблат. Минск: Наука и техника, 1966. 190 с.
2. Помнікі этнаграфіі: методыка выяўлення, апісання і збірання / Беларускае добраахвотнае таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры, сектар этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР; пад рэд. В. К. Бандарчыка. Мінск: Навука і тэхніка, 1981. 149 с.
3. *Сахута Я. М.* Беларуская народная кераміка. Мн.: Палымя, 1987. 112 с.
4. *Жук В. И.* Современная белорусская керамика: Тенденции развития. АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора / Под ред. С. В. Марцелева. Мн.: Наука и техника, 1984. 167 с.

Д. Н. Аминова

Казанский государственный институт культуры, г. Казань

Научный руководитель: Э. М. Колчева

**НЕИЗВЕСТНАЯ ДАМА РОКОКО
(О КАРТИНЕ Ж. М. НАТТЬЕ «ДАМА С ПТИЧКОЙ» ИЗ ФОНДОВ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ
ТАТАРСТАН)**

В фонде западноевропейского искусства Государственного музея Изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) имеется единственная работа в стиле рококо «Портрет неизвестной» («Дама с птичкой») Жана Марка Наттье, написанная в 1764 г. В фонд музея она вошла в составе коллекции казанского коллекционера Андрея Федоровича Лихачева в 1891 г. Описания коллекции в целом сделаны О. Г. Вербиной [3], Г. Р. Назиповой [6] и С. Ю. Измайловой [5], но исследований отдельных картин до сих пор не проводилось.

Стиль рококо отражал вкусы аристократии Франции первой половины XVIII в. Ему присущ гедонизм, утонченная декоративность, изящество. В его рамках пользовались популярностью галантные и пасторальные сцены, возрос интерес к пейзажу и портрету. Жан Марк Наттье (1685–1766) считается создателем рокайльного исторического портрета. С 1720-х годов он написал большое количество работ членов королевской семьи, представителей французской аристократии и выдающихся людей эпохи [2, с. 62–63]. Широко известно, что Жан Марк Наттье оказал влияние на русское искусство портретами Петра I (1717 г., Государственный Эрмитаж) и Екатерины I (1717 г., Государственный Эрмитаж).

Как пишут исследователи его творчества, «красота и женственность в его работах олицетворяли идеал, а торжественность этих образов порой доходила до лести» [7, с. 224]. Для портретов Наттье характерна оригинальная композиция, декоративность, изысканные цветовые сочетания. Психологическая характеристика уступает манерности и идеализации портретируемых.

В данной статье мы попытаемся выявить своеобразие картины Ж. М. Наттье «Дама с птичкой» из коллекции ГМИИ РТ.

На полотне изображена среднего возраста статная женщина с округленными чертами лица и тела. Оголенное плечо, кисть, изящно держащая красную нить с привязанной к ней птичкой, скошенный в сторону птицы взгляд создает впечатление кокетки. Воздушное платье, украшения, прическа подчеркивают статус изображаемой. Задача Наттье создать декоративно-чувственный образ. Для этого он смягчает и приукрашивает черты лица, передает пышность драпировок и блеск украшений. Мастерство художника проявлено в написании наряда, выписаны складки газовой ткани, жемчужины украшений со всеми рефлексами. Детали костюма досконально точны. Героиня похожа на кокетливую фарфоровую куклу, чувственно-однообразную, с розовыми щеками и красными губами. Образ пропитан театральностью, жеманством.

Акварельная легкость палитры и эффект сфумато наблюдается в лице и декольте героини. Освещена только часть ее лица, другая же сторона в тени, фон дан на контрасте темным. Несмотря на то, что дама прописана достаточно светлыми цветами, общая палитра картины приглушенная, блеклая. Возможно, это из-за того, что в картине поверхностный свет, который не обладает красочной звучностью [1, с. 159–160]. Но, может быть, картина потемнела от времени и требует реставрации. Колорит состоит из мягких, пастельных цветов, близких по тональности – светло-лазурный, светло-бежевый, золотой и темно-синий, коричневый, черный, которые художник гармонично сочетает.

Работа вертикально вытянутого формата, небольшая – 35x45 см. Художественное пространство работы разбито на два плана: передний, где находятся портретируемая дама и птица, и задний, куда художник помещает слегка освещенную голубым цветом гору. Композиционные линии мягкие, неторопливые, подчеркнутые валерами, в них просматриваются

типичные рокайльные «завитки», начинающиеся с руки, вверх по красной нити, закругляющиеся на птице, затем по волосам дамы, по жемчужной нити.

По композиции это произведение несколько нетипично для мастера, дама помещена в слишком маленькое пространство, в котором находится сама модель, птичка и горы на заднем фоне. В большинстве портретных работ Наттье присутствует больше пространства: показывается природное окружение, а фигуры моделей, часто в мифологических или литературных образах, написаны либо в полный рост, либо по пояс в свободных динамичных позах. Сотрудник музея Э. Ю. Новикова, у которой было взято интервью в ходе сбора материала о картине, предполагает, что полотно «Дама с птичкой» являлось частью более масштабной работы, но было обрезано. Как показало наше исследование, это отчасти верно.

На полотне дама удерживает на тонкой красной нити (веревочке), привязанной к лапке, небольшую, стремящуюся упорхнуть, птицу (показана в левом верхнем углу). В эпоху рококо такой иконографический сюжет, как дама с птичкой, был нередким. Подобные работы можно встретить у Жана Рау (1677–1734), у Розальбы Каррьера (1675–1757) и у других художников того времени.

В произведениях Наттье встречается, например, изображение орла, который выступает аллегорическим атрибутом богини Гебы («Герцогиня де Шольн в образе Гебы», 1744, Лувр, Париж; «Герцогиня де Шартр в образе Гебы» 1744, Национальный музей Швеции, Стокгольм) и изображение попугая («Портрет Матильды де Каниси», 1738, Лувр, Париж). На этой картине изображен голубь или голубка, которую часто связывают с богиней любви Венерой [4, с. 239].

Анализ сюжета ведет к четырехчастной работе Розальбы Каррьера «Аллегория четырех элементов: вода, воздух, земля и огонь» (1739–1743, пастель, Национальная галерея старинного искусства, Рим). В работе Розальбы Каррьера каждая стихия снабжена своими атрибутами, так стихия воздуха связана с птицей, удерживаемой тонкой веревочкой или нитью [8]. Очевидно, что картина Наттье является копией части «Воздух». Это объясняет ощущение обрезанности картины. Французский вариант выполнен маслом на холсте в достаточно теплом колорите, а итальянский – пастелью на бумаге холодными и светлыми цветами. Манера, в которой написан «Портрет Неизвестной», отличается от стиля его работ предыдущих десятилетий и явно отсылает к манере итальянской художницы.

Остается загадкой, почему в последние годы своей жизни художник обратился к этому более раннему произведению. Сложно установить, где Наттье мог познакомиться с этим произведением Розальбы Каррьеры, он всю жизнь прожил во Франции, а «Аллегория четырех элементов» была написана по заказу итальянского кардинала Джованни Франческо Стоппани в честь его назначения Апостольским нунцием в Венеции. Во Франции сама итальянская художница побывала намного ранее (1720–1721 гг.), успев повлиять на зарождение там стиля рококо. В Париже она писала портреты членов королевской семьи и аристократов, была избрана членом Французской Королевской Академии живописи. Можно предположить, что именно в это время Наттье познакомился с творчеством Розальбы Каррьера.

Картина из фонда Государственного музея изобразительного искусства Республики Татарстан относится к периоду заката стиля рококо. И в нем уже присутствуют веяния других направлений: в глазах, не смотря на кокетливость позы, присутствует рефлексия, размышление, имеет место психологизм в портрете, выходящий за пределы эстетики рококо.

Все это делает картину Ж. М. Наттье уникальным женским портретом эпохи рококо, а также ставит много вопросов об истории ее создания, что требует дальнейших исследований творческой биографии художника.

Список литературы

1. *Виттер Б. Р.* Введение историческое изучение искусства. М.: Изобраз. иск-во, 1985. 289 с.
2. *Дятлева Д. В., Ляхова К. А.* Мастера исторической живописи. Исторический жанр в мировой живописи. М.: Вече, 2001. 345 с.
3. Казанские коллекции и коллекционеры. Казань: Заман, 2013. 152 с.
4. *Карр-Гомм Сара.* Путеводитель в мире живописи. М., 2003. 256 с.
5. *Назипова Г. Р., Измайлова С. Ю.* Казанский антиквариум. Казань: «Фолиант», 2006.

6. *Назипова Г. Р.* Казанский городской музей. Очерки истории 1895–1917 годов. Казань, 2000. 272 с.
7. *Сатрединова Д. Р.* Гендерная специфика репрезентации образа правителя в живописи: портрет Екатерины I. Челябинск: Южно-Урал. гос. ин-т ис-в, 2020. С. 220–224.
8. Allegory of the Four Elements – Water, Air, Earth and Fire. Официальный сайт музея Galleria Nazionale' Arte Antica. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.barberinicorsini.org/en/opera/allegory-of-the-four-elements-water-air-earth-and-fire/> (дата обращения: 13.03.2021).
-

А. М. Арашапова

Таразский региональный университет им. М. Х. Дулати, Республика Казахстан, г. Тараз
 Научный руководитель: А. К. Кудабаева

РИСУНОК КАК ВИД ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

Цифровое искусство прошло долгий путь с момента своего зарождения, и теперь оно представляет собой инновационное творчество. Как известно, традиционное искусство использует традиционные средства, которые существовали, развивались и улучшались с течением времени. Цифровое искусство же использует цифровые технологии для создания своих произведений [1].

Так, цифровой рисунок (digital art) – это рисунок, создаваемый с помощью графического программного обеспечения. Вместо карандаша и бумаги цифровые рисунки изображают с помощью планшета или компьютера, а также с помощью таких устройств, как мышь или стилус. Самые ранние программы основывались на пикселях, которые раскрашивались с помощью мыши, но сегодня они предлагают гораздо больше возможностей за счет широкого спектра панели инструментов. Программы цифрового рисования предлагают следующие функции: слои, наборы кистей, цветовые палитры, линейки и направляющие, а также штрихи, чувствительные к давлению.

К преимуществам цифрового искусства относятся:

- кисти, легко изменяющие размер и форму для достижения различных эффектов, а некоторые программы даже позволяют имитировать толщину и консистенцию цифровой краски;
- слои, размещаются один за другим, тогда как цифровое искусство предлагает использование специализированных слоев: может быть слой для наброска, слой для штрихового рисунка, слой для цветов, для теней, для специальных эффектов и т.д.;
- художественные принадлежности: нет необходимости постоянно приобретать расходный материал, например, карандаши, ластик, краски, бумагу и т.д.;
- в цифровом искусстве можно создать обтравочную маску: нарисовать фигуру и сделать видимыми только те пиксели, которые были нарисованы поверх фигуры; остальное просто не будет краситься; это позволяет художнику полностью выразить свои мазки, при этом сохраняя чистые и резкие края;
- изменение размера и формы: бывают ситуации, когда нарисовал что-то не так, например, слишком длинный мазок или широкий круг; в программе это можно «отменить» и попробовать еще раз; можно редактировать то, что было нарисовано: перемещать, вращать, изменять размер или до определенной степени форму;
- коррекция: иногда можно заблудиться в творческом процессе; не заметить, что цвета рисунка сместились в сторону неправильного оттенка или то, что вся сцена получилась слишком темной; это помогут исправить параметры настройки, которые не испортят весь рисунок; их также можно использовать, чтобы экспериментировать с различными цветовыми вариантами [2].

Все это позволяет создавать желаемое изображение и экспериментировать с бесконечным разнообразием кистей, цветов, стилей и прочее. Наряду с большими возможностями цифровых технологий имеется и такой недостаток, как отсутствие оригинальной копии. Нет реального физического предмета, к которому можно было бы прикоснуться. Изображение можно распечатать, но это не то, что представляют при традиционном искусстве.

Автором было выполнено несколько творческих работ в программе Adobe Photoshop, которая служит для редактирования фотографий, создания графического дизайна и рисования. Также эту программу можно использовать для дополнения своих работ, например, после работы с блокнотом для рисования переключиться в Photoshop, чтобы отредактировать рисунок, так как она отлично подходит для добавления освещения и раскраски к существующим рисункам.

Представленные работы выполнены в данной программе «с нуля». Для начала тщательно обдумывается будущий рисунок, набрасывается сразу несколько поисковых вариантов. Рисунок начинается с фона, плавно переходя от заднего плана к переднему. На начальных стадиях работа

выполняется быстро, необходимо воссоздать весь свой замысел, а не одну ее часть. Сначала используются большие мазки кисти, которые дают более четкие линии и формы. После того, как запечатлена общая композиция, необходимо возвратиться с кистью меньшего размера для проработки деталей. Работа выполняется на отдельном слое, чтобы можно было включать и выключать его во время работы над остальной частью рисунка.

Таким образом, сегодня для художественного изображения доступно много возможностей, нет необходимости ограничиваться классическим определением искусства. При цифровом рисовании требуется высокий уровень владения основами изобразительного искусства и компьютерной графики, чтобы создавать уникальные цифровые рисунки.

Список литературы

1. *Стьюер Ш.* Креативное мышление в Photoshop. Новый подход к цифровому искусству. М.: НТ Пресс, 2017. 272 с.
2. *Гурский Ю.* Компьютерная графика Photoshop CS5, CorelDRAW X5, Illustrator CS5. Трюки и эффекты. М.: Питер, 2017. 704 с.

А. Ф. Ахметгалина

Казанский государственный институт культуры, г. Казань

Научный руководитель: Э. М. Колчева

ПОСТИЖЕНИЕ ТЕЛЕСНОСТИ В ИЗВЯНИЯХ ФРАНЧЕСКО МЕССИНЫ

Франческо Мессина был чрезвычайно талантливым мастером. Он не был новатором, как упомянутые выше Мандзони и Фонтана, но его работы отражают эстетику и культурную атмосферу Италии того времени. Мессина родился в 1900 г. в небольшом сицилийском городке Лингуагlossa. Детство скульптора прошло в ужасающей бедности, уже в восемь лет он начинает работать. Но не где-нибудь, а в мастерской резчика по мрамору, изготавливавшему надгробия. Там Мессина осваивает технику и ремесло, которые превратят его в скульптора, способного извлекать настоящие произведения искусства из материи. Вплоть до своей смерти в 1995 г. Мессина не перестает творить [2].

Он ищет свой стиль. В разное время мастер вдохновлялся творчеством Артуро Мартини, Родена, какое-то время входил в группу неоклассических мастеров «Новеченто». В конце концов, Мессина останавливается на реализме, создает свою неповторимую художественную манеру – опираясь на наследие античности и итальянского Возрождения, скульптор обращается к классическим художественным формам, наполняя их современным звучанием.

Предметом изображения у Мессины, за редким исключением, всегда является человеческое тело, а излюбленным мотивом – обнаженная натура. Скульптор исследует тему телесности – ощущения человеком своего тела. Несмотря на вдохновение античными образцами, у Мессины нет определенного идеала. В своих работах скульптор ищет гармонию, которую невозможно найти в строго обобщенном, идеализированном облике, он ищет ее в облике индивидуальном, далеком от классических канонов красоты.

Важное место в творчестве Мессины занимают скульптуры детей на пляже. Юность с ее надеждами и мечтами о светлом будущем очаровывает мастера. Уникальная возможность остановить время и навсегда запечатлеть сей яркий, короткий миг развития человека – эта идея занимает ум художника.

Нужно упомянуть и о женских образах в творчестве Мессины. Они получают широкое развитие в скульптуре мастера. Мессина создает характерные женские портреты из терракоты, жанровые статуэтки цыганок, танцовщиц и акробаток, отливая бронзовые скульптуры женщин самой разной комплекции, объединенных одним важным для Мессины аспектом – телесной гармонией.

Итогом его исследований, связующим звеном между представлением о юности и представлением о женщине становится бронзовая статуя Беатриче, созданная художником в 1959 г. Беатриче – двенадцатилетняя девочка с маленькой грудью, длинными ногами, тонкими руками, поразительно худощавая и невозможно юная. Ее нагое тело лишено эротизма, но несет в себе чувство свободы, изящества и легкости. Пафос скульптуры, ее художественная форма отсылают нас к эпохе греческой классики. Нельзя сказать, что Беатриче красива: перед нами нескладное, развивающееся тело подростка, но ее изящная поза, поворот головы, брошенный из-под ресниц взгляд, совершенно недетское выражение лица – мы видим черты будущей женщины.

Мессина не стремится к идеализированному образу тела. Но также верно и то, что скульптор не склонен к натурализму. Мастер внимательно прослеживает особенности телосложения девочки, передает ее реалистичное изображение. Но, помимо несоразмерности тела, мы не видим недостатков или изъянов в образе Беатриче. Мессина сглаживает их, чтобы передать ту самую гармонию образа, воспроизвести пластическую красоту человеческого тела. Как писал Борис Виппер «...задача скульптора не есть имитация действительности. ...Скульптор изображает формы не такими, какие они есть, а какими должны быть» [1, с. 108].

Беатриче стоит в свободной непринужденной позе, опираясь на левую ногу и выставив правую вперед. Корпус слегка развернут влево, девочка грациозно отводит руки. Голова также повернута влево. Волосы трактованы довольно обобщенно, собранные огромным бантом на

затылке, они ниспадают на плечи и спину девочки. Этот бант и объемная челка, скрывающая лоб, подчеркивают юность Беатриче. На контрасте с прической выражение лица кажется уже совсем взрослым: рот чуть приоткрыт, взгляд направлен куда-то вниз, на лице нет ни тени тревоги или волнения, наоборот, весь образ прямо-таки дышит уверенностью и спокойствием.

Есть что-то притягательное в этой скульптуре. Что-то, что заставляет смотреть на нее снова и снова. Обратимся еще раз к Випперу: «Статуя должна обладать особым возбуждающим, значительным плодотворным моментом пластической энергии, какой в действительности никогда не реализуется с такой абсолютной интенсивностью. Можно поэтому сказать, что скульптура прежде всего обращается к воле и интеллекту зрителя и гораздо меньше к его чувствам и эмоциям. Скульптура должна быть «реальней», чем действительность, и вместе с тем «вне» действительности» [1, с. 108].

Пластическая энергия, есть ли она в скульптуре Мессины? В статуе нет никакого события, движение бессюжетное, лишённое эпического или драматического мотива. Но происходит удивительная вещь – это простое движение, легкий поворот корпуса и головы, смещение точки опоры на левую ногу передают столько жизни, столько энергии (той самой, пластической энергии) всей фигуре, что кажется, будто еще секунда и Беатриче поднимет голову и посмотрит прямо на нас.

Образ девочки наполнен утонченностью и какой-то возвышенной безмятежностью, уверенностью в себе, легкостью и свободой. Это удивительно и странно для нас. В этом возрасте дети еще не до конца осознают, как работает их тело, как его контролировать. Оттого так необычно видеть Беатриче в столь грациозной и изящной позе. И вот мы опять возвращаемся к понятию телесности, которое так интересовало Мессину. Это та самая гармония между телом и психологическим восприятием его человека, та самая гармония, который не может быть у двенадцатилетней девочки, но есть у Беатриче.

В этой скульптуре отражены самые главные мотивы творчества Франческо Мессины – обаяние юности и женственность, гармоничность образа и исследование телесности. Мастер стремится к непосредственному изучению природы, раскрывает психологическую сложность образа Беатриче. Статуя необычайно полно воспроизводит пластическую красоту человеческого тела, напоминая шедевры мастеров итальянского возрождения или древней Греции. Именно такое искусство соответствовало итальянской эстетике 1950-х гг. И здесь Франческо Мессина вносит свой уникальный вклад в постижение феномена телесности, который в XX и начале XXI вв. постоянно находится в центре внимания как ученых самых различных сфер, так и мастеров изобразительного искусства.

Список литературы

1. *Vunner B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. *Федотова Е.* Мессина. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика: Энциклопедия. Academic.ru: словари и энциклопедии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://evropeyskoe_iskusstvo.academic.ru/635/Мессина#sel
3. *Marini R.* Francesco Messina. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.thais.it/speciali/Messina/Medie/Foto158_161.htm

И. Н. Баева

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научный руководитель: А. В. Ваняев

ЭКОДИЗАЙН – ТРЕНД ИЛИ НЕОБХОДИМАЯ КОНСТАНТА

Мы знаем, что дизайн – это международный язык. Он окружает нас на каждом шагу, проникая во все сферы жизни человека. А если это так, то не становится ли вам страшно от одной только мысли, что дизайн может быть чем-то «плохим»? Чем-то, что может нанести огромный вред каждому из нас? А ведь доля правды в этом есть: в погоне за новыми решениями и формами, люди забывают оглядываться на то, какими способами они совершенствуют этот мир. Забывают, что дизайн, в первую очередь, должен быть экологичным.

Есть утверждение: экодизайн – тренд 2020–2021 гг. Но разве это так? С тем же успехом можно сказать, что тренд 2020–2021 гг. – быть здоровым человеком (как физически, так и ментально). Начнем с того, что в 1960–1970 гг. появилось понятие пермакультуры – системы, на которой практикуется дизайн, основанный на экологическом подходе [1]. Данный подход являлся реакцией на научно-техническую революцию. Возникают такие системы, как: естественное земледелие (разработал Масанобу Фукуока), съедобный ландшафт (Роберт Курик), биодинамическое сельское хозяйство (основано на идеях Рудольфа Штейнера). Люди уже тогда понимали, что необходимо восстановление окружающей среды. Природа прекрасно обойдется без человека, а последний без нее не проживет.

Так почему же пермакультура так важна? Ответ очень прост: пермакультура – система дизайна, основанная на этике. Этические принципы экологического дизайна:

- 1) забота о Земле (живых и неживых представителях);
- 2) забота о людях (удовлетворение двух нижних ступеней пирамиды Маслоу: ступени физиологических потребностей и ступени потребности в безопасности).

Разве вышеперечисленное может быть всего лишь трендом? Нет! «Зеленый дизайн» – философия, которой должен руководствоваться каждый дизайнер и архитектор. Человек не должен соревноваться с природой. Необходима гармония. Что же может сделать человечество двадцать первого века сейчас, чтобы помочь себе и окружающему миру:

- 1) вводить в план занятий университета проекты, разрабатываемые в сотрудничестве с экологическими организациями (как это делают дизайнеры в Голландии);
- 2) научиться грамотно перерабатывать отходы (этому можно поучиться у Японии);
- 3) грамотно вписывать здания в природную форму (холмы и т.д.); в этом случае создается необходимый уют и ощущение гармонии с природой, которая будто обволакивает нас;
- 4) вводить «зелёных друзей» в городской ландшафт (например, озеленение крыш). Это будет иметь благоприятное действие на психику людей – цвета и фактура природных материалов успокаивают.

Таким образом, можно сделать вывод, что экологический дизайн – необходимая константа, которая гарантирует долгую и счастливую жизнь для человечества. Как система, которая направлена на минимальное использование невозобновляемых ресурсов, экодизайн принесет пользу не только здоровью населения, но еще и поднимет экономику.

Список литературы

1. Саулова Т. А., Бас В. И. Использование фитоионизации в системах экодизайна // Решетневские чтения, СГУНиТ, 2017, С. 108–109.
2. Нуждина А. В., Колесников С. А. Актуальные вопросы экологического дизайна общественных пространств // Творчество и современность. Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств. 2018. С. 108–114.
3. Чембаров Е. А. Экодизайн как новое направление в дизайне // Междисциплинарный диалог: современные тенденции в общественных, гуманитарных, естественных и технических науках. Южно-Уральский технологический университет. 2014. С. 44–48.
4. Пьянкова М. С. Потенциал развития минимализма в эстетике экодизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. С. 86–90.

Е. О. Бордушевич

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Еретин

ОБРАЗ ВОЕННОЙ МОЛОДЕЖИ В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

Период военного времени Великой Отечественной войны для развития скульптурного жанра занимает особое место в истории искусства нашей страны. В эти времена героические образы воплощались не только в произведениях монументально-декоративного искусства, но и в работах «малой» пластики. Война, вошедшая в каждый дом, требовала эмоционально-образного выражения в бытовом пространстве жилого помещения. Статуэтки, рассчитанные на обзор с двух-трех метров и исходно предназначенные для украшения интерьера квартир и домов, стали носителем героической тематики, в камерной форме обращались к зрителю, говоря с ним о волнующих проблемах. Такие произведения носили в основном патриотический характер. Отечественная война пробудила в народе колоссальные духовные силы, позволившие выстоять в страшном единоборстве, открыла ему истинную меру вещей. Художники, работая на эвакуированных фарфоровых заводах или в керамических мастерских, испытывали огромную потребность творить. Потребность творчества была всеобъемлющей.

По наблюдению искусствоведа Т. Л. Астраханцевой, не случайно скульптура «малых» форм военного периода времени начала копировать «большое» искусство. Присущие монументам черты патетики, олицетворение обобщенных понятий мужества и силы были воплощены в скульптуре малых форм, иногда разрушая сложившиеся представления о декоративности и камерности манеры. Однако, по мнению ученого, «ограниченность размеров вовсе не означает ограниченности тем сюжетов. Создается психологическая связь между автором и зрителем, ощущение, что работа сделана для того, кто внимательно ее рассматривает». К глазам зрителя, к его душе и интеллекту обращен талант и мастерство художника. Необходимо только соблюдать требования жанра.

В предлагаемой работе раскрывается идея о том, что в основе героических поступков солдата в боевой обстановке фронта лежат ценности его мирной, бытовой, частной жизни. Ради сохранения этой спокойной и достойной жизни он осознанно приносит себя в жертву. Жертву, необходимую ради сохранения счастливой обстановки своего дома, близких людей, сохранения счастливой судьбы всего народа и Отечества в целом.

Анализ памятников «малой» скульптуры, посвященных героической тематике войны, выявил недостаточное внимание специалистов искусствоведов и художников к выражению средствами скульптуры и керамики образов приватной, личной жизни участников войны. Героические образы военного времени преимущественно демонстрируются в произведениях монументально-декоративного искусства, показывая непобедимый дух воина и отстраняясь от темы жертвенности во всеобщее благо его ранимой и уязвимой плоти. В связи с поднятой проблемой считаем целесообразным обогатить образную тематику скульптурных и керамических изделий малой пластикой на сюжеты «фронтных встреч», выражающих приватные моменты жизни солдат в периоды фронтового затишья.

При создании скульптурных и керамических работ мы придерживались принципа «образного отражения жизни», воплощенного в поисковых эскизах, графических проектах, чертежах и пластических моделях.

В скульптурную композицию входит четыре пары фигурных изображений людей. Первая композиция называется «Расставание» и состоит из двух стоящих друг перед другом человеческих фигур – гражданской девушки и солдата, которые держатся за руки и пристально смотрят друг другу в глаза. Они прощаются. Видно, как влюбленные расстаются со страхом, боясь, что война разрушит их хрупкое счастье и судьбы.

Вторая композиция под названием «На привале» состоит из двух сидящих на земле солдат – мужчины и женщины. Это опытные бойцы. Они присели на землю, чтобы немного отдохнуть и перевести дух. Мужчина, не смыкая глаз, сидит с серьезным задумчивым видом. Женщина,

утомившись, уснула на плече своего боевого товарища. Эта сцена о живых людях, хрупких и чувствительных к обстановке войны.

Третья композиция «Танец» состоит из танцующих солдат, юноши и девушки. Молодой человек не сводит с девушки глаз, которая выглядит равнодушной и серьезной. Она думает на другую тему, возможно, о том товарище, который уже не вернется живым с поля боя.

Четвертая композиция «Гармонист», в отличие от предыдущих тем, не так печальна. Здесь молодой боец задорно и лихо играет на гармошке, а девушка в такт музыке пританцовывает. Образ данной композиции содержит в себе веру в победу добра над злом, веру в неиссякаемую силу желания счастливо и радостно жить, работать и веселиться.

Основная идея скульптурной композиции из фарфора «Фронтные встречи» в том, что война не случайно переплела множество личных человеческих судеб, но сплотила их коллектив, прочный и нерушимый, необходимый для решения одного трагического, жестокого и страшного вопроса – защиты Отечества и освобождения народа от фашизма.

Современная российская скульптура на военную тематику отличается от работ советских мастеров. Наш проект – это знак благодарности ныне живущего молодого поколения защитникам Отечества, знак памяти и скорби безвременно погибшим на поле брани молодым ребятам и девочкам, нашим сверстникам.

Разработанная композиция имеет декоративную функцию и предназначена как подарочный набор в интерьеры музеев, выставок и жилых помещений.

Список литературы

1. *Астраханцева Т. Л.* Тема войны и «героическое» начало в керамической фарфоровой скульптуре 1940-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. М.: МГХПА, 2011. С. 1–15.

2. *Агаркова Г. Д., Астраханцева Т. Л., Петрова Н. С.* Русский фарфор. М., 1993.

Ван Кэин

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: В. Б. Кошаев

НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ СЕИ

Сеи – это стиль масляной живописи, в котором идеологическое содержание превалирует над сходством форм. В ее основе лежит объединение западных материалов для масляной живописи, интеграция ядра китайской культуры, обсуждение того, как сделать современную масляную живопись богатой и выразительной. Благодаря исследованиям и усилиями нескольких поколений китайских художников мы упорно трудились, чтобы интегрировать духовное ядро традиционной культуры и широкого эстетического сознания в создание масляной живописи. Благодаря слиянию и столкновению китайского и западного искусства и культуры была сформирована уникальная техника выражения.

Концепция сеи происходит от традиционной китайской живописи.

С точки зрения объективных концепций, «сеи» (XIEYI: vivid expression and bold outline) – это термин художественного творчества. Творцы искусства игнорируют объективность внешнего изображения и подчеркивают выражение духовного стержня в творчестве. Данная концепция была перенесена и развита во времена древнекитайской династии Северная Сун. Сеи требует привнесения духовного смысла создателя в выражение изображения, поиска баланса между «подобным» и «непохожим». Это стало признаком того, что фокус эстетики китайского искусства сознательно сместился в сторону субъективности.

Проводя сравнение на определенном уровне, можно сказать, что противоположностью сеи является реализм. Но на самом деле реализм – это стиль, классификация и техника, а сеи – это дух, концепция. Она может существовать во всех художественных стилях. Таким образом, можно также сказать, что сеи и реализм не совсем относительны, они могут сосуществовать в художественном творчестве. Концепция сеи больше ориентирована на духовный уровень, а не только на форму, поэтому она также дает творцам искусства все больше и больше пространства для развития. Творческая концепция сеи не должна ограничиваться традиционной китайской живописью и масляной живописью. Сюда могут быть включены скульптура, эстамп, каллиграфия, дизайн и другие виды искусства.

На происхождение китайской концепции сеи повлияли философия Лао Чжуан, даосизм и природа. Формирование концепции образности на Западе началось с Просвещения, в частности, Ж.-Ж. Руссо. Восточный и западные философы подчеркивали возвращение к природе и сердцу человека. Развитие «мысленного представления» в восточном и западном художественном творчестве постепенно тяготело к истинной природе человеческой природы. Эта реальность – не интуитивное выражение объективных вещей, но и истинное представление внутренних чувств. Создание современного искусства – это внешнее выражение духовных мыслей человека, эмоций, ума и творца, и это выражение должно быть искренним. Независимо от того, какой художественный язык используется для выражения, его духовное ядро должно иметь настоящие эмоции и мышление.

Ван Гог однажды сказал: «Вы – зерно пшеницы, и вы должны быть посеяны в своей собственной земле». Национальная культура – матрица художественного новаторства. Инновации – это основа национального развития, а национальный дух – это душа художественного новаторства.

Сегодняшние художественные инновации стали еще более смелыми и свободными. При создании современных картин маслом от руки понимание традиционной культуры и национального духа интегрируется в художественное творчество, так что у него появляется новое духовное мировоззрение.

Новаторство – неотъемлемое требование развития искусства живописи. Эстетические вкусы людей постоянно меняются, что неизбежно приводит к созданию художественных стилей, совместимых с новым духом и культурой времени. Можно сказать, что инновации в искусстве

являются неотъемлемым законом его развития, духовным стержнем художественного творчества.

Как и наука, искусство – это деятельность, которая продолжает исследовать границы пространства. Почему мир помнит основателя школы живописи? Дело не в том, что у него самое изысканное мастерство, а в том, что он создал безграничные возможности. Именно эта возможность побудила последующие поколения шаг за шагом открывать свой собственный художественный мир. У художников относительно свободная творческая атмосфера, и способность публики ценить произведения искусства постепенно улучшается. Это благодатная почва для художественных новшеств.

Масляная живопись сеи – это не просто жанр. Следует сказать, что причина, по которой эта живопись заслуживает нашего внимания, заключается в том, что она имеет широкое академическое измерение и свободное художественное выражение. Необходимо интегрировать китайскую масляную живопись сеи и дух сеи в академическую живопись. Углубленное изучение эстетической функции и творческого духа масляной живописи сеи – это не только новая попытка и прорыв в области инноваций в художественной живописи, изучение также затронет тысячи молодых людей, которые будут заниматься искусством в будущем. Нужно рассказывать аудитории еще больше о национальном духе и национальной культуре Китая, передавать миру самобытную национальную культуру.

Список литературы

1. Сюй Хун. История и современность китайской живописи от руки. М.: Изобразительное искусство, 2019.
2. Оценка произведений рисованной масляной живописи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/368320573_99950842
3. Комплекс от руки Юань Вэньбиня и современное развитие китайской масляной живописи. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://cxyart.cn/detail/45>

Ван Фан

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: В. Б. Кошаев

ПОСТМОДЕРНИЗМ В КИТАЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ

«Постмодернизм» – одно из наиболее часто встречающихся терминов в мире искусства. С 1980 г. теории и произведения постмодернистской архитектуры были представлены в Китае. Но в Китае постмодернизм не является чем-то примитивным. Китай имеет свою особую историю и национальные условия. Следовательно, анализ ситуации в Китае с помощью западных постмодернистских архитектурных теорий не совсем подходит. Мы должны начать с национальных условий Китая и заново проанализировать развитие постмодернизма в Китае.

Огромное влияние традиционной культуры на все китайское общество определяет, что китайская архитектура не может совсем избавиться от влияния традиционных дизайнерских идей. В 1983 г. в Пекине было завершено строительство отеля Сяншань с постмодернистскими характеристиками, спроектированного американским архитектором Бэй Юймин. С этой двойственностью модернизации и национальных характеристик он ознаменовал приход постмодернистской архитектуры на китайскую архитектурную сцену [2, с. 39]. Отель Сяншань оказал огромное влияние на творческое использование традиционной китайской архитектуры: использование традиционных архитектурных символов в украшении его фасада известно как успешное исследование национальных характеристик.

Каковы постмодернистские методы выражения традиционного китайского архитектурного декора?

Постмодернистская архитектура должна иметь как исторические элементы, так и современную структуру. Если Китай хочет развивать постмодернизм с историческими архитектурными элементами с китайскими особенностями, конечно, ему необходимо проанализировать исторические архитектурные элементы в Китае. Принимая определенную часть традиционного китайского архитектурного декора (структура, материал или цвет и т. д.) в качестве исторических элементов, а затем комбинируя эти элементы с выражением модернизма, это постмодернистская инновация традиционного китайского архитектурного декора.

Эклектика олицетворяет как постмодернизм делает компромисс между модернизмом и классицизмом. Чтобы добиться эклектичного исполнения традиционного китайского архитектурного декора, во-первых, традиционное китайское архитектурное украшение должно быть использовано в качестве прототипа дизайна, и некоторые из этих элементов могут быть использованы. Они могут больше не иметь первоначальной функциональной роли, а быть символами представления истории. Например, музей Сучжоу, спроектированный И. М. Пэем, архитектура отражает эклектичный подход к классическим садам Сучжоу и модернизму.

Чтобы иметь более разнообразные выражения в архитектурных формах, архитекторы могут придавать зданиям определенные характеристики, такие как культурные, региональные, интеллектуальные и т. д., поэтому архитектура имеет особое символическое значение. То же можно сказать и о традиционном китайском архитектурном декоре. Например, китайский павильон на выставке «Шанхай Мир Экспо» вводит новшества, основанные на форме традиционных китайских архитектурных компонентов доугун. Здесь используется доугун как метафору китайской традиционной культурной коннотации, присутствующей на выставке.

Неоднозначность декоративных деталей относится к выбору элементов в классицизме в качестве декора, но не обращает внимания на детали декора классицизма, а детали декора очень расплывчаты. Нечеткость – это способ справиться с балансом между традицией и современностью. Китайская традиционная архитектура также может развить китайские постмодернистские архитектурные формы украшения поверх модернизма. Например, комплекс зданий «Чэнду Океан Тайку Ли Коммерческий центр» является хорошим примером. Форма здания является обобщением очертаний традиционных китайских деревянных построек, в то

время как декоративные детали традиционных китайских построек практически не заимствованы.

Архитектура является неотъемлемой частью китайской национальной культуры, она призвана пробуждать китайский национальный дух, но не может слепо следовать традиции. Необходимо разумно использовать традиционные и классические архитектурные элементы декора, чтобы создать тематическую среду пространства, соответствующую времени и стране.

Список литературы

1. *Ли Сямэн*. Культурное наследие искусства китайского традиционного архитектурного декора // Китайская и зарубежная архитектура. 2013. № 2. С. 67.

2. *Чжу Бо*. Развитие китайской «постмодернистской» архитектуры с 1980-х по 1990-е годы // Архитектура Хуачжун. 2008. № 26. С. 39.

К. В. Васильева

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

ТРАДИЦИИ ЧАЙНЫХ ЦЕРЕМОНИЙ РОССИИ В ОБРАЗАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Тема статьи рассматривает значение керамических изделий в процессах делового общения русского крестьянства и купечества, происходивших в условиях чаепития. Процедура чаепития сопровождала деловые встречи, делала их красивыми и удобными по форме общения, по уютной предметной обстановке, в которой эта встреча осуществлялась. В целом, процедура чаепития эстетически воспитывала участников общения, делала их духовно богаче, нравственно чище и совершеннее. Исторический анализ культуры чаепития показывает ослабление интереса современников к традиции «неспешных» деловых отношений в приватной обстановке принятия чая, все чаще происходит заключение сделок «на ходу», без учета эстетики межличностного общения, в предметных условиях красоты и уюта. В художественно-образном строе и предметно-материальном воплощении «чашки» как раз и отражается высокий уровень эстетики и техники исполнения лучших мастеров керамического производства.

В целом, красоту произведения художественной керамики определяют три фактора: талант художника, мастерство исполнителя и техника воплощения проекта в материале.

Каждый народный художественный промысел, каждый мастер имеет свои стилевые особенности, специфические приемы выполнения, но меняющийся характер и ассортимент продукции побуждает его к инновациям. При создании новых образцов керамических изделий появляются новые знания, навыки, умения. Сама жизнь стимулирует народного умельца к развитию, стремлению опираться не только на достижения прошлых мастеров, но и искать свои оригинальные решения, одухотворяя изделия талантом личности, теплотой своих рук. «Игнорирование инновационных моментов ведет к нарушению свойства целесообразности, а на практике – к исчезновению, отмиранию изделий и промыслов. Декоративно-прикладное искусство, несмотря на свой почтенный возраст, вынуждено искать пути творческого развития и формировать новые подходы» [1]. Из этого следует, что художественные традиции не всегда могут быть использованы без изменения, поскольку новые произведения прикладного искусства уже создавались в условиях другой идеологии, быта, с использованием иных техник, понимания творческих задач [2].

Необходимо несколько слов сказать и о новаторских технологиях в керамическом производстве, позволяющих воплощать в материале широкую палитру композиционно-образных решений, рожденных богатой фантазией художника-керамиста. Инновационным решением в обогащении гжельской керамической традиции считаем разработку изделий в технике двустенного фарфора. Разработанный и выполненный нами в данной технике чайный сервиз получил название «Теплая встреча».

Сложную, но красивую технику контррельефа впервые применили в Китае, которая получила название «рисовое зерно». В утильный черепок продавливают рисовые зерна, в обжиге они сгорают и получают отверстия, которые затем заполняются глазурью и после обжига получается изделие с прозрачными отверстиями. Впоследствии, эту технику освоила английская королевская мануфактура «Вустер», которая стала выпускать изделия с проколотыми фарфоровыми конструкциями, называемые сетчатым фарфором. Они имели двойные стенки, один слой с сетчатым рисунком, через который можно видеть заднюю стенку.

Известны настоящие шедевры художественной керамики, выполненные в технике контррельефа. Чайный набор «Китайский обед королевы Марии-Амели», выполненный на Севрской мануфактуре, специалисты называют истинным подвигом его создателя А. Бронжинарта. Изделие изготовлено следующим образом: наружный слой перфорирован и украшен тонким орнаментом, а внутренний – цельный, тоже с изысканным и насыщенным орнаментом.

В настоящее время идет массовое производство изделий с двойной стенкой. Внутренний сосуд представлен отдельно, от внешней прорезной стенки и может работать как отдельный предмет для интерьера. Контррельефные изделия стали производиться на гжельских производствах керамики. Они имеют одну прорезную стенку и декорированы кобальтовой подглазурной краской. Сейчас этот прием декорирования внедряют в массовое производство. Выполненный нами чайный сервиз в технике прорезного двустенного фарфора увеличивает возможности достижения гармонии между внутренней формой и внешним декором изделия.

Красота изделия обеспечивается и талантом художника, и мастерством исполнителя, и техникой воплощения идеи в материале, обладающей необычными, новыми и свежими выразительными возможностями.

Список литературы

1. *Жаркова А. А.* Парадигмальный подход к социально-культурной деятельности молодежи в современной ситуации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 3 (59). С. 106–112.

2. *Фокина Л. В.* История декоративно-прикладного искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 239 с.

А. Д. Васько

Мозырский государственный педагогический университет им. И. П. Шамякина, Республика Беларусь, г. Мозырь

Научный руководитель: О. С. Дорофеева

РАЗВИТИЕ СИМВОЛИКИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

Традиционное белорусское декоративно-прикладное искусство – один из древнейших и наиболее близких народному менталитету способов самовыражения, отражающих национальные обычаи, традиции народной культуры, образы народного эпоса. В современных условиях социокультурных, экономических межгосударственных взаимодействий национальная культура оказывается все более изолированной областью социальной практики, развитие которой не является приоритетной линией государственного финансирования и поддержки. В условиях стремительно меняющихся социально-экономических отношений, развития постиндустриального типа культуры, с преобладающим значением «целерационального» действия (М. Вебер) ценности культурного наследия, культурной идентичности уходят из повседневной практики социальных взаимодействий, уступают процессам глобализации, унификации культуры как общесоциального явления, не нуждающегося в национальной идентификации. Традиционное белорусское искусство территориально развивалось на перекрестке культурных и торговых путей между восточными и западными территориями Европы, северными странами и побережьем южных морей; является следствием смешения различных народных культур и традиций. Тем не менее белорусское декоративно-прикладное искусство имеет свои характерные черты, выраженные в сюжетике и эстетизации образов народной культуры, композиционной организации, предпочтении определенных материалов, технологиях, методах создания предметов декоративно-прикладного искусства. На современном этапе его развития, как и ранее «декоративно-прикладное искусство является еще и средством эстетического выражения социальных отношений, идеологии того или иного класса» [1, с. 8].

Древнейшие образцы декоративно-прикладного искусства относят к эпохе каменного века, доисторическому периоду развития культуры, в котором лишь зарождались основные атрибуты культуры и их первые материализованные формы. В этот период, о ценности которого мы можем судить лишь в опоре на разрозненные данные археологов и предположения исследователей искусства раннего периода, формировались способы обработки материалов доступные древнему человеку, способы изготовления объектов утилитарного назначения и объектов культуры, зарождающейся вместе с формированием мифологии и народного эпоса.

С усложнением мифологической картины мира, социальных отношений, оседлого типа хозяйствования происходит установление культовых традиций, на основе которых развивается первая ценностная категория народного искусства – формирование его образной, сюжетной линии. В знаково-орнаментальной форме декоров находят отражение основные надежды и чаяния народа в ожидании лучшего для своей семьи, общины, народа – весеннего обновления в природе, деторождения, плодородия земли, изобилия лесов и рек – ресурсов, которые могла предоставить природа человеку. Рождение образности в искусстве базируется на смысловом значении объектов наиболее значимых для выживания и устойчивого развития народности; на силах природы, от которых человек пребывает в большей или меньшей зависимости на протяжении развития цивилизации. Основными образами народного декоративно-прикладного искусства становятся: образ Матери Земли, часто переданный через образ женщины полнокровной, способной к воспроизведению рода; образ Солнца, соответствующий образу божества языческой культуры «Ярило», часто изображаемый в виде ромба – символа вечного движения; образ Дерева, могучего и сильного, несгибаемого ветрами, способного сконцентрироваться и затаиться в зимний период, возродиться весной. Также существовала символика огня, образов вспаханного и засеянного поля, урожая и др.

С изменениями уклада жизни простого народа происходили изменения в образности народного искусства, культовое значение образа и закономерности его появления на определенных предметах быта утратило прежнюю жесткую обусловленность, было дополнено эстетизацией образа с возможностью внесения дополнений по усмотрению мастера. Народное искусство обретает черты индивидуальности, специализируется, становится предметом обмена и торговли в рамках своей семьи, а также ближайших поселений. Усложняется композиционная организация предметов народного искусства, сохраняя основные свои черты – симметричная, устойчивая композиция часто с зеркально расположенными элементами узора, преобладание центрального объекта в композиции, осевой вертикальной (горизонтальной) линии относительно которой распределяются основные и второстепенные элементы. Композиция, сохраняя свою орнаментальную структуру, от простых повторений схожих элементов развивается в самодостаточную структуру взаимозависимых элементов в общей композиции с распределением функций каждого ее составляющего, обретая тем самым функцию «повествовательного» произведения со своей сюжетной линией, выявляющей специфику взаимодействия целого и его частей.

Подобная композиционная структура прослеживается во многих видах декоративно-прикладного искусства, развивающихся на территории Беларуси, в периоды, следовавшие за европейским средневековьем, отражается в вышивке крестом, ткачестве, вытинанке, росписи ковров, набойке, в композиции костюма. Каждый вид декоративно-прикладного искусства по-своему реализует заложенные в древности сюжетные и композиционные линии, используя возможности материала, традиционные способы работы с ним, функциональные задачи, устанавливающие определенные требования к изготовлению.

При этом удивительным образом сохраняется тематическая и символическая составляющая традиционного декоративно-прикладного искусства, принципы композиционной организации, его основная цветовая гамма, практически не претерпевшая изменений за тысячелетнюю историю своего развития. По-видимому, аскетичность формы, содержательная концентрированность символа и знака, сформировавшие основные выразительные средства народного искусства, в своей обобщенности, отрешенности от влияния быстротечных свободных художественных стилей, сохраненные в народной культуре как ценность, возрождаются на новых этапах развития культуры, в актуальной форме для каждого поколения, использующего их значение в пространстве своей реальности.

Список литературы

1. *Паньшина И. Н.* Декоративно-прикладное искусство. Минск: Народная асвета, 1975. 112 с.

М. А. Воробьева

*Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова,
г. Москва*

Научный руководитель: Е. А. Юдина

КЕРАМИЧЕСКИЙ СОСУД: ОТ ПОСЛАНИЯ К ВЫСКАЗЫВАНИЮ

Сосуд имеет пограничное положение в системе ремесло – искусство. Он издревле был способен, будучи утилитарным предметом, одновременно играть эстетизирующую роль, выполнять декоративную функцию. Став участником ритуальных церемоний и религиозных обрядов многих народов, сосуд продемонстрировал возвышенную составляющую своего «бытия». Если «нутро» сосуда, как правило, хранило что-то из материального мира человека, то для своих нематериальных ценностей, духовных потребностей, человек стал смело использовать его наружную поверхность. Со временем поверхность сосуда превратилась в творческое пространство художника, осмысляющего в художественных образах действительность и передающего итог своего переживания мира через готовое изделие (произведение). Это его послание миру, прошедшее в веках путь эволюции от необходимости фиксирования современной жизни художественным языком, до самодостаточного высказывания.

Утверждение о том, что сосуд издревле несет в себе в том числе смысл послания, подкреплено керамическими свидетельствами древней цивилизации Моче или Мочика (северное побережье Перу, с 1 по 7–8 века н. э.), наиболее изученной наукой и широко известной обывателям тихоокеанской культуры доколумбовой Южной Америки. Сбор урожая, охота и различные ремесла (из наиболее развитых – обработка металла, керамическое производство и ткачество), войны, многочисленные ритуальные сцены, церемонии жертвоприношения и погребения – все аспекты жизни народа нашли свое отражение в «летописи», покрывающей «фирменные» сосуды Моче со «стремя-горлышком» документальной росписью в технике «тонкой линии» красным пигментом (или шликером из красной глины) на белом фоне сосуда [1].

Безусловно, не только культура Моче может похвастаться подробными жизнеописаниями в виде декора сосудов. Практически каждая древняя культура зафиксировала на поверхности сосудов, как церемониальных, так и повседневных, значительную часть своего эпоса. Но если представления о других культурах мы черпаем из различных источников, часто из нескольких одновременно, то для культуры Моче керамический сосуд стал практически единственной возможностью заявить о существовании целого народа потомкам. Не будь в распоряжении ученых керамических черепков, раскрыть многие загадки этой цивилизации было бы, вероятнее всего, невозможно. Не обладая собственной системой письменности, народ Моче словно старался детально запечатлеть в керамике любые моменты своей повседневной и сакральной жизни.

Какую же роль способен сыграть сосуд в современном искусстве? Не простоват ли он в качестве носителя «меседжа» современного художника? Актуален ли он теперь? Выберет ли современный художник сосуд в качестве основы для своего творческого высказывания сегодня, когда материалы, техники и технологии художественного воплощения замысла так безгранично разнообразны? Стоит ли ограничивать себя поверхностью сосуда, если в твоём распоряжении улицы и площади городов? Именно такая тенденция наблюдается, начиная уже с середины 70-х годов XX в. – молодое искусство в поисках новых площадок для «экспонирования» в противовес музеям, галереям, частным коллекциям, «выходит на улицу». Так, например, в эти годы в Нью-Йорке команда молодых художников, в которую вошли Кит Харинг, Кэнни Шарф и Жан-Мишель Баския, буквально встряхнула художественный истеблишмент, создавая произведения уличного искусства. Но в 1982 г. это трио ярких молодых художников совместно расписывает акриловыми красками не привычную городскую стену, а... сосуд. Объективности ради надо сказать, что это была единственная столь несвойственная для молодых уличных художников коллаборация, однако в творчестве одного из них – Кита Харинга (1958–1990) – вазы с его легкоузнаваемыми росписями займут отдельную нишу, дав его творчеству дополнительную интонацию, глубину звучания.

Используя поверхность ваз античных форм для своих граффити, художник словно пытается наполнить настоящее и будущее чувством мифического. Интересно, что знаки Харинга (сияющие младенцы, танцующие собаки, прыгающие человечки и др.) кажутся одновременно древними и современными. В иконографии Харинга невозможно не почувствовать влияние как древнеегипетских иероглифов, так и символики культур доколумбовой Америки. В росписи ваз Харинг лаконичен, от присущих его творчеству ярких цветов он часто отказывается в пользу убедительности линии. Это одна из причин, почему вазапись Кита Харинга так сильна по степени воздействия при кажущейся простоте [8]. Это свойство работ художника отсылает нас к линейной монохромной росписи сосудов Моче.

«Конфронтация между историей вазаписи и современным подходом к рисованию маркером, смесь современных и древних символов порождает ироничное сочетание противоположностей», – так пишет сам Кит Харинг [6]. Вазапись Кита Харинга исследует рождение, жизнь и смерть через образы, заимствованные из древности, которые Харинг актуализировал, чтобы отразить свою собственную эпоху.

Обильная роспись поверхности ваз побуждает «исследовать» мотивы каждой вазы со всех сторон, чтобы почувствовать, как композиция работает в целом. Таким образом, пульсирующие образы и сценки у Харинга еще более «оживают», начинают вызывать ощущение звука, они буквально «говорят». Его искусство было обращено наружу: он хотел начать разговор о наболевшем, поставить под сомнение авторитет и условность, представить униженных. Посредством своих анимированных граффити Харинг затронул сложные темы, связанные с ролью денег и религии в обществе, выступал за равенство, против апартеида, за пропаганду мер против употребления крэка. Через свои работы художник привлекал внимание общественности к вопросам распространения СПИДа [3].

Синтез исторического искусства прошлого с «эпосом» современности, осуществленный Харингом, был «непочтителен», но вместе с тем значителен и глубок. Классическая ваза стала для Харинга инструментом, позволившим художнику создавать искусство, которое включает в себя звучание и движение, концепцию и ремесло.

Пока Кит Харинг своим искусством вскрывал социальные «нарывы» современной ему Америки, в Великобритании в эти же годы Грейсон Перри (р. 1960), известный своей «подрывной» керамикой, которая принесла ему славу, споры и Премию Тернера (2003), «препарировал» на поверхности керамических сосудов британское общество с его пристрастиями и несправедливостями. Но, если Кит Харинг для усиления идеи использования сосуда как поверхности для художественного высказывания применял далекие от керамики материалы уличных граффити и поп-арта в целом (акрил, чернила, маркеры), то Грейстон Перри выбирает для вазаписи именно керамические техники и технологии, выводя тем самым весь пласт декоративно-прикладного направления в искусстве в плоскость contemporary art [5].

Грейсон Перри, также как и Кит Харинг, исследует темы, которые являются универсальными для человечества, пропуская их через свою индивидуальность: гендерная идентичность, жестокое обращение с детьми и детская безнадзорность, страх, гнев, война, наркотики, насилие, классовое неравенство – на вазах мы «читаем» непростые истории, часть из которых взята из жизни самого художника [7]. Рассказы Перри вращаются по внешней поверхности ваз, подобно фрагментам памяти, преследующим рассказчика: история навязчиво пересказывается снова и снова, ее начало – это и ее конец.

Прозаические качества керамики, которая своей повседневностью и ассоциацией с домашним хозяйством «не претендует на то, чтобы быть великим общественно значимым произведением искусства» [4; 14], концептуально привлекают художника. Перри оставляет свои актуальные, часто дерзкие заявления на ставших традиционными для обывателя формах керамических сосудов, относящихся к нескольким керамическим традициям, включая античную Грецию и народное искусство. «Для меня, – пишет Перри, – форма должна быть классической, невидимой: тогда у вас есть основа, которую люди могут понять» [4; 24].

Вазы Грейсона Перри фантастически декоративны благодаря его виртуозному владению керамическими техниками и технологиями. Художник сочетает идеальный глянец керамических

глазурей с текстурами, наряду со сложным плавным рисунком использует текст и надглазурные наклейки (деколи) для включения в декор личных и медиа-образов. Каждая деталь в работах Перри неслучайна, наполнена смыслом, часто иронией как способом осмыслить нелепость и ужас происходящего вокруг [2].

Массовая культура конца XX в. выплеснулась на улицы. Заполнив их, направилась «в дома». В этом контексте сосуды, вазы, керамические и не только, обретают новую возможность «проявить себя» в жилом либо общественном пространстве: заполнить собой и своим «содержанием» пространственные «паузы», расставив акценты, указав доминанты. И речь здесь не только о декоративной их функции, но и о том послании, которое художник оставил на их плоскости. Через авторское высказывание современное искусство формирует и актуализирует систему нравственных и эстетических ценностей, моделей поведения и рефлексивных позиций. Роль же сосуда (вазы) в этом процессе еще более ответственна, так как «вхожесть» в дома обывателей в качестве непритязательной домашней утвари или украшающего интерьер аксессуара делает это влияние, на первый взгляд, незаметным, неявным, но глубоко формирующим культуру чувств, эмоций и ценностных ориентаций (эстетических и нравственных).

Список литературы

1. *Anne Marie Hocquenghem*. Iconografía Mochica [Электронный ресурс] // Pontificia Universidad Católica Del Peru. Fondo Editorial. 1989. [сайт]. URL: https://www.academia.edu/2385037/Iconografia_Mochica (дата обращения 12.12.2020).
2. *Anna Somers Cocks*. Грейсон Перри «Не могу удержаться, чтобы не пошутить», интервью [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia: сетевой журнал. 2012. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3877/> (дата обращения 12.12.2020).
3. *Charissa Dechune*. Why Keith Haring's «The Political Line» still matters [Электронный ресурс] // Observations of the visual by an MA cultural anthropologist: сетевой журнал. 2015. URL: <https://observationofthevisual.com/2015/11/23/why-keith-harings-the-political-line-still-matters/> (дата обращения 12.12.2020).
4. *Grayson Perry*. The Vanity of Small Differences [Электронный ресурс] // The British Council. [сайт]. [2015]. URL: https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/grayson_perry_-_education_pack.pdf (дата обращения 12.12.2020).
5. *Grayson Perry at Museum of Contemporary Art Kiasma* [Электронный ресурс] // Art Viewer: сетевой журнал. 2018. URL: <https://artviewer.org/grayson-perry-at-museum-of-contemporary-art-kiasma/> (дата обращения 12.12.2020).
6. *Keith Haring*. Sculpture. Marker On Terracotta. [Электронный ресурс] // Keith Haring Foundation. [сайт]. [1984]. URL: <http://www.haring.com!/art-work/185> (дата обращения 12.12.2020).
7. *Melissa Stern*. Grayson Perry's Subversive and Psychosexual World [Электронный ресурс] // Hyperallergic: сетевой журнал. 2016. URL: <https://hyperallergic.com/294250/grayson-perrys-subversive-and-psychosexual-world/> (дата обращения 12.12.2020).
8. *Miranda Sawyer*. The public has a right to art: the radical joy of Keith Haring [Электронный ресурс] // The Guardian: сетевой журнал. 2019. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/02/public-has-right-to-art-keith-haring-tate-liverpool-exhibition> (дата обращения 12.12.2020).

А. А. Гайворонская, Е. А. Лазарева

*Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) им. М. И. Платова,
г. Новочеркасск*

Научный руководитель: Е. А. Лазарева

ТЕХНОЛОГИЯ ЭПОКСИДНЫХ СМОЛ И СФЕРЫ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Эпоксидная смола (ЭС) представляет собой одно или двухкомпонентную прозрачную синтетическую массу, легко растворимую в ароматических растворителях, сложных эфирах и ацетоне, не создавая пленки (т.к. не твердеет в тонком слое). По строению она представляет собой полиэфир, на концах которых находится эпоксигруппы (нереакционноспособные) [1].

Первоначально ЭС находится в полужидком состоянии. Но при добавлении соединений с подвижным атомом водорода они способны отверждаться с образованием трехмерной сети химических неплавких и нерастворимых продуктов. Таким образом, термореактивными являются не сами ЭС, а их смеси с отвердителями и катализаторами.

В качестве отвердителей для ЭС применяют диамины (гексаметилендиамин, метафенилендиамин, полиэтиленполиамин), карбоновые кислоты или их ангидриды (малеиновый, фталевый) [2, с. 1–2].

ЭС в смеси с отвердителями образуют термореактивные композиции, обладающие рядом полезных и ценных свойств: высокая прочность; высокая способность к адгезии с разными типами поверхностей (керамика, металл, стекло, бетон, дерево); высокая стойкость к внешним механическим и химическим воздействиям; при отвердевании не выделяют летучих продуктов и отличаются малой усадкой (2–2,5 %); высокая влага и водостойкость; высокие диэлектрические свойства (обладает низкой теплопроводностью); экологическая чистота (после полного отвердевания материал нетоксичен) [3, с. 70–180].

Но несмотря на то, что после отверждения эпоксидная смола полностью безопасна, при работе с ней, как и с любым другим химическим веществом, следует соблюдать технику безопасности. Согласно ГОСТ 10587-84 «Смолы эпоксидно-диановые неотвержденные. Технические условия (с Изменением № 1, с Поправкой)»: «возможны два пути проникновения в организм вредных веществ – ингаляционный и кожный. Ингаляционный обусловлен наличием в смолах летучих компонентов – эпихлоргидрина и толуола (не более 0,9 % по массе), кожный – непосредственным контактом с летучими и нелетучими компонентами смолы» [4, 5]. Чтобы избежать проникновения в организм вредных веществ при работе с химическим веществом, следует строго соблюдать технику безопасности, описанную в ГОСТ Р 56211-2014 «Смолы эпоксидно-диановые не отвержденные. Технические условия» и ГОСТ 10587-84 «Смолы эпоксидно-диановые неотвержденные. Технические условия (с Изменением № 1, с Поправкой)».

Благодаря своим свойствам эпоксидная смола нашла широкое применение во многих областях жизнедеятельности человека: дизайн окружающей среды, строительство, электротехника, машиностроение, самолетостроение, ракетостроение и судостроение. В строительстве ЭС применяется при нанесении разметочных полос на трассах. С помощью смолы склеивают конструкции мостов, в судостроении из ЭС изготавливают гребные винты судов, а также лопасти компрессоров. Смола является основным материалом для производства газовых и жидкостных сосудов. В машиностроении смолой исправляют дефекты литья, используют для штампов и форм. Из смолы делают даже некоторые инструменты, такие как рессоры и пружины. Из стеклопластика на основе смолы делают антифрикционные накладки. В авиастроении ЭС применяется для обшивки крыльев, фюзеляжа, конуса сопел и деталей реактивного двигателя. Из нее же изготавливают лопасти вертолета, корпус двигателей в ракете и топливные баки.

Вместе с перечисленными сферами применения эпоксидная смола нашла свое применение и в дизайне. С ее помощью создаются предметы и объекты дизайна окружающей среды, отличающиеся повышенными показателями целого ряда функциональных и эстетических свойств. В зависимости от функционального назначения и применения изделия из эпоксидной

смолы в дизайне можно разделить на следующие группы: декоративные элементы; светильники и торшеры; посуда; мебель; напольные покрытия; внутренняя отделка и декор помещений.

Благодаря способности ЭС принимать любые формы и окрашиваться в любой цвет из нее создают разнообразные картины, подсвечники, пресс-папье, часы и просто необычные предметы декора. Благодаря низкой теплопроводности ЭС из нее изготавливают светильники. Особой популярностью пользуются светильники из эпоксидной смолы в сочетании с деревом или бетоном. Из-за технологических свойств смола не может полностью заменить керамику или стекло. Из ЭС изготавливают разнообразные предметы декоративно-функциональной посуды: подставки, салфетницы, кухонные доски, сервировочные предметы, вазы для фруктов и конфет.

Из ЭС изготавливают подоконники, двери, столешницы, фартуки для кухни. Самым популярным видом мебели с применением ЭС считаются столешницы. При заливке смолой в нее можно поместить различный декор, например, сухоцветы или морские камни. Такая мебель получается прочной и надежной.

Преимущество таких полов заключается в создании бесшовного покрытия. В силу своей прочности и стойкости к истиранию полы легко поддерживать в чистоте, и они надолго сохраняют свой изначальный вид. Достоинством таких полов также является возможность встраивания функции подогрева из-за малой теплопроводности ЭС. При этом возможен большой выбор цветовых решений и способов декоративной отделки.

Эпоксидную смолу используют как финишный слой для различных поверхностей в интерьере, например, бетона, дерева, металла и даже стекла. Она защищает покрытия от воды, высоких температур, различных механических и химических повреждений.

Для увеличения эстетических свойств смолы, используемой для изготовления предметов и объектов дизайна окружающей среды, в нее добавляют красители, глиттеры. Помимо этого, часто используют и нестандартные решения в добавлении различных наполнителей, в том числе: цемент (придает прочность материалу и создает необычный декоративный эффект); горные породы и минеральные камни, в измельченном и естественном размере (самыми популярными являются мрамор и гранат); кварцевый песок (применяется как при изготовлении полов и столешниц, так и при создании небольших предметов декора); древесная мука или кора (придает плотность и прочность, мелкие фракции применяют в изготовлении мебели при изготовлении специального композита); алюминиевая пудра, жидкое золото, поталь (создают необычные эффекты); натуральные красители (графит придает черный цвет, двуокись титана – белый).

Список литературы

1. Изготовление эпоксидной смолы // ЛакПром. 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://lkmпром.ru/clauses/tehnologiya/izgotovlenie-epoksidnoy-smoly/> (дата обращения 07.03.2021).
2. Воробьев А. Эпоксидные смолы // Компоненты и технологии. 2003. № 8. С. 1–2.
3. Ли Х., Невилл К. Справочное руководство по эпоксидным смолам // Энергия. 1973. С. 70–108.
4. ГОСТ Р 56211–2014. Смолы эпоксидно-диановые неотвержденные. Технические условия. М., 2014.
5. ГОСТ 10587–84 Смолы эпоксидно-диановые неотвержденные. Технические условия (с Изменением № 1, с Поправкой). М., 1984.

М. Э. Гасанзаде

Грузинский технический университет, Грузия, г. Тбилиси

Научный руководитель: С. Т. Айтэн

BLENDER В АРХИТЕКТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Компьютерное моделирование в архитектуре и дизайне – важный инструмент проектирования и подачи архитектурной идеи. Графическая модель зримо и наглядно выражает идеи противоречивости развития, целостности или несвязности объектов в дизайне [1, с. 111]. Отношения, представленные наглядно в рисунках, чертежах, графиках, схемах, моделях, важны для системного мышления [1, с. 111]. Современное образование претерпевает масштабные изменения. Стоит отметить, что новые подходы к образовательному процессу в наибольшей степени связаны с развитием всевозможных технологий. Можно смело утверждать, что «сегодня» дизайна – это время компьютерных технологий, и без компьютерной графики не существует не только компьютерного, но и обычного, материального мира [1, с. 112]. Визуализация данных находит применение в самых разных сферах. Сегодня трехмерное моделирование – самое востребованное и перспективное направление. Применение трехмерной графики в вузе обусловлено современными требованиями к специалисту-дизайнеру как в процессе проектирования, так и в ходе практической деятельности. В связи с быстрым развитием технологий и ежегодным повышением требований к специалистам-бакалаврам, теоретические знания и практические навыки, полученные студентами, применяются уже в процессе выполнения курсовых работ по дисциплинам «Архитектурное проектирование» и других.

Кроме того, студенты понимают, что владение определенным набором графических программ – одно из основных требований при приеме на работу по специальности. Применение компьютерного моделирования в процессе проектирования дает возможность создания наглядных изображений проектируемой «идеи или композиционного замысла». Таким образом, в процессе обучения моделирование имеет особенное значение, но, и наряду с этим, большое значение моделированию придается при общении с заказчиками – создаваемые для этого визуализации дают возможность проведения виртуальной экскурсии по полученному дизайну (интерьера, экстерьера).

Реалии современного образования диктуют новые условия. Сегодня большинство студентов-архитекторов и дизайнеров начинают овладевать способами компьютерной графики в процессе обучения на 1–2 курсах. К 3 курсу они уже знают принципы работы компьютерной графики, ознакомлены с основными моделями представления графической информации, владеют принципами функционирования графических пакетов, умеют выбрать необходимые программные продукты, подходящий инструментарий для решения конкретных задач и т.д. На 4 курсе они уже создают полноценные проекты с полной визуализацией.

Я вплотную занялся программой компьютерного моделирования Blender еще до поступления в институт. Умение работать с программой мне очень помогает в процессе обучения. Мой педагог – доцент кафедры архитектурного проектирования и градостроительства Азербайджанского архитектурно-строительного университета Айтэн Салимова.

Почему Blender? Выбор неслучаен. Прежде всего, одна из особенностей программы – это небольшой размер (менее 200 Мб), и это один из наиболее популярных бесплатных 3D-редакторов. Blender – программа для создания трехмерных графических моделей с основами анимации, монтажа видео со звуком, рендеринга. Еще одна ее особенность – простота в применении и высокое качество получаемых изображений. Здесь возможно создание 3D-моделей проектов, техники, животных, визуализация интерьеров и экстерьеров. Благодаря успешной команде разработчиков Blender объединил в себе возможности 3D-моделирования, 3D-скульптинга, текстурирования, анимации, композитинга, видеоредактора.

Обучение компьютерному моделированию в магистратуре проходит в течение одного семестра, что недостаточно. За этот период обычно можно дать студентам лишь базовые элементарные знания. Программа курса ориентирована на углубление знаний студентов и

выполнение практических работ в различных графических редакторах. Это осложняется особенностями преподавания онлайн-образования, связанного с пандемией. Также оказалось, что все магистранты имели опыт работы в AutoCAD, ArchiCAD, Revit, 3D Max, GIS-технологиями, не говоря уже о таких программах как PhotoShop и CorelDraw.

Я предложил своему педагогу ввести в программу изучение Blender, одну из самых эффективных программ, которая дает возможность быстрого создания моделей.

Самое главное – развить интерес к технологиям, способствующим практической реализации идей. Каждый из нас однозначно понимает, что в успешном овладении компьютерных технологий частично состоит и успешность нашего профессионального будущего.

Имея опыт работы в Blender, я напросился в «помощники» и принял участие в создании программы курса «3D-моделирование в Blender». Программа была составлена на основе моих практических материалов. Магистры с интересом ознакомились с новым для них программным продуктом и освоили ее за небольшой срок. Ознакомившись с элементами интерфейса Blender, и через 4 урока студенты свободно создавали дизайнерские модели с анимацией.

Итак, в рамках обучающего курса «Компьютерное моделирование» был подготовлен и проведен курс удаленного обучения программе BLENDER (в формате конференции ZOOM). Студентам 1 курса магистратуры архитектурного факультета AzMIU (Азербайджанский архитектурно-строительный университет), имеющих опыт работы в программах автоматизированного проектирования, был представлен теоретический и практический материал общим количеством 15 учебных часов. Теоретический материал состоял из 4-х презентаций, рассчитанных на 30 минут каждая, где были собраны базовые понятия по программе, рассмотрены сложные аспекты процесса моделирования.

1. Введение в BLENDER (25 слайдов).
2. Интерфейс (25 слайдов).
3. Базовые трансформации (20 слайдов).
4. Объектный режим и режим редактирования (20 слайдов).

В конце каждого урока проводилась сессия «Вопросы – ответы», определяющая уровень восприятия полученной информации. Две лекции были посвящены теоретическому материалу и третья представляла собой демонстрацию процесса моделирования, которая была проведена на примере создания дизайнерского продукта – шахматных фигур Мана Рэя.

Я не случайно привел опыт обучения студентов-магистров. По моему мнению Blender – именно та программа, которая может заинтересовать как новичков в дизайне, так и специалистов с практическими навыками. Ее стоит внедрить в систему профессионального образования архитекторов и дизайнеров. В пользу такого решения говорит и быстрота усвоения. Процесс обучения был основан на принципе: дать основы работы программы и обеспечить освоение практических навыков, их использование при выполнении моделирования. Было предложено итоговое задание на проектирование – создание анимационной модели стакана с горячим чаем – «Армуды стакан» («Armudu stəkan» – азерб. яз.), традиционного стакана для чая грушевидной формы. Курсовое задание в виде сложного дизайнерского объекта наглядно продемонстрировало навыки студентов и освоенную ими технику моделирования.

Список литературы

1. *Безверхова Л. П., Малков А. В.* Использование программы Blender 3D в образовательном процессе // Технологическое образование и устойчивое развитие региона. 2014. 1(11). С. 111–115.
2. Двадцать примеров дополненной реальности в образовании. [Электронный ресурс]. URL: <http://arnext.ru/articles/20-ar-eksperimentov-v-obrazovanii-2353> (дата обращения 13.03.2021).
3. *Иванько А. Ф., Иванько М. А., Бурцева М. Б.* Дополненная и виртуальная реальность в образовании // Молодой ученый. 2018. № 37. С. 11–17.

Р. Р. Геворкян

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: М. Л. Карпенкова

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ СКУЛЬПТУРНОЙ ШКОЛЫ В XXI ВЕКЕ

Современной белорусской скульптурной школе присущ полифонизм тенденций и стилевое разнообразие. Он проявляется в исключительном многообразии формальных и тематических трактовок произведений, гармоничном сосуществовании новых приемов и пластических решений с традиционными, стремлении авторами выработать свой индивидуальный, оригинальный стиль, новые эстетически привлекательные технологии, технические приемы и материалы, имеющие исключительное значение в области скульптуры.

Главную роль в развитии современной белорусской скульптурной школы играет сформированная в XX в. неразрывная система учебных заведений, дающих начальное, среднее и высшее образование, среди которых можно выделить Белорусскую государственную академию искусств, Минский государственный художественный колледж им. А. К. Глебова, Гимназию-колледж искусств им. И. Ахремчика и др. Становление художников молодого поколения происходит именно в стенах данных учебных заведений, образовательная деятельность которых направлена на подготовку и воспитание высокопрофессиональных специалистов, конкурентоспособных в рамках современного мирового искусства.

Анализируя историю развития белорусской скульптуры, можно отметить особую роль скульпторов-педагогов. Знаковыми художниками-педагогами в белорусской скульптуре стали М. И. Керзин, А. О. Бембель, А. К. Глебов, А. А. Аникейчик, З. И. Азгур, Л. Н. Гумилевский, Г. И. Муромцев, А. Е. Артимович, В. И. Слободчиков, С. Г. Горбунова и др.

После распада СССР, преодолевая большие политические, социальные и мировоззренческие преобразования, белорусская скульптурная школа смогла сохранить лучшие традиции классического академического образования, адаптировав их к современным международным стандартам.

Развитие современной белорусской школы скульптуры происходит под влиянием общих тенденций в мировом искусстве. Как справедливо отмечает И. А. Артимович, мировые тенденции, «...носящие приметы «постмодернизма», в белорусской пластике часто ложатся на национальную основу, переработанную академическую традицию, что приводит к рождению уникальных примеров произведений скульптуры, которые становятся «лицом» национальной школы» [2; 7]. С начала XXI в. белорусские художники активно работают над созданием большого количества произведений городской и парковой скульптуры. Яркие произведения с простыми и понятными городскими сюжетами прочно вошли в нашу жизнь, завоевав любовь зрителей. Рождение «новой городской скульптуры» связано, прежде всего, с именем В. Жбанова. Его скульптуры «Незнакомка» (бронза, 1998 г.), «Прикуривающий» (бронза, 1999 г.), «Девочка с зонтиком» (бронза, 2000 г.) и др. стали городской достопримечательностью благодаря активному взаимодействию произведений со зрителем. Примечательны также работы И. Зосимовича и Е. Зантария «Дядька Антось» (бронза, 2015 г.), А. Дранца «Городовой» (бронза, 2017 г.), А. Шаппо «Уличный музыкант» (бронза, 2006 г.) и др.

Большинство произведений парковой скульптуры создаются во время скульптурных пленэров. С середины 1990-х гг. пленэры проводятся как в столице, так и во многих городах Беларуси – Орше (2002, 2003 гг.), Могилеве (2001–2005, 2013, 2017 гг.), Минске (2006 г.), Светлогорске (2006, 2007 гг.), Пинске (2008 г.), Гродно (2013, 2014 гг.), Молодечно (2016 г.), Вилейке (2017 г.), Мяделе (2018 г.) и др. Чаще всего участниками этих пленэров становились скульпторы И. Зосимович, А. Воробьев, В. Пантелеев, А. Сорокин и др. К участию в скульптурных пленэрах активно привлекаются и студенты кафедры скульптуры, благодаря чему творческие работы студентов находят свое место в городской и парковой среде и представляют собой значительное художественное явление для маленьких городов и поселков. Например, скульптурные пленэры в д. Вертелишки в 2005–2007 гг. позволили организовать пространство

улиц и зеленых зон, объединив всю территорию деревни в целое выставочное пространство, наполненное каменными скульптурными композициями фигуративного, анималистического, формального характера.

Для студентов пленэры – это прекрасная возможность практической работы с разнообразными материалами – деревом, камнем и др. Данный вид творческой деятельности входит также в учебную программу подготовки художников-скульпторов в Белорусской государственной академии искусств (дисциплины «Работа в материале» и «Производственная практика»).

У многих современных художников сохраняется интерес к исторической теме, перед ними ставится задача осмыслить прошлое с современных позиций, с помощью новых эмоционально-пластических образов. Историческая тема хорошо представлена в монументальном искусстве. Особого внимания заслуживают такие работы, как мемориал «Колокол-набат» в Светлогорске (скульптор В. Слободчиков, архитектор И. Морозов, 2005 г.); памятник основателю города князю Борису в Борисове (скульптор А. Артимович, архитектор И. Морозов, 2002 г.); первый в Беларуси конный памятник, посвященный легендарному князю Всеславу Чародею в Полоцке (скульпторы А. Прохоров, Л. Минкевич, Ю. Игнатъев, архитектор Д. Соколов, 2007 г.); памятник Великому князю Ольгерду в Витебске (скульптор С. Бондаренко, архитектор В. Дубик, 2014 г.); монумент «Врата памяти» в мемориальном комплексе «Тростинец» (скульптор К. Костюченко, архитектор А. Аксенов, 2015 г.); памятник Великому князю Гедымину в Лиде (скульпторы С. Оганов, О. Нечай, архитектор С. Багласов, 2019 г.) и др.

Новое развитие получает и станковая скульптура. Молодое поколение художников проявляет интерес преимущественно к станковой пластике, которая «...является “лабораторией” монументальной скульптуры...» [2; 32]. Следует отметить возросшую роль материалов в реализации творческих замыслов белорусских авторов, каждый из которых стремится выработать индивидуальный оригинальный стиль, особую, неповторимую пластику. Как именитые художники, так и молодые продолжают лучшие традиции станковой скульптуры. Современные станковые произведения охватывают большой диапазон – от реализма до формализма. Среди молодых скульпторов, преуспевших в этом направлении, можно выделить И. Артимовича, А. Медведева, П. Леонова, К. Костюченко, А. Шаппо, А. Соколова, К. Селиханова, С. Оганова, Р. Геворкян и др. Например, «Березовый сок» П. Леонова (2016 г., дерево), «Внутреннее пространство» А. Соколова (2015 г., бронза), «Песня лилий для принца Датского» А. Шаппо (2010 г, дерево, металл, песчаник), «Комитас» Р. Геворкян (2015 г., туф) и др.

В последние годы активизировалась и выставочная деятельность молодых художников-скульпторов. В 2016 г. секцией скульптуры белорусского союза художников была впервые организована республиканская выставка станковой скульптуры «Год Скульптуры», на которой были представлены работы, как ведущих, так и молодых белорусских художников. Экспозиция представила широкому кругу зрителей абсолютно разные концепции, в соответствии с которыми развивается современная белорусская скульптура. Каждый из авторов владеет своим специальным видением формы, кто-то создает абстрактные образы, кто-то – объемные выразительные символы, кто-то демонстрирует виртуозное владение такими материалами, как дерево, камень, стекло, металл и др. Выставка показала, что современная станковая скульптура является полем для творческого эксперимента, и ее возможности намного шире, чем у монументальной и ландшафтно-парковой скульптуры.

В 2018 г. состоялась республиканская выставка «Форма-статьяне» (г. Могилев). Цель выставки – показать разные направления скульптурной пластики: от фигуративности до абстрактных образов-символов, силуэтных супрематических и философских композиций. Художниками были продемонстрированы работы, выполненные в разных природных и современных материалах. Белорусская скульптура все чаще предлагает образы и решения за счет новаторской пластики, что проявляется в декоративных, формальных композициях, в абстрактных образах-символах, требующих от зрителя готовности понять и раскрыть их содержание.

Формирование скульптурной школы Беларуси стало возможным благодаря наличию образовательных программ, творческой среды, художников-педагогов самого высокого уровня, богатой истории и традиций в сфере изобразительного искусства.

Список литературы

1. *Азгур З.* То, что помнится. Рассказ о времени, о людях об искусстве: [в 4 кн.]. Минск: Беларусь, 1977–1992. Кн. 3. 1988. 176 с.
2. *Артимович И. А.* Белорусская школа скульптуры. Мн.: Белорусская государственная академия искусств. 2011. 240 с.
3. *Войницкий П. В.* Станковая скульптура Беларуси последней четверти XX века. Мн.: БНТУ, 2015. 200 с.

Е. П. Голубева

Гжельская средняя общеобразовательная школа с изучением предметов художественно-эстетического цикла, Московская обл., с. Гжель

Научный руководитель: Н. С. Смирнова

ВКЛАД Я. Г. ЧЕРНИХОВА В РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В моих руках замечательная книга профессора Якова Георгиевича Чернихова «Построение шрифтов», предназначенная для будущих художников, архитекторов и строителей. Эту книгу нам посоветовала прочесть наш учитель изобразительного искусства Н. С. Смирнова.

Яков Георгиевич Черников родился 17 декабря 1889 г. в городе Павлограде Днепропетровской области (бывшей Екатеринославской губернии). В 1898 г. он поступил в городское шестиклассное училище, где с увлечением занимался рисованием.

Окончание в 1914 г. Одесского художественного училища по I разряду дало ему возможность получить рекомендацию для поступления в Императорскую Академию Художеств, куда в 1914 г. Яков Георгиевич поступает на архитектурный факультет. К 1925 г., когда Я. Г. Черников окончил академию со званием архитектора-художника, ленинградская промышленность стала развиваться быстрыми темпами.

В конце 1920-х и начале 1930-х гг. его сильно увлекла конструктивистская архитектура. Профессор Я. Г. Черников был одним из основоположников конструктивизма в архитектуре. Его имя звучит в мировой архитектурной практике и теории наряду с выдающимися зодчими, такими как Корбюзье.

На протяжении 1920–1930-х годов Яков Григорьевич создавал проекты для форпостов индустриализации – металлообрабатывающих заводов. Среди них ленинградские «Знамя труда» и «Красный гвоздильщик», Белорецкий металлургический завод в Башкирии, Уральский алюминиевый завод. Наибольшую известность в строительном наследии Чернихова получил проект водонапорной башни канатного цеха завода «Красный гвоздильщик» в Ленинграде. Угловое расположение башни выразительной доминантой держит перспективу улиц – линий промышленной зоны Васильевского острова.

Одновременно с поисками в области современной архитектуры Я. Г. Черников в конце 1920-х – начале 1930-х гг. создает цикл «Архитектурных сказок».

Как руководитель архитектурной мастерской Ленпроекта (1934–1936 гг.) Черников принимал участие в создании проектов застройки жилых кварталов в соответствии с генеральным планом развития Ленинграда. Среди осуществленных проектов кварталы по Малоохтинскому и 2-му Мичуринскому проспектам в Ленинграде, жилищные массивы в Петрозаводске.

Больше всего меня поразили композиции из цикла «Архитектурные фантазии. 101 композиция», 1925–1933 гг. Масштабность, грациозность, красота городской архитектуры будущего впечатляют и поражают воображение. Причем это не просто фантазия автора, а реальность, которую можно увидеть в современном Петербурге.

В 1934 г. Якову Георгиевичу Черникову присвоено звание профессора, а год спустя присуждена степень кандидата архитектурных наук.

Когда наш учитель рассказывала нам о построении шрифтов, она отметила большой вклад Чернихова в теорию построения классического шрифта, изложенную в его работе «Анализ построения классического шрифта», изданную в 1958 г. уже после его смерти.

Работая над изучением творческого наследия Я. Г. Чернихова, я обнаружила, что уже в наше время богатое наследие, созданное им за долгие годы кипучей творческой деятельности находит своих сторонников и последователей. Подтверждением этому служит переиздание его трудов, в т. ч. «Построение шрифтов», выпущенное издательством «Архитектура-С» в 2015 г. и дополненное доцентом Н. А. Соболевым. Это издание приобрело очень важное приложение «Геометрические построения в шрифтах». Это позволило при работе над шрифтовыми композициями использовать сведения данного раздела для совершенствования воплощения

замысла. Так же дополнены разделы «Композиция надписей» и «Решение надписи в цвете». Кроме исторических сведений о шрифтах в книге приводится раздел «Шрифты и генезис их форм», «Эстетические требования к шрифтам» и «Технологические требования к шрифтам».

Данное издание помогает учащимся при изучении шрифтов составить представление о шрифте как особом роде графического искусства, подчиняющегося общим для всех видов изобразительного искусства закономерностям, требующего знаний этих закономерностей и умения применять их на практике.

На уроках изобразительного искусства учащимся средней школы надо не только осваивать навыки и умения работы с графическими образами, но и знакомиться с творческим наследием выдающихся личностей отечественной культуры.

Список литературы

1. Черников Я. Г., Соболев Н. А. Построение шрифтов. Учебное пособие. М.: «Архитектура-С», 2015.

С. К. Горбачева

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: А. Ю. Мокина

ТРАДИЦИОННЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ОБРАЗАХ СОВРЕМЕННЫХ ПЛАТКОВ

Техники росписи ткани с использованием резервирующих составов, предотвращающих растекание красящих веществ принято объединять понятием батик. Данное искусство имеет несколько разновидностей технологий, отличительной чертой которых является применение особых материалов для создания удерживающих краситель контуров и способы их нанесения. Двумя наиболее популярными техниками считаются батик по горячему, сохраняющий свои традиции многие века и заключающийся в послойном нанесении красителей различных цветов, предварительно перекрывая участки, где должен сохраняться другой цвет воском, а также более современная разновидность батика по холодному, при которой резервирующим составом создаются контуры изображения, которые впоследствии никак не удаляются.

В настоящее время искусство батика вновь набирает популярность после того, как в период технологического прогресса были созданы станки для набивной ткани, и народное ремесло утратило свою актуальность, поскольку заводы могли гораздо быстрее удовлетворить потребности клиентов, а четкость изображения и яркость красок ничуть не уступали ручной росписи. Сейчас же потребительский рынок пресытился печатными тканями и фабричными изделиями. Человек стал стремиться к оригинальности и искать свой собственный стиль. Модники со всего мира стали стремиться за уникальными и эксклюзивными вещами, заказывать в домах мод костюмы, а также стали развиваться и авторская роспись тканей. Наибольшим распространением пользуются платки и шали лимитированных коллекций, а иногда расписывают и расшивают целые платья.

В мотивах современных росписей все чаще стали использовать изображения традиционных орнаментов, исторической архитектуры в сочетании с элементами нового времени. Наиболее ярким примером таких сочетаний могут стать платки модного дома Versace, наполненные древнегреческими орнаментами, магическими персонажами в сочетании с изобилием и разнообразием цепей. Данный бренд с начала своего существования пропагандировал связь традиционных орнаментов и изображений с современными формами и силуэтами.

Еще одним брендом, активно использующим традиционные мотивы в сочетании с современностью, является Louis Vuitton. В настоящее время есть несколько ведущих коллекций аксессуаров, отражающих данную тенденцию. В настоящее время данный бренд принято считать наиболее ориентированным на связь прошлого и настоящего. Каждый год, помимо основных коллекция модный дом выпускает несколько коллекций, посвященных художникам разных времен. Одной из них стала художница Соня Делоне, орнаментированные ткани которой вновь вышли на подиум в 2015 г. Помимо использования историзмов в моде и кожаной одежде бренд славится своими текстильными композициями. В основу разрабатываемых платков, лент и шалей очень часто ложатся традиционные орнаменты, стилизованные исторические мотивы, зачастую сочетающиеся с современными контрастными расцветками и изображениями.

В наибольшей мере тенденцию использования традиционных мотивов и исторических произведений демонстрирует бренд Hermès, создающий расписные платки и шали ручной работы. Модный дом сотрудничает со многими художниками, что позволяет создавать обширные линейки изделий с различным наполнением и тематикой. Начиная с 1937 г., когда Hermès исполнялось 100 лет, и президент Дома Робер Дюма решил создать памятный платок, с него началась новая эпоха развития бренда. Шейные платки и шали вошли в основные коллекции бренда, а благодаря Жану-Луи Дюма, следующему президенту Дома, появилась традиция привлекать к разработке рисунков для каре независимых художников. За 80 лет в Доме Hermès создали около 2000 разнообразных дизайнов каре авторства 150 художников.

Таким образом, можно заключить о большом распространении техник и мотивов прошлого в современном декоративно-прикладном искусстве, которое нашло большое распространение в мире моды. В современном мире искусство в большей мере выражается через моду, поскольку основная аудитория стремится к оригинальности и эксклюзивности, а ничто не соответствует этим требованиям так, как авторские украшения. Исходя из этого, можно говорить не только о сохранении традиций прошлого в современности, но и о широком их распространении.

Список литературы

1. *Чжао Фэн*: Шелк Шелкового пути / Пер. с кит. Букина В., Гусева М.; науч. ред. Меньшикова М. Л. М.: ООО Международная издательская компания «Шанс», 2020. 247 с.
2. *Герчук Ю. Я.* Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: РИП-Холдинг, 2013. 304 с.
3. *Козлов В. Н.* Основы художественного оформления текстильных изделий: учебник для вузов. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 264 с.
4. *Соболев Н. Н.* Очерки по истории украшения тканей. М.; Л.: Academia, 1934. 435 с.
5. *Фокина Л. В.*: Орнамент: учебное пособие. Ростов на Дону: Феникс, 2007. 172 с.
6. Орнамент всех времен и стилей. М.: Арт-родник, 2004. 267 с.
7. Шелководство – история промысла тысячелетий [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://history-thema.com/shelkovodstvo-istoriya-promyisla-tyisyacheletiy/>
8. «Орнаментальное наследие России»: выставка платков во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства // Сорокина О. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.admagazine.ru/events/ornamentalnoe-nasledie-rossii-vystavka-platkov-vo-vserossijskom-muzee-dekorativnogo-iskusstva?q=шелк>

Д. Гуцу

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ-ГРАФИСТЫ

Графика – это самый древний вид изобразительно искусства, существующего и по сей день. Первые графические работы появились на самых ранних стадиях развития человеческого общества, когда древний человек выцарапывал изображения на камнях и стенах пещер. Создав свои первые рисунки, которые фиксировали не только какие-либо события и окружающий мир, но и долгое время служившие средством общения между людьми, первобытный человек положил начало искусству графики.

Начало XX в. в России – время открытия графики. Прежде слово «графика» отождествлялось со словом «рисунок», и русский рисунок являл прагматику творчества: штудирование натуры, этюды для памяти, композиционные наброски. Лишь в конце 1880-х гг. появляются первые «выставочные» рисунки – портреты (у Репина, и чуть позднее у Серова). Но графика печатная, в основном, репродукционная ксилография и литография, еще долго будет жить своей автономной спецификой.

Известные мастера отечественной графики – И. И. Шишкин, Б. М. Кустодиев, К. С. Петров-Водкин, В. А. Фаворский, Т. А. Маврин, А. П. Остроумова-Лебедева и др. Наиболее ранние образцы печатной графики относятся к 1880 гг. Связаны они с одной личностью знаковой и значимой в истории русской гравюры этого периода – И. И. Шишкиным (1832–1898).

1870-е гг. – период переходный для русской печатной графики, время главенствования тоновой гравюры. Но и в этот не самый творческий период были подлинными виртуозы ксилографии (В. В. Матэ) и офорта (И. И. Шишкин). Произведения И. И. Шишкина блестящие по мастерству исполнения и тонкости «Гурзуф» (1885), «Чернолесье» (1885), «Апрель» (1885), «Болото на Варшавской железной дороге» (1886).

По мимо этого выделялась графика художников – В. Е. Маковского (1846–1920) и В. А. Серова (1865–1911). Портреты В. Е. Маковского, выполненные в рисунке, так же безукоризненны по композиции и завершенности, как и его работы маслом. Будучи мастером портрета В. Е. Маковский обладал талантом верно передать не только внешнее сходство портретируемого, но и особенности его душевных движений, выделяя те главные черты характера, которые определяют поступки человека, его мысли и чувства. В. Серов, как и всякий настоящий художник, замечательно работал не только в масляной живописи, но виртуозно владел техникой рисунка. Многочисленные его работы карандашом и углем обладают такой же живостью и точностью в передаче характера изображаемых людей, таким же совершенством исполнения, как и его картины маслом.

Несколько работ известных русских художников конца XIX – начала XX вв.: прежде всего, рисунок (портрет С. И. Мамонтова) М. Врубеля (1856–1910), крупнейшего представителя символизма и модерна в русском изобразительном искусстве. Наряду с листами Л. С. Бакста и М. А. Врубеля период расцвета русской графики рубежа XIX–XX вв. и 1910-х гг. представлен работой К. А. Коровина (1861–1939) – эскизом декорации 1917 г. к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Этот эскиз является единственным «уцелевшим» образцом театрально-декорационной графики.

Графические произведения Б. М. Кустодиева – это линогравюры 1926 г. («Купальщица»), («Купальщицы»). В творчестве художника графика занимала большое место, хотя он и был, по преимуществу, живописцем. В 1920-е гг. Кустодиев много занимался книжной иллюстрацией, плакатом и станковой гравюрой (ксилографией, литографией, линогравюрой). В 1926 г. Б. М. Кустодиевым было создано несколько композиций с «Купальщицами» в техниках линогравюры, ксилографии и акварели.

Творчество одного из выдающихся деятелей отечественного искусства XX в., классика гравюры на дереве В. А. Фаворского (1886–1964), представляет свои коллекции графики разных

периодов: это и станковые работы, и книжные иллюстрации, и образцы его «шрифтовой графики». Поздний период творчества В. А. Фаворского представляют гравюры самых известных циклов 1950-х гг., за которые в 1962 г. художник был удостоен Ленинской премии, – иллюстрации 1950 г. к «Слову о полку Игореве» и к «Борису Годунову» 1955 г. В ксилографии Фаворского большое внимание уделяется внешнему облику героев, обстановке, костюму, где закономерно изменяются изобразительные средства: на смену аскетизму графических решений с выделением контуров и открытой штриховкой приходит определенная «живописность».

Русская и советская художница А. П. Остроумова-Лебедева открыла своим мастерством рисования пейзажей величественную красоту Санкт-Петербурга. Экспериментируя в области ксилографии, начала использовать цвет и печать с нескольких досок. Возрождение цветной ксилографии считала делом своей жизни, ее работы: «Осень в Петрограде», «Петербург. Адмиралтейство под снегом», 1909 г., «Аллея в Царском Селе», 1905 г., «Петербург. Вид Невы сквозь колонны биржи», 1908 г., «Летние сады», 1929 г.

Возникает феномен графических «сочинений», складывающихся в циклы согласно внутреннему развитию некоего метафорического сюжета. За этим сюжетом не стоит напрямую образ действительности, к которому художник выражает свое изобразительное отношение, но выстраивается своего рода авторская мифология, в совокупности постоянных мотивов ассоциативно проясняющая и концепцию серии, и природу художнического мира в целом. Среди первых создателей именно такой графики следует упомянуть Б. Свешникова: в его первых рисунках еще 1950-х гг. возникают нарочито-эфемерные и иррациональные фантазмагии – некие метафизические «сны о культуре». И, хотя Свешников не оказал никакого влияния ни на кого из своих современников (его искусство существовало вне выставочной зоны), сама возможность последовательного выстраивания индивидуально узнаваемых авторских «текстов» вскоре сделалась привлекательной для многих – для Ю. Перевезенцева, Б. Кочейшвили, чуть позднее – для В. Башлыкова, Г. Басырова. В этой графике метафорически отозвалась бытийная проблематика 1970–1980-х гг.: неустойчивость, тревога и жажда укорененности, пространственная замкнутость и мысль о свободе, тематизация полета и преодоления земной тяжести.

Графика действительно является основой изобразительного искусства, так как графический рисунок является первым этапом создания любого произведения искусства. Все авторы едины во мнении о том, что рисунок является основой изображения, дает четкое, ясное представление о конструкции, объеме объекта. Помимо этого, с уверенностью можно сказать, что каждый из художников по-своему внес свой вклад в развитие изобразительного искусства и культуре в целом. Графика русских художников привлекает не только своей утонченностью, но и правдивостью композиции и их решения в целом.

Список литературы

1. *Грушевицкая Т. Г., Гузик М. А., Садохин А. П.* Словарь по мировой художественной культуре. М.: Академия, 2001. С. 198.
2. *Даниэль С. М.* Искусство видеть. Издательство: Л.: Искусство, 1990. 224 с.
3. *Духанин К. Н., Егоров Ф. И., Лукинов Б. П., Седов К. М., Чарнецкий Я. Я.* Изобразительное искусство. СПб.: Искусство, 1999. С. 197–200.

А. Дегтев

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Л. Н. Максимова

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ИЛЬИ СЕРГЕЕВИЧА ГЛАЗУНОВА

И. С. Глазунов известен как русский художник-живописец XX–XXI вв. Вокруг его имени несколько десятилетий не стихают споры. Острая критика сопутствует восторгам публики, не смотря на это интерес к творчеству у незаурядного Ильи Сергеевича не пропадает. Главным в творчестве Глазунова является цельность восприятия мира, одухотворенность, философский и идейный порыв. Его работы освещены отблеском огня, который горит в душе и направляет течение мыслей. В целом все это составляет жизнь художника и ее важнейший смысл. Илья Сергеевич – глубоко русский художник. Это объясняется национальным определением для него самого, то есть иногда значит больше «художественного исполнения». Из классиков литературы значимым и любимым писателем Глазунова был Ф. М. Достоевский (1821–1881 гг.). Живой интерес к личности и наследию великого писателя Глазунов пронес через всю свою творческую биографию.

И. С. Глазунов родился 10 июня 1930 г. в Ленинграде, в семье русского историка. Родителями художника были Глазунов Сергей Федорович и Глазунова (Флуг) Ольга Константиновна.

В 12 лет Глазунов был вывезен из осажденного фашистами города через Ладогу по «Дороге жизни». Жил он в деревне Гребло под Новгородом. После снятия блокады в 1944 г. вернулся в Ленинград. Учился Илья Сергеевич в Ленинградской средней художественной школе, в ЛИЖСА им. И. Е. Репина в мастерской профессора Иогансона (1951–1957 гг.), затем учился там же в институте.

В начале февраля 1957 г. в Центральном доме работников искусств в Москве состоялась первая выставка работ Глазунова, имевшая большой успех. Сам он является народным художником СССР, основателем и ректором Академии живописи ваяния и зодчества. Автор полотна «Вечная Россия», которое представляет историю и культуру России за 1000 лет, а также живописных панно на здании ЮНЕСКО в Париже.

Создал серию портретов советских и иностранных политических и общественных деятелей, писателей, людей искусства среди которых Л. И. Брежнев, космонавт Виталий Севастьянов, Джина Лоллобриджида, Индира Ганди и другие. У художника была также своя галерея в центре Москвы. Глазунов активно и усердно принимал участие в реставрации зданий Московского Кремля. Илья Сергеевич Глазунов – полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством». Умер он 9 июля 2017 г. в Москве в возрасте 87 лет и похоронен на Новодевичьем кладбище.

Началом творческого пути Глазунова стали работы «Последний автобус» (1955 г.) и «Ленинградская весна» (1955 г.). Картина «Последний автобус» хранится в Одесском художественном музее и раскрывает нам будни города. Его лиричная картина «Ленинградская весна» (1955 г.) является одной из первых творческих работ художника, отображающая наступление весны в большом городе. Его картины «Любовь» (1955 г.), «Весенняя Нева» (1955 г.), «На мосту» (1955 г.); «Двое» (1956 г.) и другие. Вошедшими в городской цикл произведений стали картины: «Город. Сумерки» (1987 г.) и «Уборная. Дети города» (1962 г.), выполненные на картоне пастелью с соусом.

Глазунов говорил: «Художником меня сделал Ленинград» – с его громадами стройных домов, его дворцовая площадь, его Нева, мосты и ветер. Эрмитаж – мерцание будто бы свечей, отраженное в картине, темные прорывы картин в золоченых рамах. Сколько помню себя – рисовал. Первое мое впечатление в сознательной жизни – кусок синего неба с ослепительно белой пеной облаков, дорога, тонущая в поле ромашек и таинственный лес вдаль. С этого мига словно кто-то включил меня, сказав: “Живи!” Но конечно ленинградскую блокаду он не мог забыть никогда. Она осталась в его сердце, в глубине его души, в неотступных ночных кошмарах,

в сознании своего сиротства. Свои воспоминания о том страшном времени он выразил в картине «Дороги Войны» (1985 г.), картина была уничтожена. В этом же году Глазунов написал повторение. Картину конечно же отвергли, назвав ее антисоветской, искажающей правду и смысл Великой Отечественной войны: «Война характерна победой, а вы смакуете отступление советских войск – такого еще не было в советском искусстве», – возразили ему. Помимо кошмаров и воспоминаний ужасов тех времен, ему запомнилась на веки и деревня, в которой он жил два года. Она не только оставила в его сердце глубокий след, но и еще научила его умению трудиться и понимать простых людей, а также видеть ослепительную красоту и поэзию русского пейзажа.

Одной из излюбленных тем художника была история России. Это дерзания и войны, пожары и смуты, мятежи, казни, свершения, победы и мир. Были разные минуты унижения, но пробивал час, и Россия из куска и пепла поднималась и возрождалась еще краше, сильнее и удивительнее. История России – красное пламя революции и вера в будущее. Но нет будущего без прошлого. Верю в будущее человечества, верю, что оно несет в себе одухотворенное искусство, равное вершинам прошлого и, может быть, более высокое. К циклу «История России» относятся картины: «Олег с Игорем или Князь Олег и Игорь» (1973 г.); «Русский Икар» (1964 г.); «Князь Игорь» (1962 г.), «Два князя» (1964 г.); «Проводы войска» (1979 г.); «Канун. Дмитрий Донской и Сергей Радонежский в канун Куликовской битвы» (1978 г.); «Юность Андрея Рублева» (1985 г.); «Русская красавица» (1968 г.), «Вечная Россия» («Сто веков») (1988 г.).

Эта картина одна из центральных в творчестве художника. На ней отображена история вечной России в виде крестного хода, берущего свое начало от Софии Киевской и Константинопольской, Храма Покрова на Нерли, древних стен Московского Кремля, в начале выделяются ряды святых православных, государственных и общественных деятелей, полководцев, писателей, художников, ученых, композиторов, создававших, возвышавших и защищавших Россию.

«Мистерия XX века» (1999 г.) – в картине ясно отображена перестройка конца 1980-х гг., крушение СССР в начале 1990-х гг., жизнь России в 1990-е гг., а также приватизация и демократия. «Раскулачивание» (2010 г.) – картина конца первого десятилетия XXI в. В ней отображено уничтожение крестьянства и идеология большевизма. Еще одной известной картиной, вошедшей в цикл «История России», стала «Вклад народов СССР в мировую культуру и цивилизацию». Эту картину художник написал по предложению ЮНЕСКО. Мастер преодолел сложность задач и справился с ней более чем успешно. Он ясно отразил образы великих ученых, деятелей культуры и искусства разных национальностей. Получился образ воплощенной мощи России на всем протяжении ее исторического существования. Панно было передано Советским правительством в дар ЮНЕСКО, находится в одном из холлов штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже.

Глазунов сделал различные иллюстрации к произведениям русской литературы, которые вскоре вошли в этот цикл: «Великий инквизитор» (1985 г.), иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», «Князь Мышкин» (1956 г.), иллюстрация к роману Ф. М. Достоевского «Идиот», «Мечтатель» (1970 г.), иллюстрация к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1970 г.), иллюстрация к стихотворению А. Блока «И каждый вечер в час назначенный...».

Глазунов создал иллюстрации к произведениям: М. Ю. Лермонтова («Мцыри в монастыре»), А. Куприна («Поединок»), Н. С. Лескова («Приказчик», «Леди Макбет Мценского уезда»), «Катерина Львовна Измайлова», «Мастер»), А. Островского («Катерина», «Гроза»).

Важным жанром в творчестве Глазунова был портрет. Художник утверждал, что портрет – это документ человеческого духа и идеальная форма гуманизма. Художник умел показать на своих портретах внутренний мир изображаемой личности. Он оставил цикл портретов: «Портрет жены Нины» (1955 г.); «Портрет писателя Валентина Распутина» (1987 г.).

В отдельный цикл работ Глазунова вошли произведения: «Малый Китеж» (1983 г.), эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве

Февронии», «Женские боярские костюмы» (1983 г.); «Затмение солнца» (1980 г.), эскиз декорации к опере А. Бородина «Князь Игорь».

В конце жизни Глазунов стремился передать традиции своего искусства будущим поколениям. Он говорил, что «...настоящая задача школы – это дать крылья художнику». Являлся ректором Академии РАЖВИЗ до 9 июля 2017 г.

Глазунов всегда выступал против модернистских течений и натурализма в искусстве. Его картины одухотворены и никого не оставляют равнодушными. Глазунова доносит живую правду истории вечной России, духовную силу и красоту народных характеров.

Стиль искусства Глазунова имеет ряд противоречий и споров. Известно то, что в начале своего творческого пути он явно испытывал интерес к «суровому стилю», поискам экспрессионистов, итальянскому неореализму в лице Р. Гугуззо.

В своем творчестве он непосредственно запечатлел портрет эпохи. Его живопись являлась торжеством добра и истины, затрагивала разные стороны жизни, сложные аспекты и вечные проблемы человеческого бытия. Глазунов – классик не только отечественного, но и мирового искусства.

Помимо нескольких тысяч полотен, Глазунов передал своим ученикам разработанный им неостиль. Он оставил множество отреставрированных элементов в архитектуре. В 1987 г. основал в доме Юшкова на ул. Мясницкой, д. 21 Академию живописи ваяния и зодчества. Во времена перестройки и развала СССР многие здания подлежали сносу или переделке. Глазунов записался на прием к М. С. Горбачеву, подпись которого в заявлении художника спасла судьбу здания и решила судьбу академии. В том же году Глазунов и стал ректором своей академии и начал набирать учеников. Ездил на различные консультации в МГХАИ им. В. И. Сурикова и в другие художественные заведения, много работал и повышал свой уровень и мастерство техники, активно занимался самообразованием, а также оставил галерею и музей в Москве.

Глазунов вошел в историю великим множеством дел. Он – автор нескольких тысяч произведений живописи и графики, внесший бесценный вклад в мировую культуру и цивилизацию, общественный деятель, создатель Академии живописи, ваяния и зодчества (РАЖВИЗ).

И. С. Глазунов запомнился современникам своим острым и пронизательным взглядом на человека и мир.

Список литературы

1. *Грбарь И.* Илья Глазунов. М.: Изобразительное искусство, 1986.
2. *Новиков В. С.* Илья Глазунов. Русский гений. М.: Эксмо, 2009.
3. *Орлова И. Д.* Илья Глазунов. СПб.: Северный паломник, 2012.

В. М. Деулина

Московский государственный областной университет, Московская обл., г. Мытищи
 Научный руководитель: С. П. Ломов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КАК ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ

Основу формально-стилистического анализа положил Генрих Вельфлин – известный искусствовед классической школы искусства. В его работе «Основные понятия истории искусств» были предприняты попытки классифицировать стили художественных произведений; Вельфлин в своей книге перечисляет пять пар искусствоведческих критериев для разбора творческих работ: линейность и живописность, плоскость и глубина, тектоничность и атектоничность, множественность и единство, ясность и неясность [1]. В настоящее время формально-стилистический анализ расширился и другими показателями, которые позволяют составить наиболее полную картину корпуса работ любого художника в искусствоведческом поле [3].

Любую художественную станковую работу студент факультета изобразительного и народного искусства начинает с композиционных поисков; создавая так называемые миниатюры, обучающийся приходит к определенному решению композиции будущей картины или иллюстрации. Такие вариации компоновки объектов происходят интуитивно, путем проб и ошибок. Однако с учетом «насмотренности» студента-выпускника, грамотность композиции картины стабильна. Это приходит с опытом, но обучающиеся начальных курсов затрудняются при работе над композиционным поиском, не осознавая радикальную проблему, суть которой в отсутствии понимания вышеупомянутых композиционных критериев.

Решением указанной проблемы будет являться первичный, «черновой» формальный анализ предполагаемой художественной работы. Другими словами, необходимо составить «текстовую» композицию, исходя из первичной идеи, стилистики и тематики. В качестве примера такого метода в творческой сфере, в следующих абзацах представлен краткий предварительный разбор книжной иллюстрации к произведению.

Первоначально рекомендуется выделить идею иллюстрации, которая должна базироваться на сюжете литературного произведения. Содержание работы также является основой выбранной стилистики: поэзия и проза футуристов требуют абстрактной интерпретации, тогда как в детских книгах необходима доступность и ясность образов персонажей. В дальнейшем сюжет обуславливает размер и формат книжной иллюстрации, которые конкретизируют количество объектов компоновки и их пропорциональные соотношения. После этого художественная работа соотносится с иллюстративным рядом всей книги и приводится к единому тематическому шаблону, чтобы избежать неуместности в содержании композиции.

Стилистика самой композиции обусловлена композиционными принципами, а именно: цельность, акцент, ритм, баланс, динамика, глубина (объем) [4]. Элементами стиля иллюстрации являются нюансы (детали), цветовая и тоновая гамма, техника исполнения, символы и аллегории, характер линии/пятна/мазка. Выполнение художественной работы синтезирует приемы формальных и технических частей композиции, формируя общий анализ иллюстрации, исключая историко-культурный контекст [2, с. 49].

Этот предварительный формально-стилистический анализ уже используется в укороченном виде среди дизайнеров (ментальные карты, mood board'ы и т.п.), но в отличие от упомянутых приемов подробный разбор должен на начальном этапе определить композицию художественного произведения и улучшить качество работы в целом. Также это будет способствовать грамотному построению логических связей и корректным формулировкам в теоретических дисциплинах, исследовательской деятельности и научной работе.

Список литературы

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.: Издательство В. Шевчук, 2013. 344 с.

2. *Деулина В. М.* Формирование графических умений у студентов-дизайнеров средствами книжной графики и иллюстрации: магистерская диссертация. Мытищи, 2020. 174 с.

3. Описание и формально-стилистический анализ произведения искусства. [Электронный ресурс]. Искусствовед.ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре: [сайт]. 2019. URL: <https://iskusstvoed.ru/2019/06/08/opisanie-i-formalno-stilisticheskij/> (дата обращения: 15.03.2021).

4. Шесть фундаментальных принципов рисования [Электронный ресурс] / С. Ершова. Электрон. лекция. Зеленоград, 17.09.2018. URL: <https://youtu.be/vbmMMLi0nW0> (дата обращения: 12.03. 2021).

Н. Ю. Дука

Гимназия г. Раменское, Московская обл.

Научный руководитель: О. Н. Дука

ОСОБЕННОСТИ УЛИЧНОЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ

Граффити происходит от итальянского глагола *graffiare* – «царапать». Стрит-арт (дословно «уличное искусство») – понятие более объемное: оно включает в себя различные рисунки, постеры, трафареты, стикеры, инсталляции, вписанные в городскую среду. Людей, которые занимаются подобным искусством называют райтерами (от англ. *writer*).

Чтобы приступить к самому созданию граффити, райтеру нужен баллончик с аэрозольной краской. Она довольно ядовита, поэтому понадобятся еще и средства защиты дыхательных путей, не исключено, что еще и глаз, кожи рук. Также в ход идут самые разные приспособления – валики, молярные пистолеты, краскопульты.

Как и во всех культурах, у райтеров есть свои правила, которых они должны придерживаться:

- начинать лучше всего с грунтовки рабочей поверхности, чтобы краска лучше ложилась и не осталось ничего лишнего; для грунтовки можно использовать эмаль или водоэмульсионную краску;

- не трогать чужие работы, какими бы они ни были;

- не подписываться под чужими рисунками и не портить чистые стены.

Если рассматривать отношения уличных художников с законом, то этот вопрос стоит особо остро. Для этого выведен специальный термин: бомбинг – нелегальное нанесение граффити на стенах города, товарных поездах, электричках и т. д.

Статьи и административная ответственность, которые могут грозить в случае бомбинга:

- статья 214 УК «Вандализм»;

- административная ответственность по статье 7.17 КоАП РФ – повреждение чужого имущества;

- административная ответственность по статье 20.1 КоАП РФ – мелкое хулиганство.

Вандализм – одна из форм деструктивного (девиантного) поведения человека, в ходе которого уничтожаются или оскверняются предметы искусства, культуры. Граффити далеко не всегда является вандализмом. С первого взгляда может показаться, что к данному толкованию можно отнести любое граффити. Однако объективная сторона преступления выражается в действиях, которые оскорбляют общественную деятельность. И такими действиями могут быть нанесения оскорбительных текстов, бесцельной порчи имущества, порчи исторических памятников и многое другое. Из всего вышесказанного отнести граффити к вандализму с точки зрения законодателей можно в строго определенных случаях, например, надписи на общественном транспорте, надписи на исторических памятниках.

Список литературы

1. Вандализм. Википедия [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Вандализм_\(произведения_искусства\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вандализм_(произведения_искусства)) (Дата обращения 06.03.2021).

2. Граффити – искусство или вандализм? [Электронный ресурс]. URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/graffiti-art-or-vandalism> (Дата обращения 01.03.2021).

3. *Жанна Мананян*. Стрит-арт: искусство или вандализм? [Электронный ресурс]. URL: <https://takiemedia.ru/2897/> (Дата обращения 06.03.2021).

4. Отграничение от вандализма и хулиганства, предусмотренного Кодексом об административных правонарушениях РФ [Электронный ресурс]. URL: https://studopedia.ru/5_147688_otgranichenie-ot-vandalizma-i-huliganstva-predusmotrennogo-kodeksom-ob-administrativnih-pravonarusheniyah-rf.html (Дата обращения 03.03.2021).

5. Что нужно знать начинающему райтеру? [Электронный ресурс]. URL: <https://graffitimarket.ru/article/20321/> (Дата обращения 27.03.2021).

Я. А. Ефимович

Минский колледж предпринимательства, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: И. И. Тихончук

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ УПРАЖНЕНИЙ В ОБУЧЕНИИ ДОШКОЛЬНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Одной из задач развития системы дошкольного образования в Республике Беларусь является внедрение современных образовательных технологий и современных средств обучения.

Посещая на практике в учреждениях дошкольного образования занятия опытных воспитателей по образовательной области «Изобразительное искусство», я отметила, что электронные образовательные ресурсы (ЭОР) представляют огромные возможности для развития изобразительных и конструктивных способностей воспитанников, формирования эмоционально-позитивного отношения к доступным видам изобразительного искусства [4]. Проводя занятия с дошкольниками, педагоги-наставники использовали электронные образовательные ресурсы, способствующие повышению качества обучения и воспитания, позволяющие реализовать дифференцированный и индивидуальный подход к дошкольникам с разным уровнем развития познавательных процессов. Это закономерно, так как детская память произвольна, и дети запоминают только яркие, эмоциональные для них случаи или детали, а электронные образовательные ресурсы отличаются ярким содержанием усваиваемого материала, что не только ускоряет его запоминание, но и делает его более осмысленным.

В связи с этим я задалась целью создать интерактивный электронный образовательный ресурс для проведения занятий по изобразительному искусству с дошкольниками 5–6 лет.

Для достижения поставленной цели я пошагово решала следующие задачи: проанализировала существующие электронные образовательные ресурсы по изобразительному искусству для дошкольников; изучила опыт по использованию интерактивных электронных образовательных ресурсов по изобразительному искусству; разработала интерактивные электронные образовательные ресурсы для занятий по изобразительному искусству.

Анализ ЭОР, наиболее широко используемых в практике педагогами дошкольного образования, показал, что они чаще всего созданы на основе мультимедийных презентаций PowerPoint. Безусловно, с помощью данной программы достаточно легко визуализировать произведения искусства, создавать условия для формирования у дошкольников умения познавать выразительные средства художественного образа в произведениях искусства и устойчивый интерес к разным видам изобразительной деятельности. Однако, образовательные продукты, созданные в PowerPoint, не всегда отвечают принципу учета ведущей деятельности дошкольника – игры – и не обладают в достаточной степени интерактивностью.

Поэтому на следующем этапе я занялась изучением лучших образцов инновационного опыта педагогов дошкольного образования в использовании информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) и ЭОР в образовательном процессе и познакомилась с проектами – победителями конкурса «Компьютер. Образование. Интернет» [3]. Кроме того, на учебных занятиях по информационным технологиям преподаватель познакомил нас с конструктором для создания интерактивных заданий Learning Apps [2]. Важное преимущество данного сервиса в том, что он предоставляет возможность создавать упражнения для занятий даже с маленькими детьми. Упражнения имеют еще одну ценность – интерактивность.

На практике я убедилась, что созданные в данном сервисе интерактивные упражнения позволяют закрепить знания дошкольников в игровой форме, что значительно повысило их интерес к изобразительному искусству, помогает разнообразить деятельность дошкольников. Кроме того, родителям воспитанников можно дать доступ к созданным заданиям посредством QR-кода, который автоматически генерируется на сайте Learning Apps. Создавая компьютерные игры для дошкольников, главное помнить, что эффективность их использования в первую очередь зависит от правильного подбора материала и умения педагога анализировать игру.

Первым моим опытом работы с сервисом Learning Apps стала дидактическая игра «Теплый – холодный», цель которой – закрепить представления дошкольников о теплой и холодной цветовой гамме.

Во время проведения данной игры я отметила повышение интереса у воспитанников к изобразительной деятельности, особенно при повторении материала. Старшая группа справилась с интерактивным заданием на отлично.

Согласно учебной программе дошкольного образования воспитанники от 5 до 6 лет по результатам обучения должны различать и называть жанры живописи: пейзаж, портрет, натюрморт. Для формирования у воспитанников представления о разных жанрах живописи, мною разработана игра в конструкторе Learning Apps «Определи и найди жанр».

Дошкольникам предлагается внимательно посмотреть на картины и перетянуть на первое поле картины, на которых изображены натюрморты, на второе поле – портреты, на третье – пейзажи.

Развивать художественно-творческие способности дошкольников, учить анализировать изображения предметов по цвету и форме, развивать умения сравнивать, закреплять названия геометрических фигур позволяет интерактивное упражнение «На что похоже».

Таким образом, можно сделать вывод, что применение ЭОР позволяет объединить традиционные дидактические игры и компьютерные технологии, тем самым повышая степень соответствия образования потребностям современного дошкольника, развивая его познавательную активность, любознательность, стремление к самостоятельному познанию и размышлению [1].

Список литературы

1. Гурьев С. В. Информационные компьютерные технологии как эффективное средство в образовательном процессе детей старшего дошкольного возраста. М.: ИТО-Троицк, 2008.
2. Дистанционный всеобуч [Электронный ресурс]. URL: <http://e-asveta.edu.by/index.php/distancionni-vseobuch/obuchenie-online/servisy-dlya-sozdaniya-interaktivnykh-uprazhneniy/58-learningapps> (дата обращения: 25.11.2020).
3. Конкурс «Компьютер. Образование. Интернет» [Электронный ресурс]. URL: <http://e-asveta.edu.by/index.php/koi/konkurs-koi> (дата обращения: 09.09.2020).
4. Учебная программа дошкольного образования для учреждений дошкольного образования с русским языком обучения и воспитания / Министерство образования Республики Беларусь. Минск: НИО, 2020.

Д. Иванова

Гжельская средняя общеобразовательная школа с изучением предметов художественно-эстетического цикла, Московская обл., с. Гжель

Научный руководитель: О. А. Пестова

ART HISTORY

Art history is a branch of art history and general history, the subject of which is the process and patterns of development of the arts from the time of their origin to the present day.

This science has long taken its beginning. It originated in the Stone Age. The first human creation was created in the Middle Paleolithic era and flourished only in the Upper Paleolithic.

There are various theories about why people are interested in art. Many say it's "game theory" and some say it's "magic theory". "Game theory" originated from the innate human propensity for beauty, order, and decoration. "Magic theory" because of the various rites in the history of mankind.

Rituals for people were a very important part of life. In primitive times, people were poorly versed in creativity and drew people clumsily. But animals have always tried to portray with accuracy. They thought, as you draw, so the hunt or life will go.

At first, people did not understand what composition is and how to arrange the figures on the plane. All the drawings were drawings arranged randomly.

Everything changed in the Upper Paleolithic era. People consciously composed the composition, studied the ornament. Tools were also painted and decorated.

The Neolithic era gave rise to the art of pottery. Here people began to paint products with various ornaments.

In the Bronze Age, people are fluent in ornaments and schematization. The horizon of a person expands. People wanted to know the world.

People came up with idols, ideals. We created them. Each nation created special cult images in its own way. Hence all sorts of gods, idols, idols.

There is a flourishing of artistic crafts. During the Neolithic period, the final concept of rhythm and composition was formed.

The history of art is divided into many chapters. They study ancient Greece, ancient Rome, the Middle Ages, the Renaissance, etc.

You can talk a lot about Dutch landscapes. The subtlety of these landscapes must be traced back to the tectonic domain. The linear network of white-painted seams of the brick building, the configuration of neatly stacked slabs – all these small details were truly relished by the painters of architecture. Let's look at the picture of Gobbema "Landscape with a mill".

The painting is made in neutral colors. But it's so airy! It seems to convey the beautiful architecture and nature of Holland. "Such a typical building as the Amsterdam Town Hall (119) avoids anything that could give large stone masses a heaviness in the spirit of Flemish fantasy."

In Italy, it was different. The traits of their character are easy to detect in everything. "Here we are entering on the well-trodden paths. The most favorite occupation of art history is drawing parallels between the epochs of style and the epochs of culture. Culture is a certain level of human development in society. There is a spiritual and material culture. A person creates a culture for himself. Understands what is bad and what is good. Art is created not only on the basis of reproduction from nature, but also with the help of imagination.

There are also different types and genres of art. There is a distinction between visual and non-figurative. Types are divided into easel, monumental, decorative. Architectural style is a complete set of characteristic features and features of a work of architecture of a certain time and place. The style contaminates the characteristic features that are manifested in the features of the architect's creative method, methods of shaping, methods of composition, functional, constructive and artistic sides. The development of architectural styles depends on historical, cultural, climatic, technical, religious and many other factors.

There are also different styles and eras in art. Style is one of the main categories of art history. The unique integrity of all elements of the content and form of a work of art, including it in a historical series of similar works, characterized by the unity of the place and time of creation. In a different formulation: a special quality of the form of a work of art, achieved by the integrity of the creative method, methods of shaping, techniques of composition, individual manner and technique, characteristic of artists of a certain historical period [1].

The great styles include antiquity-archaic and classical middle ages-romanesque and gothic, modern times-baroque and classicism.

First of all, the style is always formed in architecture. The first formation of the style takes place in ancient Egypt.

Список литературы

1. *Дворжак М.* История искусства как история духа. М.: Академический проект, 2001.
2. *Гомбрих Е.* История искусства. М.: Изд-во ООО «Издательство АКТ», 1950.
3. *Гращенко В. Н.* История и искусствоведение: статьи разных лет. М.: КДУ, 2005.
4. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства. М.: Изд-во В. Шевчука, 2013. 330 с.
5. *Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н.* История европейского искусствоведения. От античности до конца XVIII в. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

М. А. Ильичева

Высшая школа народных искусств (академия), Московский филиал – Институт традиционного прикладного искусства, г. Москва

Научный руководитель: С. Ю. Камнева

АУТЕНТИЧНОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ПРОСТРАНСТВЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Народное искусство должно быть достоянием одной культуры и оставаться загадкой для других. Мир меняется. В стремлении показать себя и как-то выделиться, появляются разнообразные стили, зачастую основанные на традициях разных народов. Стили, в которых, бездумно смешаны мотивы различных «народных» орнаментов. Данная практика работает исключительно на покупателей, но никак не затрагивает вопрос аутентичности подобных изделий. Подобные узоры похожего колорита могут быть и на изделиях других европейских стран.

Вышивка – это вид рукодельного искусства, который охватил почти весь мир. Во всех развитых культурах существовал свой способ украшения тканей. Виды техник и орнамента создавала не только фантазия мастера, но и мода, спрос на то, что пользовалось популярностью. В истории остались техники, которые «выжили» на рынке сбыта. А также те, что использовались домохозяйками в частном порядке и передавались от матери к дочери.

Для традиционного прикладного искусства характерно следование традициям, у него есть привязка к местности. Декоративно-прикладное изделие может быть создано и использоваться в любой точке мира, но традиционное прикладное изделие будет отражать особенности культуры только одной области или одной народности.

Проблема аутентичности в первую очередь заключается в непонимании самого термина. А также в вопросе, можно ли считать аутентичным искусство, перенятое у других стран и культур? Аутентичность с греческого переводится как «подлинность». Для аутентичности в искусстве необходима достоверная передача орнаментов и технологий подлинных образцов, что в некоторых случаях используется для определения оригинальности работы. Следовательно, изделия, что были навеяны культурой той или определенной страны, не могут быть «подлинным образцом». По ним нельзя судить о культуре [2]. Вышивка, как крайне востребованный в традиционном прикладном искусстве прием, не является таким уж востребованным на рынке современных сувенирных и интерпретированных дизайнерами изделий. Зато по вышивке можно прекрасно проследить историю стран, в которых люди умели вышивать. Таким образом, настоящая традиционная вышивка становится образцом культурного пласта конкретных стран. Мы рассмотрим вопрос аутентичности искусства и проведем сравнительный анализ вышивки двух европейских стран, одна из которых сохранила подлинность своего искусства, а другая – сделала его знаменем в руках представителей власти. А именно на примере Италии и Англии.

Вышивка существовала в разное время на разных частях планеты, она одновременно возникла и на Востоке, и на Западе и всюду приобрела свои черты. Вышивку одинаково тепло принимают и религии, которые наполнили орнаменты обереговыми смыслами, и различные атеистические движения, сделавшие из нее изящное украшение.

В эпоху европейского средневековья вышивка полностью подчиняется христианству. Религиозные символы на облачении духовенства и библейские сюжеты были запечатлены в тканях, на шпалерах и занавесах. Также, из-за отсутствия возможности обрабатывать большинство драгоценных камней и металлов, она снова приобрела статус самого доступного украшения одежды. Если нить жемчуга могли позволить себе только короли и дожи, то вышить цветок на своем рукаве могла любая крестьянка.

Глобальные изменения в декоративно-прикладном и традиционном прикладном искусстве европейских стран внесла эпоха Возрождения. Однако основы закладывались в средневековье. Например, виды декоративно-прикладного искусства англичане заимствовали у народов, с которыми воевали [4]. Искусство становилось способом пропаганды и демонстрации власти.

Захватчики навязывали свою культуру. Италия же, ведя большинство войн за пределами государства, следовала собственным стандартам, противясь чужому и оставаясь наследницей Рима и Греции.

Итальянская вышивка изначально была предназначена для украшения предметов культа. Причем появилась она задолго до того, как христианство было признано религией и распространилось по миру [4]. Греческая мифология связывает возникновение вышивки с именем богини Афины Паллады – покровительницы ткацкого производства и вышивания. С приходом христианства вышивка заметно изменилась. Вышивание на благо церкви было самым обычным делом для послушниц женских монастырей и простых женщин. А вот украшать одежду могли не многие, удовольствие было дорогим и считалось излишним.

Татьяна Никодимовна Косоурова, заведующая сектором декоративно-прикладного искусства отдела западноевропейского искусства Эрмитажа, долгое время изучала западноевропейскую моду, следствием чего стало издание книг с образцами, по которым могла выполняться вышивка [4, 5].

Первые школы обучения данному мастерству вне монастырей появились в XI в. в Палермо. А позже, Медичи, как покровители всего итальянского искусства, также не обделили своим вниманием и рукоделие. При дворе Лоренцо Медичи вышивка стала очень популярна [3]. Пришла эпоха Возрождения, людям захотелось свободы, красок и новых способов показать себя. Никакой христианской символики, только показатель роскоши и статуса. Даже как часть интерьера, в виде огромных полотен с античными мотивами. Эти полотна были очень живописны и похожи на картины. Такие полотна выполнялись очень искусной гладью – плотной, с тщательно подобранными цветами. Заметной особенностью итальянских традиционных вышивок оказалось отсутствие «крестика». Именно из Италии вышивка начала расходиться по Западной Европе [3]. Античные мотивы и искусная гладь позже преобразились в новую технику. Вышивка «Бандера» – рельефный гладевой рисунок цветными нитями с оригинальным подбором цветов. Реалистичные цветы, окруженные рамками и лентами. Нам она стала известна благодаря раскопкам и быстро приобрела популярность.

Еще одна техника, пережившая века, – это «Барджелло». Ее еще называют флорентийской вышивкой. Если сравнить эту технику со славянскими, то можно сказать, что она похожа на счетную гладь. Правда, есть существенное различие – неограниченная цветовая палитра. В привычной счетной глади палитра цветов весьма ограничена. Данная техника всегда яркая, рисунок покрывает полностью всю поверхность изделия.

Английская и итальянская вышивки в своих традициях крайне разные. На историю английской вышивки повлияло куда больше событий, чем на итальянские техники, – Завоевание, Столетняя война, война Красной и Белой розы. Английская вышивка была не просто предметом искусства и рукоделия, но и способом пропаганды. Мотивы и техники зависели от многих факторов: от династии монархов, от количества войн, гербовых расцветок и даже предпочтений отдельных влиятельных лиц.

С XI по XIV вв. вышивка в Англии, как и в Италии, развивалась только при монастырях и церквях. Единственным отступлением от христианских канонов стало украшение одежды монархов и приближенных к ним вельмож. На одежду наносились большие рисунки (обычно гербы и символы рода), выполненные гладью. Особенная необходимость ношения символов рода на одежде появилась во время войны Красной и Белой розы. Во время правления династии Тюдор была популярна техника, именуемая «английская работа», или, как мы ее знаем, – «золотное шитье» [1]. Короли новой династии строили себе дворцы, а эти дворцы должны были служить символом роскоши и влияния монарха. Именно поэтому вышитые золотом панно развешивались по стенам, ими украшали занавесы, троны и одежду королей [5]. По примеру английских монархов, золотную вышивку носили на своей одежде монархи различных европейских стран, из-за чего может показаться, что во всей Европе была одинаковая мода. Была даже создана специальная школа мастериц, у которых заказывали изделия, – от настенных полотен до постельного белья. Орнаменты брали из миниатюр рукописных книг и семейных гербов.

В XVI в. английская вышивка перенесла очень сильные изменения. Король Генрих VIII проводит значительную религиозную реформу, начинает отрицать власть Папы Римского и провозглашает себя главой англиканской церкви. В тот же момент утрачивает популярность и производство вышивки на религиозную тематику. Причиной этого стал роспуск монастырей. Король Генрих не оставил и следа от привычек католической религии. Экономически Англия в этот период процветала. Необходимость в расшитом одеянии священнослужителей упала, а вот спрос на расшитую светскую одежду возрос. К правлению Елизаветы I одежда английской знати была почти полностью покрыта золотом, вышивкой и роскошными брошами.

В Англии пережило столетия непопулярное «золотное шитье». Сейчас на уровне домашнего рукоделия процветает техника под названием «Блэкворк», что переводится как «черная вышивка» [1]. Эту технику привезла с собой из Испании первая жена Генриха VIII Екатерина Арагонская. Данная вышивка выполняется черными нитками по белой ткани швом «вперед иголку». С изнанки получается тот же узор. Такими узорами королева обшивала рубашки мужа-короля. А женщины украшали повседневную одежду и чепцы.

Когда на смену династии Тюдор пришла королевская династия Стюартов, мода быстро изменилась, и в народе появились новые техники, которым и сейчас обучают в Английской Королевской Школе Вышивки [6]. В период правления короля Якова I получает распространение техника, именуемая «якобинская вышивка». Она выполнялась шерстяными нитями в смешанной технике с использованием гладьевых стежков, различных швов и множества разделок. Отличительной чертой этой техники было характерное изображение цветов и фруктов. Эти мотивы позаимствованы у индийской культуры во время англо-индийских торговых отношений.

Таким образом, это была уже не английская вышивка, но она так полюбилась англичанам, что ее стали считать национальным английским наследием. Еще большее влияние на вышивку оказало кружево. Популярное среди знати, оно было слишком дорогим. Однако вышивка, имитирующая кружево, стала приятной заменой для множества европейских стран. Например, любимое кружево английской королевы Виктории стало вдохновением для создания прообраза «Кадомского вениза». Разумеется, игольное кружево было значительно изменено в соответствии со вкусами местных покупателей.

Вначале было сказано, что аутентичность искусства – это образец, по которому можно определить разницу между произведением национального искусства и изделием, похожим на традиционное. Так можно ли говорить об аутентичности, если страна не следует одному конкретному пути, а смешивает свою культуру, перенимая что-то у других? Разумеется, можно. Ведь в каждом языке есть заимствования, но каждый все равно принадлежит своей стране и народности. Интегрируя, перерабатывая и принимая часть чужой культуры, мы дополняем свою. И если какой-то вид искусства перенимается народами, он все равно изменится под весом уже существующих традиций, приобретя собственную уникальность. Аутентичность поможет нам лишь отличить подлинник от сувенирной подделки и понять, к какой культуре точно относится та или иная вещь.

Список литературы

1. Английская вышивка: история, техники, сюжеты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://blog.mirkrestikom.ru/anglijskaja-vyshivka-istorija-tehniki-sjuzhety> (дата обращения: 06.03.2021).
2. Аутентичность в искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kartaslov.ru/карта-знаний/Аутентичность+в+искусстве> (дата обращения: 05.03.2021).
3. История итальянской вышивки [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.italynews.ru/material_5273.html (дата обращения: 10.03.2021).
4. *Косоурова Т. Н.* Вышивка Западной Европы XVI – начала XX века в Эрмитаже. Интерьер и костюм: каталог выставки. СПб.: АО «Славия», 2006. 200 с.
5. *Косоурова Т. Н.* Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI – начала XX века для украшения костюма и интерьера из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб.: АО «Славия», 2010. 131 с.
6. *Сандерс С.* Английская Королевская школа вышивания. М.: Издательская группа «Контэнт», 2006.

О. М. Кича

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

Научный руководитель: Л. Г. Должикова

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОЕКТНОГО ОБРАЗА ПО МОТИВАМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. В. ГОГОЛЯ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ КОСТЮМА

Глобализационные процессы способствовали возникновению новых образов типов коммуникации. Эволюцию тех или иных модных направлений, зарождение и развитие различных модных тенденций невозможно представить без влияния этнической идентичности. Фолк-стиль остается всегда актуальной темой и всегда благосклонно воспринимается на модных показах. Формирование четко выраженного национального лица каждой страны – это залог успеха дизайна на международном рынке [1, с. 105]. Наряд с национальными элементами может подчеркнуть изысканный вкус и проявить патриотические чувства.

Для разработки коллекции летних женских комплектов по украинским мотивам под девизом «Хуторянка» в этническом стиле источником творчества явился украинский народный женский костюм, рассмотренный через образ украинской девушки. Для создания авторской концепции была исследована структура проектного образа коллекции, проведен предварительный анализ особенностей конструкторского и технологического характера украинского народного костюма, и его трансформации в коллекциях современных дизайнеров. Название девиза коллекции связано с произведением Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Образы героев созданы из фольклора, из жизни народа, среди которых выделялась Оксана дочь богатого казака. Юная беззаботная, насмешливая, ветреная, она была хороша собой, нарядно одевалась, любовалась собою в зеркале, была окружена и избалована вниманием молодых людей. Влюбленный кузнец Вакула надеялся на взаимность, но гордая Оксана только издевалась и высмеивала его. Ей нравилась сильная привязанность кузнеца, готового выполнить любое ее желание. Гоголь объединил в своей героине лучшие черты девушки украинки – разум, красоту, любовь и доброе сердце.

Визуализация образа Оксаны была рассмотрена через анализ просмотренных художественных фильмов «Ночь перед Рождеством» (Россия, 1913 г.) режиссера В. Старевича. Это известная экранизация гоголевской повести, сохранившая букву и дух литературного первоисточника, а также первый в русском кино опыт совмещения рисованной анимации и натурной съемки. В роли Оксаны играет актриса Ольга Оболенская. Прекрасная постановка режиссера Александра Роу «Вечера на хуторе близ Диканьки». Этот советский полнометражный цветной художественный фильм-сказка был поставлен на Московской киностудии имени М. Горького в 1961 г. Оксану, дочь Чуба, играла актриса Людмила Мызина. В 2009 году в Московский драматический театр им. Н. В. Гоголя проходила постановка спектакля Анатолия Просалова «Вечера на хуторе близ Диканьки» в жанре комедии. Анна Гуляренко играла роль Оксаны. В 2001 году вышел кинокомедия-мюзикл по мотивам произведения Николая Васильевича Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Премьера фильма о всепобеждающей любви Вакулы и Оксаны состоялась на телеканалах «Интер» и «ОРТ» в новогоднюю ночь с 2001 на 2002 г. режиссера Семена Горова. Известная украинская певица Ани Лорак играла роль Оксаны. Это уже современная стилизация по мотивам великого писателя. Графическое изображение Оксаны воплотилось в советском полнометражном рисованном мультфильме 1951 г. выпуска режиссеров сестер Браумберг. «Ночь перед Рождеством» – один из знаменитых фильмов студии «Союзмультфильм», где в большей степени удалось передать национальный колорит украинской деревни и героев произведения. Эскизы для него разрабатывал художник Анатолий Петрицкий, роль Оксаны озвучивала Лилия Гриценко. Рисованный типичный образ украинской девушки представлен в различных графических и живописных произведениях. В них через обобщение и отбор рождаются характерные особенности внешности, костюмов целостного художественного женского образа, вбирающего в себя глубинное, общее, истинное [3].

Анализируя визуальный материал, для создания модельного ряда дизайн-коллекции летних женских комплектов по украинским мотивам необходимо было рассмотреть особенности, проследить историю развития женского украинского народного костюма и выявить его характерные признаки: логику формообразования; функциональность конструкции; колорит костюма и декоративное оформление; образный строй костюма. Женский традиционный костюм украинцев имеет множество локальных вариантов. Этнографические особенности историко-культурных районов Украины в одежде проявились в силуэте, крое, отдельных частях одежды, способах ее ношения, цветовом декоре, украшениях. Архаичные элементы одежды более всего сохранялись в Полесье. Классической украинской считается одежда Среднего Приднепровья. В южных регионах Украины наблюдалось взаимовлияние традиционной одежды различных народов. В костюме населения Подолья заметно этнокультурное взаимодействие украинцев с молдаванами, а в северо-западных с поляками. Своими особенностями характеризовалась и одежда украинских горцев. Вместе с тем традиционная одежда украинцев обладает своей этничностью, сложившейся на общеславянской основе в XVI–XVIII вв. Наиболее типичный комплекс традиционного украинского костюма бытовал в Среднем Поднепровье, частично захватывая районы Полесья, Слобожанщины и Подолья. Верхняя одежда мужчин и женщин была сходна по крою [2, с. 21].

Основу украинского женского костюма составляет рубашка – кошуля, сорочка, которая длиннее, чем мужская. Она состоит из двух частей: нижняя часть (укр. підтичка) шьется из более грубой материи. Рубахи украинских горцев-бойков и лемков кроились из двух частей и надевались отдельно. Встречаются у украинцев и цельные рубахи (укр. додільні) – именно они считаются у женщин нарядными и праздничными [2, с. 55].

Основой для вышитого платья в украинском стиле служили вышиванки, которые состояли из двух частей. Нижняя часть делалась из грубой и плотной ткани. Сверху сорочки девушка надевала плахту и запаску. Сдержанная плахта обматывалась вокруг талии, привязывалась поясом. Сверху должна была быть запаска, напоминающая фартук. Такой наряд невозможно представить без акцентов. Пояс – неотъемлемая часть образа – выгодно подчеркивает талию. Украсить волосы или шею можно было, используя незамысловатые бусы и ленты, без которых не обходилось ни одно торжество. Поэтому возникла идея использования лент для решения головных уборов венков и для декорирования поясов, что лучше выражает и подчеркивает художественный образ украинской девушки [2, с. 76].

Девиз «Хуторянка» коллекции летних женских комплектов был образован при анализе типизации героини произведения Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» различными средствами визуализации, при создании художественных фильмов, спектаклей, мюзиклов, мультфильмов в кинематографе, в живописных и графических произведениях. Связанные с ним ассоциации вызывают положительную эмоциональную наполненность. Вычлененные элементы народной одежды трансформировались в современные костюмные формы.

Коллекция состоит из набора моделей различного ассортимента: платья, блузы, юбки, брюки. Базовая форма разработана с учетом анализа тенденций модных направлений. Связь моделей в коллекции строится на основе тождества расширенного к низу прилегающего силуэта, одной длины изделий. Горловина изделий имеет различную конфигурацию и оформление. Разнообразие пышных рукавов, объемной формы достигнуто их ритмичным членением. Наполнение объема идет от плеча до локтя. Народный украинский пояс трансформирован как высокий пояс юбки, декорированный цветными бейками, завершающими застежкой – навесной петлей, с длинными концами лент, которые сплетаются узором. Вся коллекция имеет единый технологический прием в обработке краевых срезов бейками. Коллекция женской одежды с использованием сочетания двух тканей: это белая сорочечная ткань и красный атлас – стрейч. Для декорирования и отделки использована каймовая сорочечная ткань с тканым национальным орнаментом и косые бейки трех цветов: красной, белой, черной. Это придает особую декоративную выразительность выстроенной на ритмичных сочетаниях полос каймы с тканым национальным орнаментом и косой бейкой разных цветов, что создает впечатление праздничности, яркости, веселья и особого настроения, как в зажигательных украинских танцах.

При организации цветовых отношений коллекции использована традиционная украинская народная символика. В контрастном сочетании и символике красного и черного в народной эстетике стал признаком физической красоты. Типичные народные эпитеты: красные щеки (губы) – черные брови (глаза). В красно-черной вышивке на белом фоне рушников воспроизведено мироощущение и мировосприятие народа. Они проявляются, прежде всего, в символизации контрастов природы, личной и социальной жизни человека.

Таким образом, через главную героиню «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголь сквозь время делится с нами красотой – чувством, которое открылось ему. Этот образ наполнен обаянием, притягивает своей жизненностью и эмоциональной наполненностью. Проследивая актуальность, действенность произведения на протяжении долгого времени, делаем вывод о жизненности и популярности художественного образа, который был взят за основу проектного образа коллекции летних женских комплектов по украинским мотивам под девизом «Хуторянка».

Список литературы

1. *Макавеева Н. С.* Основы художественного проектирования костюма. Практикум: учеб. пособие для нач. проф. образования. М.: Издательский центр «Академия», 2008.
2. *Николаева Т.* Історія українського костюма. К.: Либідь, 1996. 171 с.
3. Многоликая «Ночь перед Рождеством»: как казаки и не только Гоголя экранизировали [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kino.rambler.ru/movies/43459091-mnogolikaya-noch-pered-rozhdestvom-kak-kazaki-i-ne-tolko-gogolya-ekranizirovali/> (дата обращения: 20.02 2021).

Ж. Л. Кишкурно

Минская государственная гимназия-колледж искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: С. В. Евдокименко

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В УЧЕБНОМ ЗАДАНИИ «КАРАНДАШНИЦА»

Учебное задание «Карандашница» по дисциплине «Технология материалов» нацелено на переработку и (или) вторичное использование привычных для нас материалов, вещей, которым можно подарить вторую жизнь и включить новое дизайнерское решение. Ведь сами карандашницы – это нужный предмет на любом рабочем столе.

Инвестировать в решения, ориентированные на повторное использование, действительно необходимо. В качестве потребителей мы непосредственно влияем на то, какая экономическая модель будет развиваться в нашем обществе. Если мы приобретаем товары долгосрочного пользования вместо одноразовой продукции, используем оборотную тару, ремонтируем вещи вместо того, чтобы сразу же приобретать новые, практикуем совместное пользование вещами, или же повторно используем материалы, то мы поддерживаем циркулярную экономику [1].

Самый главный принцип для наших работ по заданию – приоритет тем материалам, которые можно использовать повторно или перерабатывать. В Беларуси перерабатываются пластиковые бутылки, стеклянная упаковка (банки и бутылки), незагрязненные бумага и картон [1].

В своих работах мы соблюдаем экологические принципы, из которых можно отметить: сокращение образования отходов производства и постоянный поиск новейших технологий [2], ведь мы совершенствуем наши навыки и идеи, используем исключительно уже имеющиеся материалы, и, конечно, наш дизайнерский подход.

Свою карандашницу я выполнила из проволоки, основанием послужила большая крышка из-под подарочной баночки. Главный плюс проволоки как материала – ее экологичность, что расширяет возможности применения. Сама идея – это намотанная проволока по кругу, создающая много отделений для карандашей и ручек, с креативной стороны выступали оранжевые бисеринки и более мелкая медная проволока. Это было интересной задачей – использовать свои творческие идеи для создания полезного и нужного предмета.

Каждый учащийся предоставил свою версию подставки для карандашей. В общем были использованы: бумага, дерево, пробка, сломанные наушники, гипс, скотч и остальные найденные дома материалы. Пробовались разные творческие подходы и стили. Само по себе натуральное дерево и его производные – традиционные экологические материалы, которые будут выигрышно смотреться и в дизайнерских проектах. Текущая проблема пластика известна многим, так что решение подставки для карандашей из наушников предотвращает хотя бы минимальное загрязнение пластмассами.

Необычны варианты из пластика и дерева, а именно из использованных колпачков, ручек и карандашей. Упаковкой ведь может служить и сам упаковываемый предмет – карандаш. Или ручка, уже отслужившая по своему назначению.

Также присутствует разнообразие подставок с эстетическим подходом. Для декора используются дополнительные украшения из смешанных и комбинированных материалов (искусственные цветы, диски, и даже кофе). Каждая работа помогает переродить уже ненужные предметы и, благодаря этому, создает свое особое настроение.

Таким образом, проект «Карандашница» воспитывает желание беречь окружающую среду и дает возможность пересмотреть свои взгляды на виды упаковок и материалы. Действительно важно изучать тенденции индустрии эко-упаковки. Ведь своими действиями и идеями мы создаем активное развитие в области вторичной переработки упаковки.

Список литературы

1. Центр экологических решений Ecoidea. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ecoidea.by/ru> (дата обращения 13.03.2021).
2. Экология – учебные материалы. [Электронный ресурс]. URL: <https://ecology-education.ru> (дата обращения 13.03.2021).

Д. В. Козлова

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Республика Беларусь, г. Витебск
 Научный руководитель: И. А. Ковалек

ВАЛЯНИЕ И ГОБЕЛЕН: ОСОБЕННОСТИ СМЕШАННОЙ ТЕХНИКИ

Декоративно-прикладное творчество является основой для становления национальной культуры и самосознания народа, являясь ее величайшим достоянием, несет в себе накопленный культурный опыт за многочисленные века своего существования.

В современном мире при формировании дизайна предметно-пространственной среды имеется повышенный интерес к изделиям ручного ткачества и валяния, тем самым влечет за собой интерес к необходимости изучения данных технологий.

Гобелен – это разновидность ручного ткачества, иногда на создание больших полотен уходит несколько лет. Современные художники активно и творчески работают над данным видом декоративно прикладного творчества, актуализируя его востребованность.

Художники-гобеленщики – М. Савицкий, З. Ландик, О. Демкина, Г. Сиверцева, Л. Путько, Н. Суховерхова, Т. Белоусова-Петровская, В. Кривошеева, А. Кищенко и др. Это небольшая часть имен, которые посвятили свою жизнь возрождению и развитию гобелена, их имена попали в кладезь мировой и белорусской культуры [4].

Создание изображения в гобелене состоит из цветных пятен, которые получаются при помощи чередования цветных нитей, благодаря чему можно передать не только тончайшую цветовую градацию, но и плановую перспективу. Техника исполнения не изменилась и в наше время – миллиметр за миллиметром рождается гобелен. Первые тканые изделия были очень просты по структуре. Как правило, они выполнялись полотняным плетением. Гобеленовые полотна украшались стилизованными фигурами людей, животных и элементами растительного мира, нити окрашивались натуральными красками. Работа над гобеленом начинается с идеи, по которой разрабатывается фор-эскиз, эскиз в цвете, далее изготавливается картон по размеру будущего изделия, затем полотно ткется на раме-станке ручным способом [2, с. 120].

Формат плетения гобелена делится на типы по выбору формата и выполнению данного рисунка (определить направление утка – удобства передачи изображения на полотне):

- 1) на раме прямоугольной формы – основа полотна натянута в вертикальном положении, нити основы (льняная нить) необходимой плотности в зависимости от сложности и мелких деталей рисунка;
- 2) на раме прямоугольной формы – основа полотна натянута в горизонтальном положении;
- 3) на раме круглой формы – основа полотна натянута центрически, и работа утка направлена по окружности;
- 4) на раме квадратной формы – основа полотна натянута по принципу прямоугольной рамы.

Рабочая нить может иметь направление – горизонтальное и по диагонали [1, с. 49–50].

Помимо классического ткачества, существуют многочисленные варианты применения различных материалов. Современные мастера декоративно-прикладного творчества любят экспериментировать и стараются совместить разные техники ручной обработки текстильных материалов [2, с. 123]. Таким образом, следует отметить о существовании смешанных техник – когда в одном изделии применяются разные по своим свойствам материалы. На вытканном полотне можно расположить кованные изделия, пуговицы, кусочки тканей, полоски фетра, вышивку, керамические бусины и т. д. На примере смешанной техники рассмотрим сочетание тканого полотна с элементами, которые выполнены в технике валяния.

Валяние или фелтинг относится к старинным ремеслам. В этой технике сочетаются полотно и рисунок на флизелиновой основе, нетканый гобелен. Вместо красок используются цветные синтетические и натуральные волокна.

Скатывать шерсть можно двумя способами: сухим и влажным, для которого используется мыльный раствор. Сухое валяние или перекачивание в данной технике выполняется иглками с насечками, которые запечатывают шерстяные пучки, тем самым придавая им желаемую рельефность. Прокатка сухим способом применяется в создании трехмерных декоративных изделий (цветов, бусин, игрушек, кукол и др.) с последующим нанесением на поверхность войлока или предварительно выполненные изделия, а также прокладка шерстяных волокон без фиксации иглой, такие изделия оформляются в раму под стекло [3, с. 28]. Способ мокрого валяния отличается от сухого отсутствием игл при сваливании изделия. Благодаря влажному способу можно валять такие изделия, как: шапки, юбки, сумки, верхнюю часть одежды, украшения.

Стадии влажного валяния.

Шерсть выкладывают на подложку, накрывают материал покрывалом или москитной сеткой для того, чтобы во время валяния пряжи не двигались.

Осторожно смочить водой. При намывливании шерстяные волокна сокращаются, запутываются. Лучше всего намочить шерсть горячей водой – температура 50–60 градусов. Тогда шерсть запаривается, чешуйки на поверхности поднимаются, процесс валяния будет быстрее и качественнее.

Протереть изделие куском мыла. Важно тщательно намылить продукт по всей поверхности. В отличие от сухого способа, влажная шерсть перестает пружинить, превращаясь в плотную массу [3, с. 72].

Так называемая «Живопись цветными волокнами» позволяет создавать неповторимые работы, уникальные по форме и содержанию, предоставляет безграничные возможности в создании различных изделий декоративно-прикладного характера. Также сочетаются между собой тканые и валяные изделия. Для этого сначала ткют полотно с пропусками в основе и нитей утка, для чего в зев прокладывают полоску картона, затем изделие ткют дальше [3, с. 7].

Многие художники-гобеленщики создают гобелены в смешанной технике. Необычные гобелены в сочетании с шерстяными вставками изготавливает Юрий Николаевич Овсепян. Уникальность их заключается, в первую очередь, в художественном замысле и неумемной фантазии. В своих работах, кроме шерсти, он использует полушерсть, вискозу, хлопок, ангору и другие материалы [5].

Разнообразие свойств используемых материалов в сочетании с разнообразными техниками плетения гобелена позволяет создавать выразительные и интересные изделия, которые могут служить удивительным и элегантным украшением современного интерьера. В смешении техник гобелена и валяния можно усмотреть декоративную и художественную ценность, что позволяет изучить новые методы и технологии создания неповторимых объектов декоративно-прикладной направленности.

Список литературы

1. Гилевич Г. И. Технология изготовления гобелена – ширмы // Школа и производство. 2006. № 1. С. 49–53.
2. Гобелен (художественное ткачество): учебно-методическое пособие / Сост. С. Н. Кравченко. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2015. 123 с.
3. Смирнова Е. Игрушки из шерсти, шаг за шагом. Техника валяния. СПб.: Питер, 2013. 128 с.
4. История становления белорусского гобелена. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/23813/1/история%20белгобелена.pdf> (дата доступа: 08.03.2021).
5. Объемные гобелены Юрия Овсепяна. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/100210-obemnye-gobeleny-yuriya-ovsepyana> (дата доступа: 08.03.2021).

О. Ю. Кольцова

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

РЕЛИГИОЗНОЕ СООРУЖЕНИЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИДЕИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В истории мирового искусства архитектура возникает наряду с изобразительным искусством и ремеслами. Примечательно то, что архитектурные памятники древности, дошедшие до нашего времени и оказавшиеся сейчас в пространстве постмодерна, относятся преимущественно к культовым сооружениям. Для их создания заказчики не жалели ни сил, ни времени, ни средств. Среди Семи чудес света Древнего мира пять являются произведениями именно архитектуры. До нашего времени сохранились лишь Великие пирамиды в Гизе. Но в настоящее время эти памятники, также как и гробницы Долины Царей, храмы древних египтян, греков и римлян, являются лишь великолепными музеями под открытым небом. О них можно рассуждать, спорить, просто любоваться, изучать по ним историю развития архитектуры и инженерно-конструкторской мысли, но в них не происходит самого главного – того, для чего они были построены. Религия древних египтян осталась в древности, языческая античность угасла. Археологи, историки искусства могут реконструировать эти сооружения, но невозможно возродить их основную функцию – совершение богослужения. Древнейшие храмы утратили свою религиозную актуальность. Пример тому – копия древнегреческого Парфенона в Нашвилле, США. Точная копия великолепного храма, которую называют «мертвым храмом мертвой религии».

Итак, величавые храмы Древнего мира, посвященные языческим божествам, оказались сиротливыми останками на руинах некогда процветающих древних Фив, Афин, Олимпии, Рима и других городов.

Совершенно иная история у храмов Византийской традиции. Свою первооснову они ведут от храма Соломонова, который был построен евреями для Ковчега завета, оскверненного и разрушенного римлянами в I в. [5]. Мы знаем, что в результате разделения церквей в 1054 г. христианство как вероучение получило два основных направления, Восточное и Западное. В архитектуре храмовых строений западная ветвь представлена средневековым романским искусством, готическими, ренессансными, барочными и сооружениями Европы Нового Времени. Восточная же представлена прекрасными постройками великой некогда Византии, Древней Руси и России XVII–XXI вв.

Византийские храмы VI в., сохранившиеся в итальянской Равенне, мыслились как некие символы – образцы духовной жизни: выражали одну из основополагающих идей зарождающегося христианского учения – идею о внешней простоте и скромности при внутреннем богатстве, блистающем красками и золотом, сокрытом от посторонних глаз. Идею прославления Премудрости Божией – Софии инженерно-строительная мысль воплотила сначала в Константинополе в то же время, а вслед за ним в XII в. и на русской земле в Киеве, Новгороде и Полоцке – в сооружении великолепных соборов, прекрасных и снаружи, и внутри. То есть именно теологическая идея как движущая сила является основополагающей во всех приведенных примерах [1].

Князь Трубецкой в своей книге «Три очерка о русской иконе» пишет: «Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив, готический шпиг выражает собою неудержимое стремление ввысь, подъемлющее от земли к небу каменные громады. И наконец, наша отечественная луковица воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам...» [4, с. 15].

Еще тридцать-сорок лет назад и в России, именовавшейся тогда СССР, можно было наблюдать картину, подобную той, что мы находим в разрушенной античности. Усилиями властей храмы подлежали уничтожению или становились музеями, в лучшем случае, а в худшем (пример тому монастырь Оптиная Пустынь) – скотниками или хранилищами для удобрений. И по

сей день можно увидеть то тут, то там одиноко стоящие остовы полуразвалившихся заброшенных колоколен и церквей, свидетельствующие о былом размахе храмового зодчества даже в глубинке и, одновременно с тем, о беспощадности антирелигиозной пропаганды коммунистических идеалов.

«Произведения архитектуры способны передавать многие идеи, вызывать разнообразные чувства», – говорит М. А. Ильин в книге «Основы понимания архитектуры» [2, с. 5]. Уничтожение памятников именно церковной архитектуры тоже служило идее построения атеистического общества, в котором нет места христианству, а соответственно и воплощению его идей в архитектуре – церквям. То есть можно утверждать, что памятники архитектуры, содержащие в себе отражение какой-либо концепции, в частности, религиозной, могут являться и идеологическим инструментом. Но, начиная с конца 1980-х гг., ситуация изменилась. В православных храмах и монастырях России началась активная восстановительная деятельность. Идеалы советского времени утратили свое влияние на общество, двери церквей открылись, религиозные идеи снова стали находить воплощение в искусстве и вдохновлять художников, архитекторов, конструкторов, реставраторов.

Исследователь современной православной церковной архитектуры Н. В. Лайтарь, занимающаяся типологией и тенденциями развития православной храмового зодчества России конца XX–XXI вв., проанализировал порядка 200 нововозведенных храмов. Исследователь акцентировал внимание на вопросах практики проектирования современных культовых сооружений, классификации их по стилистическим особенностям, степени соотношения традиций и новаторства [3]. Факт существования подобного рода исследования, объектом которого являются храмы, построенные за последние десятилетия, сам по себе говорит о возрождении храмового зодчества в России, и, соответственно, о возрождении духовных идей, лежащих в основе этого строительства.

Список литературы

1. *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001. 336 с.
2. *Ильин М. А.* Основы понимания архитектуры. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 68 с.
3. *Лайтарь Н. В.* Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилевого развития и типология храмов. СПб.: Лема, 2010. 174 с.
4. *Трубецкой Е.* Три очерка о русской иконе. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Лепта, 2000. 320 с.
5. *Флавий И.* Иудейские древности. Иудейская война. Против Апиона. М.: Альфа-книга, 2011. 80 с.

Ю. В. Кочнова

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

МУРАВЛЕННЫЕ ИЗРАЗЦЫ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVI–XVIII ВЕКОВ

В русской архитектуре XVI–XVIII вв. изразцы широко применялись для декора фасадов храмов и жилых сооружений, преимущественно церквей и монастырей, а также, для облицовки печей и каминов. Монголо-татарское нашествие повлияло на развитие культуры Древней Руси: из южных регионов керамическое производство распространилось на север и запад в пограничные города и в московские земли. Таким образом, возрождение изразцового древнерусского искусства не случайно было связано с Псковом и Москвой.

В XIII–XIV вв. муравленая черепица получила распространение в Пскове и стала часто применяться для декора глав православных храмов. Черепица, простые облицовочные плитки, а затем изразцы с рельефным декором на лицевой пластине и румпой с тыльной стороны для крепления к стене, – характерные признаки изразцового искусства Пскова.

Глазурованные одноцветные или многоцветные изразцы, декорированные прозрачными глазурями, изготовлявшиеся в XVI в. в Твери, Дмитрове, Пскове и Москве, в XVII в. получили более широкое развитие и распространение. Сохранившиеся муравленые изразцы с зеленой поливой являются прямым продолжением терракотовых рельефных изразцов: те же глины, те же размеры, сюжеты и мотивы декора.

Техника изготовления зеленой свинцовой глазури, так называемой муравы, была известна еще в глубокой древности и на Руси впервые появилась в Древнем Киеве. Зеленая глазурь на русских изразцах свинцовая с добавлением окиси меди, именно окись меди дает такой насыщенный цвет. При ее нанесении черепок получает оливковый теплый оттенок, поскольку преобладающим сырьем для изготовления изразцов служила красная глина. Для получения более светлого тона поверхность перед нанесением глазури покрывали тонким слоем белого ангоба.

Одни из первых изразцов с муравленой глазурью в истории Руси сохранились в декоре псковской церкви Святого Георгия со Взвоза (1494 г.). Барабан храма украшен керамическим поясом из муравленых плиток круглой и прямоугольной формы. Общая композиция изразцов представляет собой рельеф с изображениями: в центре расположен китоврас, по краям – длиннородые старцы. В круглых медальонах изображены птицы и барсы.

Уникальным примером применения муравленых изразцов является изразец в декоре Никольской церкви в Николо-Урюпино (построена в 1498 году), где наряду с изразцами традиционной формы используются блюда – «тарели». «Тарели» также применяются в декоре храма Живоначальной Троицы (1598 год) в селе Хорошеве в Москве.

С конца XV в. на подкупольных барабанах псковских церквей появились керамические пояса с надписями, говорящие о том, кем и когда были построены эти здания. Рельефные муравленые буквы слагались в монументальную книгу-летопись, хранящую сведения о древней истории, а страницами в ней служили сами церковные стены. Затем такие пояса-надписи появились в Москве, Старице и других городах. В эти столетия развивались центры, обогатившие опыт строительной и декоративной керамики.

Замечательные памятники керамического искусства сохранились в пещерах Псково-Печорского монастыря. В стенах пяти подземных галерей вмуровано более ста надгробных плит XVI–XVII вв., выполненных из красной глины в больших разборных деревянных резных формах [2, с.15]. Керамические надгробные плиты имеют название «керамиды». Количество и высокое художественное качество изделий свидетельствует о том, что в монастыре издревле процветало керамическое производство. Разборные резные формы позволяли достичь большого разнообразия в декоре плит и составлялись по принципу наборных форм для книгопечатания: в большой форме-колоде набирались маленькие матрицы с различными изображениями.

Первые московские муравленые изразцы, дошедшие до наших дней, датируются первой половиной XVII в. Сюжеты ранних муравленых изразцов московского производства имели

много общего с терракотовыми изразцами. Московские изразцы изготавливались из светлых глин, вероятно, гжельского производства, и имели квадратную форму с широкой рамкой по контуру и коробчатую румпу. Наиболее ранние московские белоглиняные муравленые изразцы сохранились в декоре шатра церкви Зосимы и Савватия Троице-Сергиевой лавры [2, с.15].

Установлено, что формы изразцов в XVI–XVII вв. были резными из дерева [4, с.148]. Орнаментака русских изразцов XVII в. состояла из геометрических и растительных мотивов, изображений декоративных ваз, раковин, птиц и зверей, а также военных, исторических, мифологических сцен и фрагментов архитектурных деталей [4, с.148]. Анализ письменных документов XVII–XVIII вв. показывает, что обозначения «муравленый кирпич», «муравленые печи», «муравленая посуда», «муравленые изразцы» встречаются довольно часто.

Проявление первых западных влияний можно отметить в изразцах Никольской церкви (1665 г.) в селе Урюпине под Москвой. Здесь в декоре используются узкорамочные муравленые изразцы, «тарели» и шары, а также имеются изразцы с квадратной лицевой пластиной, но уже без контурных рамок.

Московские муравленые изразцы 70-х гг. XVII в. сохраняют квадратные формы пластин с изображениями стилизованных цветов и разнообразных птиц. Хорошего качества изразцы вырабатывались в то же время в Александровской слободе. Сохранились печные изразцы, которые раньше находились в корпусе монастырских келий. Они примечательны тем, что имеют рельефные рисунки, которые связаны друг с другом, что создает ощущение единой композиции коврового характера. Изразцы, произведенные в Александровской слободе, встречаются в декорах Всехсвятской церкви Горицкого монастыря и Федоровского монастыря в Переславле-Залесском.

В 80-е гг. XVII в. муравленые изразцы получили большое распространение не только в декоре фасадов зданий, но и в облицовке отопительных печей. Примерами служат Германова, Петровская и Старицкая башни Иосифо-Волоколамского монастыря.

Муравленые изразцы конца XVII ст. встречаются, в основном, в декорах провинциальных храмов. В первые годы XVIII в. муравленые изразцы также продолжали выделяться, однако они потеряли былую выразительность и яркость изображений, сочность рельефа и были вытеснены расписными изразцами петровской эпохи.

Список литературы

1. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Том III. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII в. 1955. 642 с.
2. *Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX вв. М.: Изобразит. искусство, 1983. 28 с.
3. *Сад ценинного искусства. Русские изразцы XVI–XIX вв.* М.: Музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2017. 48 с.
4. *Федорова З. С., Мусина Р. Р.* История художественной керамики. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010.
5. *Древнерусские изразцы XVII в. Муравленые изразцы.* [Электронный ресурс]. URL: http://ibm.bmstu.ru/ibm4/prep/menyaev/I_site/murav.html
6. *Филиппов А. В.* Древнерусские изразцы. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm>

Ю. В. Кочнова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

РУССКИЕ МОТИВЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВЕКОВ: САКСОНСКИЙ ФАРФОР И АНГЛИЙСКИЙ ФАЯНС

XVIII век стал для европейской культуры веком фарфора, поскольку начали свою работу фарфоровые мануфактуры, возникающие при всех ведущих правящих дворах Европы; также на мануфактурах активно создаются фаянсовые изделия. В период XVIII–XIX вв. Российская империя активно сотрудничала со странами Европы, заказывая художественный фарфор и фаянс для собственного рынка. Важно отметить, что в данный период европейские мануфактуры создавали изделия для российского рынка и императорского стола, используя при этом мотивы и образы русского искусства, что можно увидеть, рассмотрев сервизы и одиночные изделия данных производств. Отдельные предметы керамики и фарфоровые посудные ансамбли поступали в русскую императорскую коллекцию в качестве дипломатических подарков. Особое внимание следует обратить на личные заказы российской императрицы Екатерины II, так она была большим знатоком фарфора, коллекционировала его и часто заказывала фарфоровые сервизы для себя и в качестве подарка.

Мейсенская мануфактура стала первой в Европе мануфактурой, где началось производство фарфора. Саксонские изделия определяют стилистические черты европейского фарфора [1, с. 374]. В 1770-е гг. на производстве выполняется Андреевский сервиз для русского двора с русским гербом и крестом Андреевского ордена. Сервиз получил свое название благодаря изображению центральной части ордена Святого Андрея, который изображен на всех предметах сервиза и представляет собой синий крест с распятым апостолом Андреем. Изображение сопровождается инициалами SARP (Sanktus Andreas Russiae Patronus), что означает «Святой Андрей – Покровитель России». Орден Андрея Первозванного является первым российским орденом как по времени своего основания, так и по иерархии; орден считался самой высокой наградой в России вплоть до революции 1917 г. Также роспись на предметах столового сервиза включает изображение герба Российской империи в виде двуглавого орла с фигурой святого Георгия Победоносца, поскольку этот мотив присутствует на одном из сегментов орденской цепи. Данный сервиз стал первым крупным сервизом в России. Как и другие сервизы этого времени, он имел много пластического декора – на крышках предметов помещались овощи, фрукты, грибы и даже куропатка [2, с. 245]. Андреевский сервиз включал в состав чайную, столовую, кофейную группы и посуду для подачи шоколада. Поверхность сервиза была декорирована оттиснутыми в поверхности теста цветами, названными цветами «Гоцковского».

В 1770–1774 гг. на Мейсенской мануфактуре также был создан сервиз для графа А. Г. Орлова-Чесменского. Точно не известно, был ли сервиз подарком императрицы графу, либо же заказан им самим. Каждый предмет сервиза имеет разный тип декора, а объединяет их лишь вензель владельца, помещенный на всех предметах. Декор выстроен в системе своеобразного «образца образцов», в росписи предметов использованы почти все типы и композиции рельефных и живописных декоров посудных форм Мейсенского производства, которые существовали в 70-е гг. XVIII в. Декор сервиза обусловлен русским вкусом, находившимся вне культурной европейской традиции, однако требовавшим при этом иметь самый лучший фарфор в соответствии с новейшими течениями в искусстве того времени. Сервиз украшен вензелем ГАО – «граф Алексей Орлов», который расположен под короной и черным одноглавым орлом из герба рода Орловых. Под короной слева помещена римская цифра III, которая обозначает старшинство графа Орлова в семье – он был третьим сыном. Сам вензель украшен орденской лентой голубого цвета со знаком ордена Андрея Первозванного, полученного А. Г. Орловым в 1768 г.

Английский фаянс появился на российском рынке и был представлен во всем своем многообразии в период правления Екатерины II, и, поскольку он был относительно дешевым и

отличался высоким художественным уровнем, получил распространение среди российского дворянства. Фаянсовые изделия были практичными, красивыми и качественными, поэтому быстро вошли в повседневное использование. Таким образом, уже к 30-м годам XVIII века фаянс ежедневно использовался людьми в отличие от фарфоровых изделий, которые украшали сервировку столов в особенные и праздничные дни.

Не только завод Джозайи Веджвуда производил керамику на заказ для Российской империи; его дальнейший родственник Энох Веджвуд, был владельцем нескольких заводов, на которых изготавливались разные фаянсовые изделия с печатным декором для американского и европейского рынков. В декоре изделий, связанном с русской культурой, используются образы известных памятников, например, памятника императору Николаю I на Исаакиевской площади, а также архитектурные памятники – Зимний дворец, Исаакиевский собор, Адмиралтейство и т.д.

Стоит отметить, что декор изделий, выполняющихся для массового тиража зачастую выполнялся в технике подглазурной печати рисунка на изделии, как правило, одного цвета. Помимо архитектурных мотивов русского искусства часто в декоре могли использоваться отдельные элементы, напоминающие заставки и буквы древнерусских книг, а также надписи – пословицы и поговорки.

В 1802 г. Джоб Риджвей основал в Шелтоне завод «Коулдон Плейс», который неоднократно менял свое название, со второй половины XIX века до начала XX века назывался «Браун-Вестхед, Мур и компания». Завод выпускал изделия из фарфора, фаянса и майолики – их высокое качество было отмечено на многих всемирных промышленных выставках [3, с. 287]. В декоре некоторых изделий данной фирмы используются русские мотивы: примером могут служить тарелки с декором «Москва», созданные в 1870-1880-е гг., которые в композиции декора имеют орнамент, стилизованный под народную вышивку. Данный декор использовался на заводах братьев Корниловых и «Товарищества М. С. Кузнецова» в 1880–1890-х гг.

Продукция из фаянса и фарфора, создаваемая на европейских производствах и экспортируемая на российский рынок, а также фарфоровые произведения, приобретенные и полученные в дар правителями Российской империи имели большое влияние на развитие отрасли отечественной художественной керамики. Производители фарфора и фаянса в Российской империи перенимали опыт зарубежных заводов и фабрик, ассортимент и техники декора изделий, что также влияло на формирование вкуса людей.

Список литературы

1. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней. М.: Искусство, 1982. 577 с.
2. Мусина Р. Р., Федорова З. С. История художественной керамики. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. 359 с.
3. Гарлыгина Д. Ю. Английская керамика XVIII–XX веков в собрании Исторического Музея: каталог. М., 2018. 504 с.

М. Ф. Курилова

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

Научный руководитель: З. Ю. Черная

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДИЗАЙН-ФОРМЫ ДЕТСКОЙ КНИГИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИННОВАЦИЙ

Развитие отечественной иллюстрированной детской книги связано, во-первых, с историей детского книгоиздания, но не только в России, а и в Европе: влияние развития европейского книгопечатания в XVI–XVIII вв. было особенно существенно. Кроме того, в мировом общественном сознании постепенно, на протяжении нескольких столетий, зарождалось понимание уникальной природы детского сознания, этапов его становления и внимательное отношение к маленькому читателю. Детская иллюстрированная книга старалась давать детям именно то, в чем они нуждались для расширения своего кругозора и знакомства с окружающим миром, недаром латинское слово «*illustratio*» означает «освещение», «наглядное изображение» [5].

Большинство исследователей предлагают такое определение книги как культурно-исторического объекта: «Книга есть обширное письменное сообщение, предназначенное для долговременного использования» [4, с. 79]. В контексте истории цивилизации мы видим книгу в качестве одного из высших ее достижений. В течение тысячелетий человечеством осуществлялся поиск способа хранения, передачи и обработки информации во времени и в пространстве. Когда в I в. н. э. появилась новая форма книги – пергаменный кодекс – письменная культура начала осваивать прежде всего его структурные возможности. Тетради из сложенных в несколько раз и обрезанных по краю листов можно было подшивать одну к другой, соединяя всю книгу в физически неразделимое целое. Такая форма книги получила название «кодекс». Переоценить возможности кодекса нельзя: о них говорит в первую очередь тот факт, что эта форма книги почти без изменений продолжает существовать и сейчас, через две тысячи лет. Появление кодекса определило дальнейшее развитие культуры. Книговедение предлагает рассматривать книгу как продукт социальной деятельности людей как универсальное средство фиксации социального и культурного опыта [1, с. 9].

Однако, со временем стало понятно, что избыток дидактики способен вредить процессу воспитания. Поэтому в лучших детских произведениях уроки морали, по примеру народных сказок, никогда откровенно не навязываются, но к ним подводит сама ткань повествования. Становление детской книги и ее дальнейшее развитие определяются изменениями в общественном понимании отношений между взрослым и ребенком: постепенно начинают осознаваться специфика детской психики и потребности ребенка.

Детская книга как культурный объект входила в мир ребенка постепенно, десятилетиями. Развиваясь в дальнейшем, общественная, педагогическая мысль обогатили детскую книгу многообразной информацией, раздвинувшей горизонты понимания мира ребенка. Требования к детской книге впервые в России сформулировал Н. И. Новиков (1744–1818) в своих педагогических сочинениях и апробировал в журналистской и издательской деятельности. Н. И. Новиков, впервые в России заговорив о «воспитании тела, разума и сердца» ребенка, полагал, что надо «образовать детей счастливыми людьми и полезными гражданами» [1, с. 53]. Педагогика Н. И. Новикова апеллировала к природным особенностям восприятия реального мира ребенком. Н. И. Новиков, указывая на необходимость создания собственно детской литературы и издания специальных детских книг, уже предугадал не только воспитательную и познавательную функцию детского чтения, но и развлекательную, гедонистическую. Через сто лет Корнеем Чуковским была определена специфическая черта детского мышления – вера, «что жизнь создана только для радости, для беспредельного счастья» («счастье, которое для ребенка является нормой») [3, с. 189].

В эпоху электронных технологий возрастает роль интерактивной детской книги, и перед современными дизайнерами, художниками и конструкторами, работающими в области детской

полиграфии, стоит важная задача – осваивать инновационные подходы к проектированию книжных дизайн-форм.

Наше время отмечено стремлением придавать обычным традиционным вещам новую, оригинальную дизайн-форму: такие преобразованные дизайнерским подходом вещи становятся более удобными, стильными и привлекательными за счет интересных дизайнерских находок. Наблюдается тенденция к усложнению дизайн-формы и детской книги и созданию креативных объемных форм, что позволяет превратить книгу в интересное изделие. Оригинальная дизайн-форма – это тренд развития книги в современном мире, она стала знаковым изобретением современных технологий. Такую книгу можно рассматривать в качестве развивающего объекта предметно-пространственной среды, способной увлечь ребенка видоизменяющейся формой книги.

Можно говорить о том, что интересный дизайн и оригинальная конструкция – это один из способов выживания книги во время повального увлечения детей интернетом, так как подрастающее поколение всегда стремится к нестандартным решениям и интересным находкам. Получая современную дизайн-форму, книга максимально наделяется динамикой, игровыми моментами, способностью удивлять и привлекать читателя. Книжные страницы приближаются к электронным аналогам благодаря возможности быстро трансформироваться и изменяться. Игровые процессы развивают познавательные способности ребенка, стимулирует его самостоятельную творческую активность и определяют становление личности. Исследователи подчеркивают возрастающую привлекательность детской книги в качестве изысканного художественного объекта. Детские книги креативной и уникальной дизайн-формы стали невероятно популярны за рубежом не только среди детей, но и среди взрослых, становясь объектом коллекционирования. И в нашей стране растет интерес к новаторским интерактивным детским книгам.

Проектирование дизайн-формы интерактивной детской книги – малоизученная область графического и промышленного дизайна, но именно она становится в современном мире наиболее востребованной в сфере книгопечатания. Для создания современной книжной конструкции характерно использование различных полиграфических возможностей и новых материалов, преобразующих книгу в новую дизайн-форму.

Оригинальный дизайн и новаторская конструкция – это один из способов выживания книги во время повального увлечения детей интернетом, так как подрастающее поколение всегда стремится к нестандартным решениям и интересным находкам. Отсюда как ответ на вызов времени рождается интерактивная книга с минимумом текста и оригинальной дизайн-формой.

Интерактивные (или подвижные) книги – это тренд развития книги в современном мире. Получая современную дизайн-форму, книга максимально наделяется динамикой, игровыми моментами, способностью удивлять и привлекать читателя. Книжные страницы приближаются к электронным аналогам благодаря возможности быстро трансформироваться и изменяться.

Изучение и анализ инновационных детских книжных дизайн-форм и их конструирование является актуальным требованием времени: дизайнерам необходимо иметь четкое и полное представление об уже имеющихся разработках, чтобы прогнозировать развитие книжной дизайн-формы и иметь возможность полноценно работать над трансформацией и созданием креативных книжных конструкций.

Список литературы

1. *Карайченцева С. А.* Книговедение: Литературно-художественная и детская книга: учебник для вузов. М.: МГУП, 2004. 435 с.
2. *Крылов А.* История детской литературы от экзекуции до компьютеризации // КомпьюАрт. 2010. № 1. С. 28.
3. *Позднякова О. В.* Функции печатной книги в культурном пространстве современного ребенка // Теория и практика общественного развития. 2012. № 10. С. 188–190.
4. *Столярова Т. М.* Архитектурное оригами. 26 моделей в технике pop-up. М.: «АСТ–ПРЕСС», 2013. 80 с.
5. *Salisbury, M., Styles, M.* Children's Picturebooks: The Art of Visual Storytelling. L.: Laurence King Publishing, 2012. P. 80.

Е. М. Курлова

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

КАПРИЧЧИО И ВЕДУТА В АНГЛИЙСКОЙ КЕРАМИКЕ XVIII–XIX ВВ.

Появление стилей каприччио и ведута базируется на изысканиях великих итальянских мастеров изобразительного искусства XV–XVI вв. в области построения перспективы, а также изучения архитектурного наследия античности. Их наработки были развиты позднее театральными декораторами. Используя камеру Обскура, они создавали изображения природы, архитектурных строений и их руин. Гравюры сделали эти изображения доступными для множества людей, начал формироваться массовый интерес к античности. Этот процесс ускорился в связи с раскопками города Помпеи. Мода на античность стала перекидываться на другие области искусства, в том числе и на керамику.

Цель исследования – изучить историческую составляющую появления жанров ведута и каприччио в керамике.

Объект исследования – английская керамика XVIII–XIX вв.

Предмет исследования – появление технологических новшеств, способствовавших массовому проникновению жанров каприччио и ведута в английскую керамику в XVIII–XIX вв.

Задачи исследования: отследить параллели и выявить схожесть процессов технического и художественного развития изобразительного искусства, приведшего к возникновению жанров каприччио и ведута и производства фарфоровых изделий, позволивших освоить и внедрить эти жанры в массовое производство.

Методы исследования: сравнительный анализ эволюции изобразительного искусства и методик его распространения и развития технологий фарфорового производства.

Картины венецианских мастеров XVIII в. отличаются убедительной формальной точностью построения перспективы. Это связано с развитием сценографического театрально-декорационного искусства. В этом развитии мы можем выделить технический и художественные аспекты.

С художественной точки зрения важно отметить интерес мастеров-сценографов к произведениям итальянских художников XV–XVI вв. Для этих произведений было характерно активное использование в композиции изображения античных руин, что соответственно перешло в работы мастеров-сценографов.

Технический аспект заключается в использовании камеры Обскура, с помощью которой исследовались законы перспективы, оптические ракурсы, распределение света и тени.

Так изначально в сценографии, а затем и в живописи возникли жанры каприччио, ведута и bizzarrie. По мере роста их популярности возникла задача массового тиражирования популярных сюжетов, и жанр постепенно перешел в гравюру.

Параллельно шло развитие индустрии изготовления фарфоровых изделий, также заключавшее в себе технический и художественный аспекты.

По мере развития рынка возникла потребность освоения технологий массового производства и удешевления фарфоровых изделий. Этому способствовало изобретение технологии подглазурной печати, благодаря которым на смену дорогой ручной росписи пришла рутинная штамповка изображений на керамических изделиях.

Одновременно в обществе рос интерес к античности. Особенно он усилился благодаря проведению археологических раскопок в Помпеях и Геркулануме, а также египетскому походу Наполеона. Тема античности стала активно использоваться в разных видах искусства, в том числе и в декорировании керамических изделий.

Наверное, самым известным керамистом, использующим интерес современников к античности был Джозайя Веджвуд. «Талантливый технолог Веджвуд открыл или усовершенствовал различные виды керамической массы, например, базальтовую массу (1762), формулу фаянса цвета сливок – фаянс королевы (1763), яшмовую массу (1775), красную

каменную массу или росо антико (1776), двухслойную яшмовую массу (1777), белый фаянс с перламутровым (холодным) оттенком (1779). В конце XVIII в. Веджвуд писал о семи массах, известных английских керамистам, – терракоте, базальтовой, белой каменной, яшмовой и бамбуковой, а также бисквите и фаянсе королевы, которые рассматриваются как предмет национального искусства, промышленности и торговли, и могут быть отнесены к числу наиболее важных производств Королевства» (цит. По Jewitt, 1878, Vol. 2, P. 355)» [2, с. 48].

Веджвуд начинает производство предметов из фарфора с изображением античных сцен.

Под руководством Веджвуда-второго производство начинает выпускать новые виды продукции: в 1810–1830-х гг. – фаянс с печатным декором.

Источником для создания печатного декора послужила гравюра Томаса Мильтона по рисунку Луиджи Майера «Гробница Авессалома». Вероятно, этот декор для завода Веджвуда выполнил гравер Вильям Брукс в 1822 г.

Джозайя Споуд первоначально в подражание Джозайе Веджвуду выпускал изделия из фаянса цвета сливок, а также яшмовой и базальтовой масс. Но в 1784 г. завод Споуда одним из первых освоил подглазурную печать на фаянсе. Джозайя Споуд-второй развил это направление, создав знаменитые печатные декоры «Греческий», «Башня», «Ива», популярные и по сей день.

Еще одним заводом, занимающимся выпуском керамики с изображением античных развалин был завод Тейлора Эшворта. Он использовал формы и медные пластины с декорами, а также право использовать марки на изделиях из железистого фаянса выкупленные у завода Чарльза Джеймса Мэйсона.

Мы рассмотрели, как благодаря техническим новинкам и интересу к античной архитектуре в керамические изделия перешли популярные жанры каприччио, ведута и bizzarrie. Иногда это была просто гравюра, перешедшая на керамическое изделие, иногда каприччио становилось барельефом, как на изделиях Джозайи Веджвуда.

Список литературы

1. Дукельской Л., Ипполитова А. Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века. СПб.: Чистый лист, Государственный Эрмитаж, 2004. 160 с.
2. Тарлыгина Д. Ю. Английская керамика XVIII–XX вв. в собрании Исторического музея. М.: Исторический музей, 2018. 504 с.
3. Федотова Е. Д. Венеция. Живопись века Просвещения. М.: Белый город, 2002. 384 с.

Д. Т. Кусраева

Северо-Кавказский горно-металлургический институт (Государственный технологический университет), Республика Северная Осетия, г. Владикавказ

Научный руководитель: Л. Н. Величко

РАЗРАБОТКА ДИЗАЙН-ПРОЕКТА И ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ РОГА В НАЦИОНАЛЬНОМ КАВКАЗСКОМ СТИЛЕ

Народы Кавказа с древних времен занимались скотоводством. Их жизнь проходила в окружении различных животных, имевших рога, – баранов, буйволов, быков, козлов и коров. Из рогов животных изготавливали посуду для питья и кубки.

Кубки из рогов животных изготавливали еще в эпоху античности. Они служили не только для питья, но и использовались в виде сувениров. Чем богаче хозяин дома, тем обильнее были инкрустированы сосуды на его столе. Однако рог для питья – это не демонстрация богатства, а символ почитания традиционных обычаев, веками передающихся из поколения в поколение [1].

Рога являются ритуальными сосудами, участвующими в праздничных обрядах. Народы Северного Кавказа на застольях с рогом в руках обращаются с молитвами к Богу, давая рог почетным представителям общества. Рогом встречают гостей, без него не обходится ни один традиционный праздник.

При разработке рога в национальном кавказском стиле основой изделия выбран коровий рог, светлый коричневый верх которого плавно переходит в темный к низу. Футер и наконечник для рога выполнены из мельхиора, его серебристый цвет хорошо сочетается с цветом основы. Декоративные орнаментальные элементы выполнены в национальном стиле с использованием орнамента фарн, который символизирует богатство, власть и могущество. Данный орнамент нанесен и на футер, и на наконечник. Футер и наконечник рога соединены между собой цепью якорного плетения. Цепь отличается высокой прочностью и проста в исполнении. Между декоративными орнаментальными элементами вставлен камень белого цвета, имитирующий жемчуг, приносящий здоровье и долголетие, что дополняет символизацию орнамента. Камень закреплен в глухой каст. Глухая закрепка обеспечивает большую безопасность от повреждения по сравнению с другими закрепками.

Разрабатывая проект изготовления рога, первоначально выполнено несколько эскизов, из которых был выбран наиболее приемлемый с художественной и технологической точки зрения. По эскизу разработаны конструкторские чертежи металлических частей рога, к которым относятся футер, наконечник и орнаментальные элементы.

Для изготовления декоративных металлических частей рога был выбран метод, заключающийся в выпиливании элементов из листов металла при помощи специальных режущих инструментов. Данная технология позволяет изготовить орнаменты и элементы любой сложности, а также при механической обработке придать им фактуру [2].

Рог предварительно вываривался в котле в течение четырех часов при температуре 100°C. После варки рога костным стержнем ударяют о металлическую плиту, снимая с него роговой чехол. Подготовленный таким образом рог, для полной очистки проваривается в воде с питьевой содой 2 часа. Далее рог промывают в проточной воде, высушивают при комнатной температуре и подвергают процессам шлифования и полирования.

Шлифование – выравнивание поверхности изделия с удалением возможных царапин, которое осуществляется наждачной шкуркой с различным размером зерна.

Полирование – это окончательная операция при отделке изделия, заключающаяся в снятии с поверхности изделия микронного слоя роговой массы, в результате чего поверхность приобретает зеркальный блеск. Подобную обработку ведут с помощью полировального круга из фетра на который наносят небольшими порциями пасту ГОИ.

Металлические элементы – футер, наконечник и декоративные накладки изготавливаются из листового проката мельхиора, для чего на металле, согласно размерам конструкторского чертежа, штангенциркулем определяется расстояние, и необходимая заготовка вырезается

ножницами по металлу. Затем заготовка рихтуется деревянным молотком. Необходимо отрезать три заготовки для декоративных орнаментов: две для футера и одну для наконечника. Для получения симметричных декоративных накладок на футер мельхиоровые заготовки склеивает друг с другом клеем. На заготовки наклеивают эскиз декоративного орнамента, выполненный на кальке по конструкторскому чертежу в масштабе 1:1. По эскизу производится выпилка лобзиком. Края выпиленного орнамента выравнивают надфилем для придания объема. Выпиленные детали орнаментов плотно подгоняются к футеру и наконечнику и припаивают. После пайки металлические части отбеливают для очистки поверхности от флюса и оксидной пленки, промывают водой, сушат и полируют на станках эластичными кругами с абразивной пастой ГОИ до зеркального блеска.

Подготовленные части собирают в единое изделие. К основе рога монтируются металлические элементы. Футер надевают на верхнюю часть рога с внешней и внутренней стороны и закрепляют клеем, наконечник надевают на нижнюю часть рога и также крепят клеем.

Разработанное изделие несет как прикладной характер (может использоваться по прямому назначению сосуда для питья в ритуальных застольях), так и декоративный – может украсить интерьер, служить подарком, имея большой спрос у народов Кавказа.

Список литературы

1. Северо-кавказские рога [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://etno-shop.ru/blog/rog-iz-kotorogo-pyut/> (дата обращения: 15.06.2020).

2. Новиков В. П. Ручное изготовление ювелирных украшений. СПб. Издательство «Политехника», 1991, 208 с.

Т. И. Лазарева

Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород

Научный руководитель: Т. Б. Покусаева

ПСИХОЛОГИЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ ЦВЕТА НА ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Психология восприятия цвета – это способность человека воспринимать, идентифицировать и называть цвета. Восприятие человеком различных спектров цвета началось еще в те времена, когда краски только научились добывать из натуральных компонентов. Доступные на тот момент времени цвета наделяли неким сакральным и мистическим смыслом, поскольку краски использовались преимущественно в проведении различных ритуалов и для нанесения боевой раскраски воинам или жрецам в зависимости от их статуса.

Во времена античности философы начали придавать цвету более объемный, глубокий смысл. Эмпедокл, к примеру, выделял четыре основных стихии, подбирая к ней соответствующий цвет: воде более подходит черный цвет, земле – желтый, огню – красный, воздуху – белый. Аристотель, желая найти «истинный» цвет стихий, использовал наглядный метод. По Аристотелю, «основных» цветов всего три: белому соответствует вода, воздух и земля, желтый – цвет огня, а черный – цвет разрушения или природного перерождения. Отнесение стихии «земля» к группе белого объясняется результатами экспериментов Аристотеля по прокаливанию почвы, которая, в конце концов, становилась белой. Всмотревшись в игру огня, Аристотель пришел к мнению, что языки его пламени более желтые, чем красные. Подобные методы исследования разрушили мистический ореол цветов, опуская их до естественных явлений физического мира.

Первые цветовые системы психологических свойств человека возникают в эпоху Возрождения. Джан Паоло Ломатто решил сопоставить цвета в соответствие тому или иному темпераменту. Он считал, что белому цвету соответствует флегматический темперамент, красному – сангвинический, черному – меланхолический, а желтому – холерический. Темные, свинцовые оттенки он связывал с печалью и меланхолией. Зеленые и светло-красные – с весельем и радостью [1, с. 53–56].

Две сотни лет назад Иоганн Вольфганг фон Гете, нисколько не желая вводить нас в заблуждение, написал книгу «К теории цвета», в которой подробно объясняет, что существует всего четыре основных цвета, составляющие пары противоположностей: желтый противостоит синему, а красный – зеленому (приблизительно как черный – белому, хотя и в гораздо меньшей степени). Желтый, открывающий путь к свету («самый близкий к свету»), и синий, родственник темноте («близкий к мраку»), – это два полюса, между которыми выстраиваются в четкой последовательности другие цвета. Гете заметил, что один и тот же свет (например, видимый благодаря дыму) на белом фоне приобретает желтоватый оттенок, а на черном – синеватый. В трактате «К теории цвета» черпали вдохновение многие мастера кисти, прежде всего У. Тернер, прозванный художником света: он как никто другой умел писать невероятной глубины небеса, насыщенные богатейшей цветовой гаммой [2, с. 61–67]. Таким образом, доходя до современности, становится ясно, что восприятие цвета у разных людей, в общем, имеет значительно больше сходств, чем можно предположить. Эти знания помогают дизайнерам пользоваться цветом для создания гармоничной и приятной глазу среды вокруг человека. Благодаря цветовой памяти нашего мозга увеличивается скорость распознавания и демонстративность качеств рекламируемых предметов. Например, цветное изображение картошки фри подчеркнет ее большую аппетитность, чем черно-белое изображение.

Практика показывает, что чем больше вариантов на выбор есть у пользователя, тем дольше они будут выбирать, и тем больше времени и энергии требуется для принятия решения о следующем шаге взаимодействия. В результате у пользователей может возникнуть неприятное чувство от дизайна или, в худшем случае, они не захотят прикладывать усилия и закроют страницу. Помимо всего перечисленного ранее, следует помнить, что излишняя вычурность и

перегрузка объекта дизайна цветами может привести к совершенно непредсказуемому и отрицательному результату. С тех пор, как в моду вошел минимализм, дизайнерам рекомендуется сводить к логичному минимуму тот спектр цветов, который он хочет использовать для оформления. Сокращая выбор, вы делаете удобство и как в использовании, так и в восприятии продукта гораздо эффективнее.

Результаты многих известных исследователей в области дизайна наглядно показывают, что психология – важный инструмент в совершенствовании правильной и продуктивной работы, ориентированной на клиентов разных прослоек общества, в зависимости от их желаний и потребностей. Но сам по себе подбор подходящего цвета – достаточно сложная и очень ответственная задача. Здесь имеет значение не только классическая психология определенных спектров цвета, но и личные предпочтения потребителя.

Следует отметить, что дизайнер не только имеет почти неограниченную возможность со стороны оценивать цветосочетания, анализируя вкусы больших ячеек общества и конкретные желания заказчиков, способность экспериментировать, смешивать и повторять в попытках найти новое, что будет благотворно влиять на психику и эмоциональное состояние человека. Для усовершенствования навыка работы с цветом дизайнер должен изучать не только визуальное его восприятие, но и все современные тенденции, ориентируясь на потенциального клиента. На основании вышесказанного можно прийти к выводу, что цвет в руках профессионального дизайнера может стать прекрасным инструментом для решения тех или иных поставленных перед ним задач, достаточно лишь знать объективные закономерности восприятия цвета и правильно применять их на практике.

Список литературы

1. *Базыма Б. А.* Психология цвета: теория и практика. СПб.: Речь, 2005. 208 с.
2. *Косс Ж.-Г.* Цвет. Четвертое измерение. М.: Синдбад, 2018. 67 с.
3. *Линдси Дж.* Все о цвете. М.: Книжный клуб «36.6», 2011. 427 с.

О. Лешневская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Н. И. Лобанова

ОСОБЕННОСТИ КИСЛОВОДСКОГО ФАРФОРА

Издавна умельцы Кавказских Минеральных вод радовали местных жителей и гостей курорта самыми разнообразными изделиями. Это изделия из кожи, стекла, керамики, кованые изделия. Ставропольский край на различных выставках народных промыслов традиционно представлен изделиями из дерева, кожи, ковка, вышивка, лоскутное шитье, бисероплетение. Но самым популярным из всех ремесел в этом регионе сегодня считается кисловодский фарфор.

Начиналось производство кисловодского фарфора с небольшой артели, где мастера занимались резьбой по кости, рогу и металлу. Кустари объединились в артель в 1930-х гг., а уже в 1937 г. изготовленные ею изделия из кости экспонировались на международной выставке в Париже. Решение перейти к изготовлению фарфоровых изделий было принято, как тогда говорили «сверху». В 1965 г. небольшая художественная мастерская была перепрофилирована на выпуск сувенирной продукции. В том же году были установлены первые печи для обжига, и разработана система поставки сырья из разных уголков СССР.

Сегодня это кажется странным – ставить производство, не имея в ближайшей доступности источника природного сырья, но в советское время это не считалось иррациональным. Все главные компоненты для изготовления фарфора были и остаются привозными. Каолин привозится из Мурманска, гипс – из Самары, а голубая глина – из Донбасса.

Особенность технологии изготовления кисловодского фарфора заключается в том, что заменить один материал на другой даже при условии его практической идентичности весьма проблематично. В процессе обжига он может вести себя совершенно по иному и нет никакой гарантии, что на выходе будет получен продукт требуемого качества.

С момента пуска завод начал быстро наращивать обороты, а кисловодский фарфор стал одной из визитных карточек нашей страны. Его продажа велась не только в пределах Минеральных Вод, но и по всему Советскому Союзу. Сувениры активно экспортировались на различных выставках, пользуясь спросом в Европе и на Ближнем Востоке.

На предприятии работало более 2000 человек, и каждая кружка, тарелка, ваза и туалетный набор изготавливались исключительно вручную. К сожалению, перестройка существенно сократила рабочие мощности предприятия, и многие из мастеров перестали заниматься своим делом. Но завод сумел выжить и продолжает свою деятельность, сейчас уже в условиях рыночных отношений.

Предприятие «Кисловодский фарфор – Феникс» стало одним из самых известных производителей декоративного фарфора ручной работы. Именно техника ручной лепки определила лицо кисловодского фарфорового производства. Virtuозное владение приемом переросло в творческое направление. С 1980-х заговорили об оформлении Кисловодской школы в самостоятельное новое направление российской фарфористики, и завод получил статус предприятия традиционных народных художественных промыслов. Большие успехи были достигнуты и в миниатюрной росписи – сложнейшем искусстве, восходящем к историческим традициям российского фарфора.

В производстве кисловодского фарфора сложились четыре направления: орнаментальная роспись подглазурными красками, люстровая и пейзажная росписи, ручная лепка. В основе декора ручной лепнины – растительный орнамент, условная декоративность и пластика, виртуозное исполнение цветочных букетов и других орнаментальных элементов. С самого начала мастера по изготовлению кисловодского фарфора старались избежать обезличенной штамповки и создавали произведения ручной лепки с неповторимой росписью – не простую посуду, а декоративный фарфор. В этих изделиях отсутствует кустарность – на предприятии применяются высокие фарфоровые технологии, возрождаются и открываются эксклюзивные приемы декорирования и работы с материалом. Кисловодский фарфор легко и безошибочно

узнаваем. Каждое изделие неповторимо, поскольку хранит отпечаток руки автора, его вдохновения и настроения.

Сегодня товарный ассортимент включает более 500 наименований. Технология производства оттачивалась годами, и если сравнить фото первых экземпляров с нынешним модельным рядом, то невооруженным взглядом видно, как они далеки от идеала. Первый туалетный набор с ручной лепкой получил название «Декоративный» и вышел в продажу в 1975 г.

На сегодняшний день коллектив состоит из всего нескольких десятков технологов, художников и мастеров обжига. В своей работе я не ставила задачу описания технологической цепочки производства фарфоровых изделий, но считаю необходимым обозначить основные этапы, через которые проходит сырье, чтобы из безликой глины получилось хрупкое, поражающее своей красотой фарфоровое чудо.

Начинается все с отлива в гипсовые формы. Создаются они по авторским чертежам художников, предварительно утверждаемым худсоветом. Для этих целей подходит только крупнопористый гипс, способный впитывать излишнюю влагу. После того, как заготовки «схватятся», на них появляется тонкая корочка, она же «контур изделия». Форма разбирается и начинается жизнь будущей фарфоровой посуды. Извлеченные из форм заготовки оставляют сушиться при комнатной температуре. Сложные изделия отливаются по частям, а затем вручную склеиваются.

Далее наступает черед правки. Чтобы изделия были максимально гладкими и ровными, их обтирают мокрыми губками, убирая все шероховатости и зазубрины. «Полуфабрикаты» отправляются в тоннельную печь по транспортной ленте и попадают под обжиг температурой 770°C. Проходя через обжиг в туннельной печи несколько часов, глиняные заготовки превращаются в фарфор.

Далее необходимо устранить матовость, для этого на каждое изделие наносят специальную глазурь и снова отправляют в печь. После второго обжига при 1320°C глазурь схватывается со шликером, делая материал водонепроницаемым.

Следующий этап – роспись. Кисловодский фарфор всегда расписывается только вручную. Именно поэтому невозможно найти двух одинаковых сувениров, все они обладают своим индивидуальным стилем и душой. Также необходимо учитывать, что после обжига краска меняет цвет, и художник должен четко понимать, как будет смотреться рисунок в финальном варианте. Поэтому художники должны разбираться в красках, их плотности, фактуре и химическом составе. Чтобы роспись приобрела окончательный «товарный» вид, ее повторяют несколько раз после очередного обжига. Как правило, делается два-три захода, причем мазки не должны быть фактурными. Разравнивать утолщения мастерам приходится иголками, скрупулезно обрабатывая сантиметр за сантиметром.

Заключительный этап – нанесение жидкого золота. Рисунки на сувенирах «Феникса» выполнены не краской, а настоящим золотом. Оно запекается при небольшой температуре, глазируется, затем снова помещается в печь, и уже потом им расписывают фарфор.

Благодаря такой сложной технологии золото не сходит с поверхности изделия, а держится на фарфоре десятилетиями.

Кисловодский фарфор всегда легко можно узнать по лепному растительному декору. Роспись и лепка всегда индивидуальны. Большая часть изделий кисловодского фарфора отмечены личными клеймами мастеров – авторскими подписями.

Н. А. Линькова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: О. О. Грачева

СЛУЦКИЙ ПОЯС КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ СИМВОЛ БЕЛАРУСИ: ДИАЛОГ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Для Беларуси важным достоянием художественного наследия и всемирно признанным достижением национальной культуры являются «Слуцкие пояса» – изделия ткацкой мануфактуры магнатского рода Радзивиллов, работавшей в древнем городе Слуцке во второй половине XVIII – начале XIX вв. Название они получили от места производства. Понятие «Слуцкий пояс» занимает достойное место среди таких явлений декоративно-прикладного искусства, как вологодские кружева, майсенский фарфор, богемский хрусталь, являясь синонимом неповторимости и высочайшего мастерства исполнения. Сказать, что Слуцкий пояс – «визитная карточка» декоративно-прикладного искусства Беларуси второй половины XVIII в. не будет преувеличением [5, с. 7].

Слуцкие пояса относят к произведениям народного ткачества, рассматривая их как элитарные примеры роскоши аристократии. Ткались такие изделия из шелковых нитей, обмотанных очень тонкой пластинчатой золотой или серебряной проволокой. Классический слуцкий пояс – это роскошная длинная (до 3,5–4 м) ткань шириной 35–40 см, которую, складывая вдвое или скручивая, повязывали поверх костюма. Данный аксессуар мог быть одно-, двух-, трех-, четырехлицевым. Отметим, что каждая из сторон использовалась в зависимости от колорита наряда и ситуации. По композиции слуцкий пояс разделен на три части: два прямоугольных завершения («головы») и основная часть («середник»). «Головы» украшались узорами цветов, переплетенных стеблей с листьями, медальонами разнообразной формы. Основная часть была более сдержанной и состояла из поперечных полос.

Чтобы понять, что поспособствовало появлению такого художественного явления на территории Беларуси, нужно заглянуть в историю ее материальной и духовной культуры.

Отметим, что такой вид декоративно-прикладного искусства, как ткачество, на белорусских землях развивался издревле, а тканый пояс был неотъемлемой частью национальной одежды. Пояса разных размеров и цветов, сотканые из разных нитей, сопровождали человека от рождения до самой смерти. Пояс у наших предков выполнял не только утилитарную функцию: фольклорные материалы свидетельствуют, что белорусы относились к нему как к оберегу, защищавшему от болезней, нечистой силы. С поясом связаны различные традиционные обряды, гадания, поверья и заговоры [1, с. 3]. Пояса служили в праздничном наряде аристократов обязательным элементом, который почти неизменно присутствовал в мужской одежде на протяжении нескольких столетий. Данная традиция была тесно связана с характером жизни общества, его ментальностью. На протяжении веков белорусская шляхта (аристократия) сохраняла, отстаивала и даже защищала определенный образ жизни, в котором ценилась как проявление истинного достоинства личности приверженность сословным, так называемым «сарматским» традициям. Широкие пояса с красивыми узорами получили широкое распространение на белорусских землях еще в XVI–XVII вв. Постепенно к XVIII в. здесь сформировалось уникальное художественное явление – «Слуцкий пояс».

Надо отметить, что изначально пояса для шляхетского сословия и магнатов (высшей знати) привозили из восточных стран, что было чрезвычайно дорого. В такой ситуации логичным выходом было налаживание изготовления тех товаров, которые можно было производить в местных условиях, даже из иностранного сырья. История Слуцкой мануфактуры начинается с 1730-х гг., с мастерских, заложенных Иеронимом Флорианом Радзивиллом, и продолжается более века (в 1846 г. «персиарня», как ее называли, была закрыта по социально-экономическим причинам). Население этого региона занималось ткачеством много веков и мастерство передавалось из поколения в поколение. Эти обстоятельства учли Радзивиллы, когда организовали мануфактуру [1, с. 4].

На протяжении веков менялась мода, а вместе с нею и отношения к бывшим дорогим и популярным вещам, в том числе и тканым поясам. Очень долго слущкие пояса хранились в числе старосветских вещей в гардеробах поместного дворянства – бывших потомков шляхетских родов. Только с конца XIX в. в среде знатоков культуры, коллекционеров возникает интерес к слущким поясам: их рассматривают как произведения декоративного искусства, собирают и включают в музейные коллекции. Отныне историки культуры начинают относить шелковые и золототканые изделия Слуцкой мануфактуры к достижениям белорусского искусства [2, с. 5].

В истории слущких поясов XX в. оставил печальный след, когда произошли самые массовые их потери, вывоз коллекций и отдельных вещей за пределы Беларуси. В вихре двух войн исчезли многие замечательные памятники, в том числе крупное собрание поясов, находившееся в Белорусской государственной картинной галерее в Минске. В годы атеистической борьбы уничтожено большое количество древних предметов церковного облачения, сшитых из тканей, изготовленных на Слуцкой «персиарне» [3, с. 6]. Следует отметить, что слущких поясов, произведенных за такую долгую историю существования радзивилловских мануфактур, сохранилось относительно немного в собраниях музеев Беларуси, но больше за ее пределами – в Польше, Украине, России, Литве, Швеции, Англии.

Наше время принесло новое отношение к слущким поясам. Художники делают их копии, создают живописные и графические работы по мотивам слущкого пояса, ученые пишут основательные исследования и т.д. Таким образом, потеряв значение бытовой вещи и важного элемента аристократического костюма, они приобрели новый статус – памятника декоративно-прикладного искусства, национального символа, «визитной карточки» Республики Беларусь [4, с. 105].

Оценивая художественные особенности слущких поясов, можно без сомнения признать их роль в развитии не только белорусского, но и общеевропейского декоративно-прикладного искусства: особое значение как символа и выдающегося достижения национальной культуры. Новая жизнь слущких поясов в XXI в. – дань уважения нашим предкам, напоминание их потомкам о неугасимых традициях отечественной культуры. Идея возродить традиции и технологии изготовления слущких поясов, включить их в практику национального декоративного искусства, в отрасль сувенирного производства, осуществить основательные научные исследования, оценить и использовать просветительский, образовательный и представительско-репрезентационный потенциал, была положена в основу Государственной программы возрождения технологий и традиций изготовления национальной сувенирной продукции «Слущкие пояса» на 2012–2015 гг., принятой белорусским правительством. В г. Слуцке была открыта фабрика «Слущкие пояса», занимающаяся возрождением забытых технологий ткачества. Скульптором С. Л. Гумилевским был установлен памятник национальному символу – декоративная композиция «Цветок слущкого пояса». Следует отметить, что в свет вышло большое количество научных изданий, посвященных данной проблеме. Национальный банк Республики Беларусь выпустил серию памятных монет «Слущкие пояса», которая в яркой образной форме отражает историю изделий ткацкой мануфактуры Радзивиллов, их роль в развитии не только белорусского, но и общеевропейского декоративно-прикладного искусства [4, с. 105].

Таким образом, возрождение традиции и технологии изготовления слущких поясов и включение их в практику национального декоративно-прикладного искусства, использование просветительского и репрезентационного потенциала, как и нынешнее отношение к слущким поясам, основывается на принципе диалога истории и современности.

Список литературы

1. В граде Слуцке: фотаальбом / уклад. і аўтар прадмовы М. М. Яніцкая; фота А. Р. Булвы, В. І. Ждановіча, Г. Л. Ліхтаровіча, М. П. Мельнікава. Мінск: Асобны, 2006. 136 с.
2. Лазука Б. А. Слуцкія паясы: адраджэнне традыцый. Мінск: Беларусь, 2013. 127 с.
3. Лазука Б. А. Слуцкія паясы і еўрапейскі тэкстыль XVIII стагоддзя. Малы лексікон / Б. А. Лазука; [фота: Б. А. Лазука, М. П. Мельнікаў]. Мінск: Беларусь, 2015. – 170 с.: каляр. іл., партр.
4. Лінькова Н. А. Серыя памятных манет “Слуцкія паясы” Нацыянальнага банка Рэспублікі Беларусь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага

Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларуска-дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Э. Дарашэвіч (старш.), В. Калацэй (сустарш.) [і інш.]. Мінск : ІВЦ Мінфіна, 2020. 216 с. Вып. XIV. С. 105–107.

5. Слуцкія паясы альбом-каталог выставы 29 верасня 2005. 31 студзеня 2006 г. Мінск “Юніпак”, 2008.

Т. С. Лифанова

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: Е. О. Толобова

СОВРЕМЕННЫЕ КОВРЫ В ДЕКОРИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРА

Ковры – одно из древнейших изобретений человечества. В течение долгого времени эти текстильные изделия успешно сочетали в себе утилитарные и эстетические функции: декорирование жилища, защита от неблагоприятных погодных условий (попадание холодного ветра, либо песка), зонирование помещения. С момента ведения оседлого образа жизни ковровые изделия стали тесно переплетаться с понятием произведения искусства, таким образом коррелируя с понятиями практичности, красоты и достатка. Этому мастерству обучались долгие годы, процесс был сложен и трудоемок, и даже появление машинного производства в XVIII в. не повлияло на их ценность и значимость в качестве предмета интерьера [1, с. 1–12]. Ручным ковроткачеством в наши дни занимаются в Китае, Непале, Индии, Японии, Иране, что говорит об актуальности этого аутентичного вида ремесла, в котором используются текстильные техники, дошедшие спустя столетия до настоящего времени, сохранившие этнический облик, уникальный и узнаваемый орнамент, характерный своей эпохе и региону. Основным изобразительным мотивом, как известно, начиная с древности, считаются стилизованные природные источники и геометрия, и эта традиция остается неизменной, что демонстрируют классические ковры настоящего времени [1, с. 43–48]. В актуальных реалиях использование текстильных ковров с применением современных технологий, обеспечивающих доступность приобретения, нередко носит индивидуалистичный характер, дает возможность самовыражения, передает культурную составляющую, четко демонстрирует и подчеркивает не только наполненность интерьера, но и образ жизни, а также эстетические приоритеты определенного человека, либо микросоциума, отодвигая прежнюю утилитарную функцию на второй план.

Современный подход к дизайну интерьера требователен к динамике развития текстильных ковров. Так уникальные композиционные решения каждого отдельно взятого интерьера ставят перед собой задачи грамотного филигранного сочетания его объектов, подчеркивания индивидуальные формы и фактуры в нем, создавая общую уравновешенную, целостную композицию в синтезе с тщательным подходом к гармонии колористических характеристик. Возлагается и функция передачи общего настроения и фона: либо статичный и спокойный, либо пульсирующий и динамичный, позволяя показать разнообразным множеством форм уникальный, несравнимый ни с чем характер, который раскрывается и в использовании технических решений [2, с. 89]. Ковер, выполненный печатным способом окрашивания, позволяет применять больше цветовых и технических изобразительных возможностей, в отличие от жаккардового ткачества, где цветовой диапазон более ограничен и сдержан, хотя жаккардовые изделия более долговечны, износостойки, но более дорогостоящи.

В настоящий момент дизайнерские ковры, вбирающие в себя самые современные материалы, новые технологии, уникальную художественную составляющую, выполненные по индивидуальным заказам, по-прежнему не перестают подчеркивать статусность конкретного пространства и его владельцев, поддерживается стабильный спрос в данном направлении индустрии, раскрывая ковровые изделия как арт-объект [2, с. 89–90]. В современном интерьере большее предпочтение отдается минимализму, аскетичности и функциональности, что компенсируется высоким качеством изделий. Поддерживается иллюзия и увеличенного пространства, и его гармоничность. Цветовая гамма остается нейтральной, доминируют белый, серый, бежевый оттенки, в то же время она распространяется на все предметы интерьера. Значимость текстиля по-прежнему высока, так как подводит интерьер к своему логическому завершению, делает его более уютным [3].

В ходе преддипломной практики на предприятии ОАО «Витебские ковры», в том числе являвшейся частью проведенного исследования, автором были созданы эскизы для коллекции жаккардовых двухполотных ковров. Выработку изделия предполагается произвести на

новейшем жаккардовом восьмицветном станке марки RCi02-404 бельгийской фирмы «VAN DE WIELE». Референс – ручная графика, доминантой в которой является тонкая и пластичная рисующая линия, и неброский изобразительный элемент в виде силуэта человека на доске для серфинга. Для эскизных изделий была использована разнообразная, но связанная выдержанными ненавязчивыми тонами палитра, варьирующаяся от кремово-белого, бордово-фиолетового, до темного шоколада. Сочетание концепции борьбы с природой и использованных линий, цветов, отображение огромных пространств, временной и событийной динамики в работах (изменяется время суток, океан темнеет, ветер усиливается, нагоняя волны, начинается шторм, в котором человек покоряет волну), вызывает уникальные переживания восторга и тревоги.

Был проведен анализ художественной стороны современных жаккардовых ковров, согласно которому укрепилась точка зрения по отношению к описанным выше выводам о значимости эстетической составляющей в пространстве интерьера, второстепенном влиянии в нем броскости элементов и цвета, к примеру, как в стилистике скандинавского модерна.

В процессе изучения темы было выявлено, что в декоре все чаще прослеживается четкое стремление к минимализму, что не удивляет, так как в наше время невероятно легко вызвать повышенную нагрузку на внимание различными источниками, и в этих тенденциях наблюдается тяга человека к спокойствию. Текстильный ковер в интерьере может играть роль фона, связующей либо быть доминантой, обогащая и дополняя пространство.

Список литературы

1. *Мышковский Я. И.* Жилища разных эпох. Вчера, сегодня, завтра. М.: Стройиздат, 1975. С. 1–63. [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=40819&pg=1> (дата обращения: 05.03.2021).
2. *Оборина М. А.* Декорирование текстилем как средство повышения выразительности в интерьере (на примере частных интерьеров г. Иркутска) // Вестник ИрГТУ. 2015. С. 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekorirovanie-tekstilem-kak-sredstvo-povysheniya-vyrazitelnosti-v-interiere-na-primere-chastnyh-interierov-g-irkutska/viewer> (дата обращения: 05.03.2021).
3. *Салахов Р. Ф., Мерзлякова В. О.* Текстиль в дизайне интерьера // Вестник КАЗГУКИ. 2019. № 1. С. 89–92 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstil-v-dizayne-interiera/viewer> (дата обращения: 05.03.2021).

А. В. Лобастова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: М. А. Смирнова

ДИЗАЙН-ПРОЕКТНАЯ КОНЦЕПЦИЯ АНАЛОГОВОГО РЯДА ДЛЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПЛАНЕТАРИЯ И ПРИЛЕГАЮЩЕЙ ТЕРРИТОРИИ

Последнее время молодое поколение начинает стремиться к живому общению и познанию нового, тратя много времени на пролистывание новостей в социальных сетях и серфинга интернет-пространств в поиске интересных мест, где можно интересно провести время с друзьями и близкими.

Решение проблемы развития познаний у молодежи возможно не только в социально-педагогическом, но и в архитектурном аспекте. Особая роль в преодолении школьной и социальной дезадаптации несовершеннолетних отводится специальным учебно-воспитательным учреждениям – внеучебным и досуговым центрам.

Предлагаю более подробно рассмотреть архитектурную специфику планетариев мира.

Идея о создании планетария родилась после окончания Первой мировой войны (1914–1918) в Германии. Так, в 1919 г. основатель Немецкого музея в Мюнхене, О. Миллер, первым в мире предложил создать такое заведение. Первый оптический планетарий был сконструирован немецким инженером Вальтером Бауэрсфельдом в 1924 г., а первая модель построена на оптическом заводе фирмы «Карл Цейс». И уже в мае 1925 г. в Немецком музее Мюнхена, расположенном в Баварии, был открыт первый планетарий в мире.

Выдающиеся умы человечества в разные времена пытались построить модель Вселенной, демонстрирующую расположение и движение небесных тел. Для такой модели потребовалось пространственное решение, которое, в конце концов, стало зданием планетария. Прототипы планетариев начинаются с глубокой древности, периодически возникая на разных этапах истории. В XVIII в. был создан Готторпский глобус – первое подобие современного планетария.

После изобретения Вальтером Бауэрсфельдом проекционного аппарата строятся первые здания стационарных планетариев в 20-х гг. XX в. Новейшая технология застала врасплох архитекторов, привыкших к классическим формам. Технология диктовала необходимость купольного пространства. Так возникли первые планетарии в Германии, Австрии, США и других странах. Но в 1929 г. авторы Московского планетария продемонстрировали возможности новой современной архитектуры в этой теме. Его запоминающийся образ с параболическим куполом, созданный архитекторами М. Барщом и М. Синявским, стал символом современной науки о небе.

Описать минусы планетариев мира очень сложно, ибо каждый проект планетария – это хронология инновационного развития архитектуры. Рассмотрим стили, используемые при строительстве.

Стилистика, начиная с античности и неоклассицизма, перерастает в совершенно немислимые формы биотека. Ранние поиски стиля архитектуры того или иного планетария имели очень знакомые формы и решения. Например, планетарий в Йене с колоннадой ассоциируется с римским Пантеоном, Планетарий в Милане имеет античный стиль, с полным сходством с древнеримской архитектурой.

Также часто прибегали к постройке планетариев в уже существующих зданиях, например, «Планетарий № 1» в Санкт-Петербурге, который построили в бывшем здании клуба Газгольдера на Обводном канале. Первый в Риме планетарий был построен в Термах Диоклетиана, сейчас он перенесен, ибо Термы Диоклетиана относятся к памятнику архитектурного наследия. В Гамбурге планетарий был построен в заброшенной водонапорной башне, имеющийся резервуар с диаметром более 20 м, послужил очень удобным размещением для планетария, и проработал долгое время. Таких примеров очень много по всему миру.

Но самым выдающимся архитектурным решением на мой взгляд, стал планетарий в Валенсии «Эмисферик», построенный в 1996–1998 гг. архитектором Сатъяго Калатрава. Это целый городок науки и искусства. Помимо планетария в комплексе есть музей науки,

концертный зал, оранжерея и многое другое. Этот уникальный архитектурный комплекс на осушенном дне реки Турия включает в себя шесть основных сооружений, каждое из которых по-своему прекрасно и имеет свои особенности. Полусферический кинотеатр и планетарий «Hemisferic» представляет собой огромную комнату с экраном в 900 кв м. Облицованный стеклом полусферический объем будто утопает в окружающем его бассейне.

Оранжерея и галерея Umbracle является своеобразным музеем биологии – здесь часто проходят выставки тропических растений, а также выставки современной скульптуры и живописи. Конструкция Umbracle полностью открыта – крыша представляет собой ажурные дуги-арки.

Музей науки Принца Фелипе, который представляет собой большой интерактивный научный центр, стал самым посещаемым местом в стране. Основная цель – поощрять детское любопытство и критическое мышление. Посетителей встречает лозунг: «Запрещено не трогать, не чувствовать, не думать!» В комплекс также входит дворец искусств Королевы Софии, построенный в форме белоснежного дельфина, ныряющего в воду и универсальное пространство «Агора», похожее на рыбий спинной плавник; там проходят матчи, концерты, конгрессы.

Хочется отметить, что дизайн-концепция планетария и прилегающей территории, является интересной и увлекательной работой. Задача не из простых, но цель как дизайнеру не даст мне покоя. В наше технологичное время развития технологий позволяет дать полную волю воображению и пускай форма говорит сама за себя. Создание многофункционального планетария, может привлечь изначально внешним образом молодежь, но думаю в итоге - это будет шикарные впечатления, которые заставят узнавать больше и не только о космосе или звездах, а о нашей вселенной в целом, а для более старшего поколения, надеюсь будет интересно увидеть свои фантазии, когда-либо прочитанные или увиденные в фантастических космических фильмах воображения сценаристов, воплощенные в реальную жизнь.

Список литературы

1. *Анисимов А. В.* Архитектура планетариев: История. Архитектура. Реконструкции. Зарубежный опыт. М.: Доброе слово, 2008.
2. *Иконников А. В.* Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: URSS, 2006.
3. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре Андреа Палладио / Пер. акад. архитектуры И. В. Жолтовского. М.: Архитектура-С, 2006.
4. Самый большой планетарий в мире. [Электронный ресурс]. URL: <https://topkin.ru/best/samyiy-bolshoy-planetariy-v-mire/>

Лун Синьян

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва

Научный руководитель: Ю. Р. Савельев

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И СЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ: ВОСТОЧНАЯ И ЗАПАДНАЯ ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Говоря о экспрессионистской живописи, мы в первую очередь думаем о многих современных школах живописи, которые берут свое начало в Европе, в XIX в., а именно: фовизм, импрессионизм, школа живописи Наби и другие. Если традиционное восточное изобразительное искусство оценивается по идеологическим концепциям и выразительным формам экспрессионистской живописи, то развитие экспрессионистской живописи в Китае происходит гораздо раньше, чем в Европе.

Традиционное китайское изобразительное искусство, в том числе каменные портреты времен династий Цинь и Хань, фрески времен династий Вэй и Цзинь, картины времен династии Сун и т.д., не только воплощает современные живописные формы и эстетические концепции, но и с точки зрения внешнего вида и методов создания вполне обладает отличительными чертами современного экспрессионизма. С точки зрения визуального характера живописи китайская живопись тушью сама по себе обладает особой выразительной силой, из-за которой ее можно назвать восточной экспрессионистской живописью.

Китайская живопись времен династии Южной Сун (эквивалент позднего средневековья в Европе) совершила большой прорыв в выразительных формах, а содержание работ наполнено гуманизмом. Передовые художественные концепции и уникальные формы живописного языка Ли Тан, Лян Кай, Му Си и других художников преодолели оковы времени и сыграли положительную роль в продвижении инноваций и эволюции живописных техник в последующих поколениях. В это время европейское искусство в основном было подчинено религии, и никаких исследований в направлении экспрессионистского искусства там еще не зародилось.

Картины времен династии Южной Сун оказали большое влияние на Японию. В эпоху Камакура и Муромати китайский художник Му Ци приобрел большую репутацию и был провозглашен «великим благодетелем японской живописи». Также полиграфическое дело времен династии Мин в Китае значительно способствовало развитию укие-э в Японии и сыграло большую роль в его продвижении. Ко второй половине XIX в. высокодекоративное искусство японской живописи сыграло положительную роль в развитии западной современной экспрессионистской живописи. Таким образом, традиционное китайское искусство рисунка тушью (то есть восточная экспрессионистская живопись) не только повлияло на более позднюю живопись, но и послужило очень ценным ориентиром для других видов искусства в мире с точки зрения концептуального сознания и формы выражения.

Самобытность западного художественного экспрессионизма и богатые формы выражения развиваются на основе гуманистической среды, накопленной со времен Возрождения, опираясь на восточную культуру, искусство и концепции изображения. Сравнивая традиционную восточную живопись тушью и современное западное экспрессионистское живописное искусство, можно обнаружить, что между ними существует высокая степень согласованности с точки зрения концепции живописи, изображения цвета и декоративных форм.

Современные художники-экспрессионисты, такие как Сезанн, Моне и Ван Гог, все черпают вдохновение в японском искусстве. Нет нужды лишней раз перечислять художественные достижения многих западных школ современной живописи. Достаточно показать, что современная западная экспрессионистская живопись, разработанная путем интеграции восточных традиционных художественных факторов, имеет чрезвычайно высокую художественную ценность и сильное влияние.

Рождение современной экспрессионистской живописи – это художественная революция, вызванная накоплением множества весьма динамичных факторов в процессе развития местной культуры в сочетании с влиянием зарубежной культуры и искусства и его передовых идей. Хотя

китайские и западные экспрессионистские картины отражают материалистичную цивилизацию и гуманистический дух разного времени и пространства в разные исторические периоды, однако развитие современного живописного искусства на самом деле представляет собой процесс коммуникации между традиционным и современным, восточным и западным искусствами, которые постоянно поочередно влияют друг на друга, сливаются и развиваются.

Список литературы

1. *Ван Чуаньцзе*. Фовизм и современная экспрессионистская живопись. Наньчан: Издательство изящных искусств Цзянси, 2008.
2. *Ли Бэйлей*. Сравнительное исследование китайской пейзажной живописи и европейской пейзажной живописи. Пекин: Издательство Rongbaozhai, 2006.

Ма Имин

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: С. Е. Игнатъев

ПЕЙЗАЖ КАК ЖАНР ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Культура и история Китая нашли глубочайшее и широкое отражение в сфере изобразительного искусства. Изобразительное творчество китайских мастеров, представленное богатейшим наследием пейзажной живописи, имеет неподдельные философские, мировоззренческие, религиозно-идеологические корни, которые воплощались в данном жанре изобразительного искусства наиболее полно, содержательно, концептуально.

Эти особенности со временем оформились в китайскую школу пейзажного живописного искусства, методология которой берет свое начало в средние века.

Китайский пейзаж как жанр представляет собой достаточно репрезентативный пласт художественно-изобразительного творчества в истории как страны, так и мировой культуры в целом.

Представленный в китайском живописном искусстве жанр пейзажа значительно отличается по своему художественно-изобразительному языку, техническим средствам исполнения, специфике «динамика-статика», решениями перспективы, символикой и др., что позволяет наблюдателю осознавать и понимать нечто большее, чем искусство, а именно, мировоззрение и духовные трансформации художника-живописца.

Пейзаж в китайском искусстве отличается также и стилистикой языка средств художественной выразительности. Это говорит о его так называемой условности, отличающей данный жанр живописи от академической. Переплетение в китайском пейзаже декоративности, свободы линий и одновременно философско-религиозной символической специфики определило особое место в работах исследователей китайского живописного искусства.

Пейзаж как не только художественный, но и философско-идеологический жанр искусства, разноаспектно исследовался в работах В. Г. Белозеровой (Белозерова, 2004, 2015, 2019). В трудах ученого осуществлен глубокий анализ традиций Китая: культурных, живописных, философских. Прослеживается обоснование тесной взаимосвязи живописи, каллиграфии, поэтики.

Список литературы

1. *Алехин А. Д.* Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа: книга для учителя. М.: Просвещение, 1984.
2. *Алехин А. Д.* Когда начинается художник. М.: Просвещение, 1993.
3. *Ан С. А.* Механизм традиции в классической и современной живописи Китая // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 1. С. 63–65.
4. *Ан С. А.* О философском характере теории китайской живописи // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5. С. 216–218.
5. *Бальчиндоржиева О. Б.* Социальная гармония в китайской философии // Вестник ТГУ. 2015. № 391. С. 58–63.
6. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. 320 с.
7. *Бежин Л.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника Китая III–IV вв. М.: Наука, 1982. 221 с.
8. *Белозерова В. Г.* Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 18–2. С. 342–370.

М. Ю. Малышев

Высшая школа народных искусств (академия), Холуйский филиал лаковой миниатюрной живописи им. Н. Н. Харламова, с. Холуй

Научный руководитель: И. А. Безина

СОЦИАЛЬНО-ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СФЕРЕ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Воспитание студентов является одной из основных задач педагога.

Основные задачи в сфере воспитания будущих художников традиционно прикладного искусства:

- развитие эстетического вкуса и чувства художественного ритма;
- формирование у студентов усидчивости и аккуратности;
- развитие способности будущих художников к самоанализу;
- формирование в студентах уважения к культурному, художественному достоянию в традиционном прикладном искусстве мастеров прошлого и настоящего.

Вспомогательным инструментом для реализации данных задач может послужить взаимодействие студентов и педагога в социально-информационном пространстве, частью которого являются социальные сети, что позволит улучшить процесс воспитания студентов.

«Воспитание тесно связано с целым рядом психологических и педагогических понятий. Прежде всего, такая связь объективно существует с понятием «формирование». Данный термин предполагает определенные изменения в человеке, это процесс и завершённый результат, придание ему определенной формы, появления физических и личностных новообразований в человеке» [1].

Для осуществления воспитательного процесса в сфере информационного пространства важным фактором является создание единого, общедоступного, постоянно пополняемого информационно-коммуникационного пространства на базе традиционно прикладного искусства, содержащее в себе онлайн-каталог лучших работ, выдающихся мастеров всех промыслов и онлайн-портфолио с полным перечнем контактов выпускников академии.

На данный момент существует проблема дискредитации в интернете традиционного искусства, так как информационное пространство заполнено рекламой контрафактной продукции примитивных художественных ремесел, созданных дилетантами, без должного высокого уровня образования в данной сфере, данная проблема в срочном порядке требует решения на федеральном и региональном уровне. Народные художественные промыслы являются фундаментом культуры нашей Родины, в данной сфере задействовано шесть тысяч человек, что катастрофически малое количество для страны с населением в 146 млн. Информационное пространство, в том числе социальные сети, необходимы для донесения информации о традиционном прикладном искусстве. В современном мире нужно принимать решающие действия всеми общедоступными и актуальными способами, для чего необходимо создание новой концепции с интеграцией площадок социальных сетей для формирования у молодежи престижа учебных заведений народных художественных промыслов, с проведением масштабных онлайн выставок при содействии студенческих автономных некоммерческих организаций, для охвата большей аудитории.

За последние два десятилетия технический прогресс стал общедоступным явлением, что сильно отразилось на молодом поколении. Увеличение влияния социальных сетей на жизнь подростков не является положительным фактором, но при грамотном контроле со стороны группы образованных людей возникает возможность создания площадки на основе принципа созидательности и творческой активности студентов. Главным фактором послужит сопричастность студентов к участию и формированию методической базы традиционного искусства путем непосредственного участия в видео мастер-классах, выставочной деятельности и формировании онлайн портфолио для привлечения внимания к декоративно-прикладному искусству и народным промыслам, и по окончании обучения иметь сформированную базу

потенциальных покупателей для творческих мастерских. Таким образом, грамотное ведение социальных страниц сотрудниками академии позволит, как усилить престиж учебного учреждения, так и служить отправной точкой, в том числе в международной выставочной деятельности, стать основой для проведения онлайн семинаров, поиска финансирования для проектов в сфере искусства.

Традиционно-прикладное искусство, возрождение и развитие которого не только требует высокой профессиональной подготовки, но и немислимо без владения художественным мастерством, проектированием, технологией и материаловедением. Современный специалист в области традиционно-прикладного искусства должен обладать креативным мышлением, навыками и умением продвижения своего творческого продукта, видением перспектив востребованности этого направления искусства в современном мире [2].

Социально-информационное пространство в первую очередь социальные сети имеет большой потенциал, стать площадкой для формирования узнаваемости традиционного искусства у молодого поколения, и помочь развить у студентов основы мировоззрения и нравственности, усилить связь обучения с жизнью. «Воспитание является основной категорией педагогики. Человек воспитывается с самого рождения и практически до самой смерти. Сила этого воспитательного воздействия, естественно, изменяется в зависимости от возраста, социального положения и статуса» [1].

Информационная среда является все более определяющим фактором в развитии личности подростков, таковы условия нового времени, формирование личности, зависит от окружающей среды и информационное пространство с каждым годом играет все большую роль в этом. Жизнь молодого поколения, то есть будущего традиционного искусства на данный момент тесно, связана с интернетом правильная подача своего творчества, через информационное пространство позволит более современно донести его до окружающих, (сверстников и родителей) и показать наглядно процесс создания культурных богатств Родины, это позволит продемонстрировать многообразие и отличительные черты традиционного прикладного искусства, на нас лежит огромная ответственность, показать на что способен человек, всему миру.

В чем плюсы развития социально-информационного пространства на базе традиционного прикладного искусства.

Создание совместных мастер-классов, публикующихся в информационном пространстве, усилит взаимодействие воспитателя и воспитанника, и поможет сформировать, принцип сознательности и творческой активности у студентов в сфере декоративно прикладного искусства при руководящей роли педагога. «Сознательность рассматривается в двух аспектах: как понимание изучаемого материала, и как сознательное отношение к учению. Важнейшим средством, обеспечивающим понимание изучаемого, является объяснение преподавателя, эффективность которого зависит от характера направленной деятельности студентов, включающей осознание учебной задачи, активность восприятия, осмысление, творческую переработку, применение знаний, умений, навыков.

Создание наглядной и общедоступной методической базы по всем видам традиционного прикладного искусства: онлайн каталоги лучших работ заслуженных мастеров промысла, по которым проводятся теоретические задания и самостоятельные работы, обеспечит мобильность в плане объяснения текущих задач образовательной программы.

Формирование онлайн-портфолио с базой всех выпускников академии, которые будут являться примером для подражания студентам.

Мобильность и неограниченность информации, на данный момент, практически у каждого есть смартфон с доступом в интернет, и показать окружающим, заинтересованным в традиционном прикладном искусстве людям займет не более нескольких минут, у окружающих появится возможность к быстрому доступу ко всем видам традиционного прикладного искусства.

Разумеется, не одна, даже самая лучшая репродукция или высококачественное оцифрованное изображение не передаст весь спектр чувств и эмоций, которые внес в свои работы автор, но онлайн каталог может помочь в решении краткосрочных задач в процессе обучения и

служить наглядной информационной базой для будущего художника традиционного прикладного искусства.

Художник традиционного прикладного искусства, как никто другой созерцает красоту и погружен в культуру своего народа, воплощая в себе гармонию человека и окружающего мира, для него народное искусство это сердце России.

Современному специалисту традиционного прикладного искусства необходимо участвовать в полемике традиций и инноваций по обе стороны. Традиционное прикладное искусство, является нерушимым фундаментом, основой для ярчайшего представителя национального достояния нашей страны, беря за основу инновации художнику необходимо находить развивать и пропускать через себя новые ранее никем не развитые темы и сюжеты. Задачами нынешнего поколения художников является: постижение коллективного опыта, активно участие в развитии промысла, встречи и коммуникация с опытными специалистами и старыми признанными мастерами, чей творческий вклад невозможно оценить, инициатива в участии на выставках и конференциях, соблюдение дисциплины в учебном заведении.

На данный момент воспитание студентов высших учебных заведений, это не только односторонняя передача знаний от педагога к студентам, но и их взаимодействие в сфере учебной и вне учебной деятельности, что положительно отражается на успеваемости. Данная система в связи с новыми факторами в обществе, постоянно развивается и совершенствуется. При грамотном взаимодействии через социально-информационное пространство можно достичь положительного эффекта в воспитании студентов и привить уважение к культурно художественному достоянию нашей страны, актуальным для молодого поколения способом.

Список литературы

1. *Богданова Д. А.* Проблемы дистанционного образования в России Информатика и образование. 1996. № 3. С. 94–99.
2. *Максимович В. Ф.* Теория и практика подготовки учащихся по художественно-промышленными видам труда в условиях непрерывного образования (на примере учебных заведений традиционного декоративно-прикладного искусства): дис. д-ра пед. наук: 13.00.01. М.: Институт художественного образования РАО, 2000. 293 с.
3. *Колесова О. А.* Современная Русская лаковая миниатюра. Стилистические особенности палехской миниатюры. Что считается традицией искусства Палеха. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. М., 2013. 225 с.

К. И. Маркевич

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
 Научный руководитель: Н. Н. Самутина

СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПИКТОГРАММ

Пиктограмма – это знак, упрощенное стилизованное графическое изображение. Появилась до изобретения алфавита в виде изображений, которые упрощали восприятие. В настоящее время имеет узкоспециальную и второстепенную роль, используется как понятный универсальный язык, быстро воспринимается, передает содержание сообщения и может отражать слово, предложение или текст [1].

Целью работы является системный анализ визуальных коммуникаций с использованием пиктограмм. Задачи: рассмотреть сферы использования пиктограмм, принципы их разработки, проанализировать свойства, изучить восприятие пиктографических знаков на примере пиктограмм компьютерных приложений.

В результате решения первой задачи исследования при анализе литературных источников определено, что пиктограммы сопровождают нас в каждой сфере деятельности: компьютерные технологии (элементы графического интерфейса обозначения сайтов и программ, ярлыки); дорожно-транспортное движение; обозначения общественных мест; международные отношения (олимпийская символика, гербы, и флаги и др.) [2, 3].

Установлены виды пиктограмм: иконические (схожие с изображенным предметом или явлением) и символические (не имеющие внешнего сходства).

Учеными выявлено, что для распознавания смысла нужно сначала выучить значение образов. Для понимания пиктограммы она должна обладать следующими свойствами:

- однозначность контекста, уникальность формы;
- понятность и прорисовка сюжета, минимальность детализация;
- разборчивость, усиление контраста и соответствие целевой аудитории;
- стандартность стилистики и эстетическая привлекательность;
- соответствие цветовой схеме и возможность работы в монохромном режиме.

Определены достоинства пиктограмм: они увеличивают скорость поиска элементов взглядом; служат хорошими индикаторами важности элементов; ускоряют обучение. Почти все пиктограммы – это идеограммы, которые изображают какой-то смысл, ассоциирующийся с предметом или понятием [4, 5].

В исследовании используется сравнительно-сопоставительный метод анализа.

Анализ проводился на примере пиктограмм компьютерных приложений. При этом рассмотрены комплексные показатели художественно-графического решения по образно-художественной концепции, информативности и рациональности художественно-графической концепции, а также по композиционному решению. Исследовались своеобразие общего художественного замысла, оригинальность и целостность впечатления, информативность, читабельность и структурированность графики и другие.

IOS старых версий предлагала пользователю четко ограниченные кнопки. Последние версии обладают элементами интерфейса без визуальных границ, только смысловой значок. Сейчас это преимущественно условные изображения без объема, часто выполненные в тонких линиях. Нарисованные попиксельно графические элементы имели грубую точечную структуру. Со временем значительно увеличивалось количество отображаемых цветов, что отразилось на виде иконок.

Универсальный язык ориентирования в программной среде крайне важен. Современные программные продукты нуждаются в навигации как в посреднике взаимодействия человека со средой.

Цвет – одно из самых эффективных визуальных средств. Кодирование цветом очень важно. В работе подтверждено, что чистые цвета быстрее привлекают внимание в следующей

последовательности: красный, желтый, зеленый, синий. При естественном освещении более выразительными оказываются теплые цвета, чем холодные.

В работе нашли отражение и ранее полученные результаты:

- наиболее значимые характеристики объекта должны отображаться контуром;
- симметричные символы легче усваиваются и запоминаются;
- лучше прочитываются: на черном – желтый и белый элемент, черный – на желтом и оранжевом;
- трудно распознаются синий и фиолетовый.

В результате работы подтверждено, что пиктограмма – это новый способ коммуникации, позволяющий избавиться от языкового барьера и дающий возможность легко и быстро усвоить информацию, упростить общение и обучение.

Список литературы

1. Самутина Н. Н., Соснина А. М. Семиотика городской среды // Тезисы докладов 51-й Междунар. науч.-технич. конфер. препод. и студ. Витебск: УО «ВГТУ». 2018. С. 180–181.
2. Лазарева А. А., Самутина Н. Н. Анализ проблемы организации средств визуальной коммуникации зон культурного и интеллектуального отдыха // Тезисы докладов 53-й Междунар. науч.-технич. конфер. препод. и студ. Витебск: ВГТУ, 2020. С. 209–210.
3. Войтович В. С., Самутина Н. Н. Дизайн-проект социального пространства // Материалы Междунар. науч.-технич. конференции «Инновационные технологии в текстильной и легкой промышленности». Витебск: ВГТУ, 2019. С. 101–104.
4. Войтович В. С., Самутина Н. Н. Дизайн-проект социального пространства ГУО «Средняя школа № 34 г. Витебска» // Материалы докладов 52 Междунар. науч.-технич. конфер. препод. и студ. в 2 т. Т. 2. Витебск: ВГТУ, 2019. С. 98–100.
5. Ясюкович Д. А., Самутина Н. Н. Анализ проблемных аспектов дизайна дорожных знаков // Матер. междунар. науч. форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» (8 апреля 2020 г.). В 6 ч. Ч. 2. Междунар. науч.-практич. конфер. «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность»: сб. науч. статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. Гжель: ГГУ, 2020. С. 194–195.

М. М. Маслов

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

Научный руководитель: М. Э. Вильчинская-Бутенко

ДИЗАЙН-ТРЕНДЫ XXI ВЕКА

В данной статье рассматриваются тренды в дизайне XXI в. в самых различных его проявлениях – ландшафте и интерьере, предметном и графическом, коммуникативном и территориальной айдентике. Проведены параллели между стилистическими направлениями, обозначены предпосылки для появления или возрождения того или иного стиля. Автор наглядно демонстрирует всеобъемлемость трендов – мода на одни и те же принципы оформления присутствует сразу в нескольких направлениях дизайна.

Дизайн – художественно-проектная деятельность, выделившаяся в отдельную дисциплину лишь в XX в., но некоторые исследователи относят его зарождение к древнейшим временам. Дизайн – это деятельность, совмещающая художественное оформление и инженерные навыки [1]. В дизайне насчитывается большое количество направлений, и их количество постоянно увеличивается. Наиболее значимые из них – это: предметный дизайн, дизайн одежды и аксессуаров, графический дизайн, веб-дизайн (UX/UI-дизайн), ландшафтный дизайн, дизайн интерьеров, коммуникативный дизайн, территориальная айдентика.

Мода на различные тренды дизайна возникает нечасто, особенно если говорить о тех трендах, которые проникают сразу в несколько направлений дизайна. На момент написания статьи невозможно сделать вывод о всех дизайн-трендах XXI в., но возможно обозначить уже укрепившиеся, на которые оказались более ранние влияния.

Леттеринг (от англ. letter – буква) – сложные декоративные композиции из шрифтов и сопутствующих оформительских элементов с использованием авторского рукописного написания, либо имитирующего его шрифта, выполненного посредством компьютерной техники и других цифровых гаджетов. Леттеринг применяется в создании меню для кафе-пекарен и баров, при создании логотипов для ателье и кондитерских, а также сопутствующей им полиграфии, либо этим способом выполняются принты (макеты для печати) футболок, плакатов. Корнями леттеринг уходит в стиль модерн и каллиграфию, а также стилистку ретро.

Флэт (англ. flat – плоский) дизайн и однолинейные объекты. Главный принцип данного направления в графическом дизайне – плоские объекты, максимально стилизованные и упрощенные. Применяется в создании логотипов и графических интерфейсов, а также для иконок приложений различных операционных систем современных цифровых и мультимедийных устройств, эмблем и иконок в территориальной айдентике. Флэт-дизайн – это красота в простоте. В качестве примеров можно привести эмблему компании Apple (2017 г.), эмблему операционной системы Windows 10.

Полигональная графика и полигональные 3D-объекты. Полигон (от греч. polygonos – многоугольный) – многоугольная фигура, но само изображение в «плоской» или 3-D графике строится благодаря сетке из таких объектов. Объект упрощается и приобретает подчеркнутую брутальность, широкое применение тренд получил в начале 2010-х в графическом дизайне – портреты людей и животных, а также интерьерном, ландшафтном и предметном, территориальной айдентике, когда объекты интерьера, экстерьера, а также прочие предметы выполнялись в «рубленном», угловатом оформлении. Влияние на полигональную графику оказал минимализм, брутализм и другие авангардные течения в дизайне XX в.

Пастельные тона. Название экстраполируется непосредственно от самой пастели – мягких оттенков цветов, «разбавленных» белым цветом. Их гамма очень широка, а сфера применения практически безгранична – это интерьер и ландшафт, графический и предметный дизайн, территориальная айдентика, а также многие другие направления. Американская компания Pantone [2], занимающаяся стандартизацией цвета и подбором новых цветовых оттенков, объявила трендом 2017 г. пастельные оттенки. Как заявляют сами сотрудники, цвета года они

выбирают, основываясь на последних модных показах, обычных фотографиях, а также публикациях из сети Instagram.

Экодизайн и бионика. С приходом индустриального производства и ростом урбанизации была отмечена нехватка природной составляющей в жизни человека. Рост мегаполисов и нехватка зеленых пространств остро чувствуется и в XXI в., в связи с чем в интерьер, экстерьер, предметный дизайн и даже территориальную айдентику вводятся эко-элементы. Это как непосредственно сами растения, так и натуральные материалы, а также коричнево-зеленые природные тона в оформлении чего бы то ни было. Кроме материалов, эко-направление – это культура потребления – биоразлагаемые материалы, безвредные для природы, замена пластиковой упаковки на бумажную и прочее. Бионика – стиль в архитектуре и дизайне, привносящий природные элементы посредством формы, – мебели, лестниц, стен и прочего. Вдохновляются проектировщики таких интерьеров и архитектуры именно природой.

Этника (греч. «этнос» – народ) и бохо (от франц. *bohème* – цыганский). Этническое направление в дизайне не подчиняется четким правилам. Преимущественно встречается в дизайне интерьеров, одежды, а также предметном дизайне и территориальной айдентике – «национально-этнический подход к созданию территориальной айдентики» [3]. Применительно к интерьеру это введение различных национальных атрибутов – африканских, японских, арабских, греческих, египетских и китайских. Скандинавская стилистика [4] жилого пространства может быть менее явной и экспрессивной по сравнению, например, с африканской и египетской, которую можно идентифицировать даже далекому от культуры человеку. Стиль бохо в одежде также не имеет строгих правил. Он основан на этнике с одной стороны и на стилистике хиппи, атрибутов ретро, восточных мотивов в одежде и сопутствующих аксессуарах, обуви и украшениях. Бохо характерен для неформальной молодежи, а также «творческой интеллигенции» – художников, актеров, поэтов и прочих.

Исследуя тенденции в дизайн-моды XXI в., проанализировали многочисленные источники, разные по качеству и характеру, степени научности и доступности. На основании исследования можно утверждать, что тенденции в дизайне не рождаются с нуля – это, как правило, «реинкарнация» и смешение более старых стилистик. Так, например, геральдика – форма идентификации городов и стран – переродилась в территориальную айдентику [5], оперирующую средствами графического и коммуникативного дизайна. Отдельно стоит выделить веб-дизайн, коммуникативный дизайн и территориальную айдентику, которые являются атрибутами именно цифрового XXI в., причем некоторые из них не имеют аналогов в истории. Создаваемые объекты в данных направлениях также подчиняются законам композиции, цветовой гармонии и модным течениям.

Тренды в дизайне XXI в. – это уникальные предметы, выполненные вручную, малотиражное производство и ручной труд, в противовес индустрии, начиная от бытовых и декоративных предметов, заканчивая едой и напитками. Минималистичное оформление, максимальная функциональность, этнические мотивы, ненавязчивые пастельные тона. Кроме этого, трендами в дизайне являются экодизайн и бионика, проникающие во все его направления. Однозначно нельзя утверждать, что только эти течения оказывают влияние на творчество дизайнеров, а также что других не существует. Течения моды в дизайне всегда существуют параллельно и применяются в оформлении объектов в зависимости от фантазии дизайнера, национального характера места применения, а также пожеланий заказчика.

Список литературы

1. Михайлов С. М., Михайлова А. С. История дизайна. Краткий курс: учебник для вузов. М.: Союз дизайнеров России, 2004. 289 с.
2. Pantone O. Официальный сайт Pantone LLC [Электронный ресурс]. URL: <https://pantone.ru/articles/about-pantone> (дата обращения 12.03.2021).
3. Маслов М. М. Геральдика в контексте территориальной айдентики и коммуникативного дизайна на примере Приднестровья. Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века / Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. М., 2019. С. 221–227.

4. Квартира в скандинавском стиле. Интернет-портал журнала SALON-interior [Электронный ресурс]. URL: <https://salon.ru/article/kvartira-v-skandinavskom-stile-trendy-sovety-po-oformleniyu-80-foto-dlya-vдохновения-48642> (дата обращения 13.03.2021).

5. *Стась А.* Новая геральдика. Как страны, регионы и города создают и развивают свои бренды. М.: ООО «Группа ИДТ», 2009. 208 с.

К. А. Мелько, В. Г. Тихонова

Борисовский государственный колледж, Республика Беларусь, г. Борисов

Научные руководители: С. И. Гзовская, В. П. Яськевич

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ЧЕРЕЗ ОРГАНИЗАЦИЮ ЗАНЯТИЙ ПО ТКАЧЕСТВУ НА ДОЩЕЧКАХ

В век технического прогресса изделия художественных промыслов, выполненные вручную из природных материалов, приобрели особое значение. Ткачество поясов – это народное искусство, отражающее внутреннюю жизнь народной души, глубину народного духа, которое не поддается времени, позволяет развивать у детей интерес к истории старинного ремесла, художественный вкус, индивидуальность, дает возможность расширить возможности, приемы и средства работы с детьми старшего дошкольного возраста. В известной мере ткачество является показателем уровня культуры народа на определенном историческом этапе его развития. Сохранение культуры, создаваемой поколениями людей, играет большую роль в нравственном становлении личности. Народное искусство, являясь непосредственным носителем самобытной культуры, искусства предыдущих поколений, отражает педагогический опыт народа, является важнейшим средством воспитания гармонично развитой личности, развития ее нравственной, трудовой, эстетической культуры. Изучение белорусского ткачества приобретает особую актуальность на современном этапе, поскольку оно является богатым источником для использования и развития лучших традиций в промышленном производстве и в художественных промыслах [1, с. 34].

Актуальность темы определяется принципиальной значимостью белорусских тканых поясов, как этноопределяющих особенностей и этнокультурных символов, которые сохраняют свое основополагающее значение в развитии национальной культуры и создании визуального имиджа Беларуси для развития подрастающего поколения.

Цель исследования: выявить, является ли ткачество поясов на дощечках важным условием эффективного этнокультурного развития детей младшего школьного возраста.

Задачи исследования:

- проанализировать технолого-педагогическую и методическую литературу по теме исследовательской работы;

- раскрыть историю возникновения и виды белорусских тканых поясов;

- изучить технологию изготовления белорусских тканых поясов;

- разработать методическое пособие по изготовлению белорусских тканых поясов.

Объект исследования: дети младшего школьного возраста.

Предмет исследования: изготовление белорусских тканых поясов на дощечках.

Время меняет облик человека, образ его жизни, мысли, характер, сознание. Многие уходят из повседневной жизни человека безвозвратно в историю. А пояс остается. Видоизменяется, приобретает другое значение. Сегодня обрядовая функция и магическое значение пояса утрачены, но эстетический смысл этого вида народного искусства сохраняется. Многие марки одежды на показах мод используют пояс в качестве декоративного аксессуара. Еще крупнейший общественный деятель и просветитель Симеон Полоцкий (в миру – Самуил Емельянович Петровский-Ситнианович, 1629–1680 гг.) считал, что с ранних лет детей следует приучать к труду и рукоделию. Ведь во время творческого процесса активно задействуется мозг, особенно правое полушарие, которое отвечает за воображение, пространственную ориентацию, интуицию и эмоции. Как мышцы атрофируются без работы, так способности правого полушария ослабевают, если их не использовать.

Прежде всего, ткачество способствует развитию мелкой моторики, и как следствие, умственных способностей ребенка. Ведь не зря Василий Сухомлинский сказал, что интеллект малыша находится на кончиках его пальцев. Ткачество на дощечках – это сложный способ изготовления узорных поясов. Дощечки – это небольшие, квадратной формы тонкие пластины с

отверстиями по углам, от их количества зависит ширина пояса. Пояса могут быть выполнены разной длины и ширины. Для этого мы пользуемся дощечками (от 4 до 40 шт.).

На современном этапе в связи с новыми требованиями выделен один из стратегических ориентиров в развитии системы образования. Заключается он в том, что она должна развиваться в соответствии с запросами общества и государства. А современное общество характеризуется ростом национального самосознания, стремлением понять и познать историю, культуру своего народа. Младший школьный возраст – начальный этап становления личности, где закладываются базовые системы ценностей, формируется мировоззрение, национальное самосознание. Изучение детьми различных приемов ручного ткачества, практическое применение изученных техник в учебной деятельности необходимо для создания качественных, художественно-выразительных поясов. Это становится возможным благодаря выделению четких художественных основ, в котором применяются закономерности построения геометрического орнамента при помощи компьютерных программ [2, с. 54].

Исследование проводилось на базе ГУО «Гимназия № 1 г. Борисова», в 3 «Б», дети 8–9 лет. Экспериментальная работа проводилась в три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный эксперименты.

Констатирующий эксперимент ставит своей задачей изучить уровень успеваемости детей 3 «Б» класса по предметам «Трудовое обучение» и «Мая радзіма – Беларусь». Для определения уровня успеваемости детей был разработан тест, который включал в себя учебный материал по предмету «Трудовое обучение» и «Мая радзіма – Беларусь», 3 класс. Отбор материала проходил согласно календарно-тематическому планированию: включались темы, изучаемые на протяжении 1 четверти.

Так проведя экспериментальное исследование на констатирующем эксперименте, были получены такие данные: к высокому уровню отнесено 19 %, к среднему уровню было отнесено 31 % детей. К низкому уровню отнесено 50 % детей.

Формирующий эксперимент играет основную роль в педагогическом исследовании. В процессе формирующего эксперимента организуется проверка выдвинутой гипотезы в экспериментальном классе.

В ходе формирующего эксперимента велась целенаправленная работа по созданию условий для повышения уровня успеваемости младших школьников: два раза в неделю на протяжении трех месяцев проводились дополнительные занятия по обучению детей ткачеству на дощечках. Образовательный процесс был построен с учетом данных теста, использовался индивидуальный подход к каждому ребенку.

Целью контрольного эксперимента является повторное выявление уровня успеваемости младших школьников. На этапе контрольного эксперимента была проведена та же работа с детьми, что и на этапе констатирующего эксперимента. В результате обработки тестов, опросов, анализа продуктов детской деятельности, нами было отмечено увеличение детей с высоким уровнем сформированности представлений об истории белорусского народа, развития творческих способностей детей. К высокому уровню отнесено 68 %, к среднему уровню было отнесено 32 % детей. Детей с низким уровнем не было выявлено.

Таким образом, великая культура белорусского народа, которая складывалась тысячелетиями, изобилует своими обычаями, традициями и обрядами в наше время, когда многое утрачено, позабыто, когда неизменно изменились жизненные условия народа, обязывает нас, педагогов, приобщать детей к ценностям народной культуры, чтобы они в будущем приносили свой вклад в ее дальнейшее развитие.

Искусство ручного ткачества – важный компонент художественной культуры. Его системное изучение помогает увидеть целостную картину белорусских народных традиций. Интерес к традиционным текстильным техникам и орнаментам не исчез, напротив, в последнее время, художники в своем творчестве широко используют народные орнаменты. В современном ручном ткачестве одинаково важно и сохранение традиций, и поиск новых форм. На протяжении тысяч лет ручное ткачество существовало и развивалось, и сегодня оно вновь доказывает свое многообразие и жизнеспособность.

Список литературы

1. *Барадулин В. А., Танкус О. В.* Основы художественного ремесла. М.: Просвещение, 2014.
2. *Григорьев Д. В., Степанов П. В.* Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор: пособие для учителя. М.: Просвещение, 2015.
3. *Осипова Е.* Ручное ткачество и плетение поясов и тесьмы. Новгород: НОЦНТ, 2016.
4. *Соколова В. А.* Плетение и ткачество поясов. Рукоделие. М.: Асцендент, 1994.
5. *Формирование универсальных учебных действий в основной школе: от действия к мысли. Система заданий: пособие для учителя / А. Г. Асмолов, Г. В. Бурменская, И. А. Володарская [и др.]; редкол. А. Г. Асмолова.* М.: Просвещение, 2010.
6. *Чуракова С. В.* Виды ручного узорного ткачества. Народное творчество. М.: Просвещение, 2006.

Е. М. Мирова

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: К. М. Зубрилин

ДРЕВНЕРУССКАЯ ИКОНОПИСЬ КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Одной из приоритетных задач образования в государственных и муниципальных образовательных учреждениях является развитие духовно-нравственного воспитания школьников. Тем самым обуславливается актуальность изучения учащимися православной культуры, обладающей большим воспитательным потенциалом и основанной на нравственных ценностях, имеющих непреходящее значение. В Федеральном государственном стандарте общего образования духовно-нравственное развитие и воспитание обучающихся определены как первостепенные задачи. Основные ориентиры образования на духовное возрождение нации отражены в «Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России» [5], а также в «Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года» [7].

В Федеральном государственном образовательном стандарте (ФГОС) начального [9] и основного общего образования [10] и Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» воспитание характеризуется как деятельность, основанная на социокультурных, духовно-нравственных ценностях и принятых в обществе, правил и норм поведения. Важнейшее значение в развитии духовно-нравственного воспитания принадлежит обучению в начальной школе. Для младшего школьного возраста свойственна особая восприимчивость к усвоению нравственных норм и качеств, что дает возможность укоренить нравственный стержень личности заблаговременно.

Основу духовно-нравственного воспитания образуют нравственные ценности. Отражением нравственных и духовных ценностей православной культуры, одним из средств духовно-нравственного воспитания является иконопись. В последние годы происходит возрождение русской культуры, неотделимой от культуры православной, важной частью которой является древнерусская иконопись. Древнерусская иконопись представлена выдающимися произведениями, которые были созданы как известными иконописцами (Андреем Рулевым, Дионисием, Феофаном Греком, Симоном Ушаковым и другими), так и безымянными авторами.

Проблема духовного содержания русской иконы нашла свое отражение в работах таких мыслителей, как Ф. И. Буслаев, С. Н. Булгаков, Н. П. Кондаков, П. П. Муратов, В. В. Розанов, Н. Л. Окунев, В. Соловьев, Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский и др. В исследованиях Веселовой Е. В., Гусаковой В. О., Никольского М. В., Никольской Т. М. воспитательный потенциал иконописи рассматривается применительно к старшему школьному возрасту. В то время как проблема значения иконописи в развитии духовно-нравственного воспитания младших школьников анализируется редко. Целью данного исследования является изучение возможностей духовно-нравственного воспитания младших школьников средствами изучения древнерусской иконописи.

Интерес к иконописи в педагогике возник в 60-х гг. XX в. в рамках художественного воспитания. Ранее иконопись рассматривалась в контексте религии, философских и искусствоведческих наук [3, с. 1].

В. В. Бычков, раскрывая духовно-эстетические основы русской иконы, пишет о важности глубокого изучения наследия своей страны, так как в нем отражается истинная философия, духовность и культура. Иконописное искусство на Руси проявило себя во всей полноте, достигло наивысшей степени развития. По мнению автора, икона – это духовный и художественный символ Руси, уникальный носитель христианской мудрости [2, с. 8].

Икона обладает как исторической, художественной ценностью, так и содержит сущностный психологический и философский смысл [4, с. 52]. Н. К. Гаврюшин связывает проблему отношения к иконе и самоопределения. Невозможно понять икону, воспринимая ее

исключительно с позиции техники и мастерства. Важно осмыслить вложенный в икону духовный смысл [11]. В действительности, для педагога важно, чтобы в процессе изучения иконописного искусства, для школьников открывались заложенные в нем духовные ценности, такие как жертвенная любовь, милосердие, сострадание, терпение и смирение [1, с. 48].

Влияние иконописи на духовно-нравственное воспитание личности младшего школьника может проявляться следующим образом.

В иконе через художественную форму передается духовный опыт народа, в ней соединен образ русской истории, любви к Родине, образ воинского подвига, отражена святость Материнства. Рассматривая изображение событий священной истории, подвиги христиан, отображенные на древнерусских иконах, младшие школьники могут узнать об истории своей Родины, а также начать стремиться в своей жизни следовать духовным ориентирам, заложенных в иконе [6, с. 3–4].

Икона является носителем вечных ценностей, образом православной веры. В ней воплощается христианское учение, некое духовное таинство. Этим объясняется символический язык иконы. В процессе его постижения, перед учащимися отрываются сокровища духовного мира, воспитывается нравственность [4, с. 53].

Икона может выступать для учащегося в качестве духовно-психологического руководства [8, с. 135]. Абстрактное знание формируется на основе чувственно-зрительного (наглядного) образа. Познание связано с душой, оно может быть, как внешним, так и внутренним [4, с. 53]. Рассмотрение произведений древнерусской иконописи будет способствовать развитию внутреннего познания, иными словами, самопознания младшего школьника.

Изучая тонкость создания иконописного образа, значение иконы, младший школьник имеет возможность приобщиться к православной культуре, ее особенностям и содержанию. Это позволит сформировать благоговение к духовным ценностям, бережность в отношении к святыне [6, с. 67].

Эстетическая составляющая в иконе не является целью, это одно из средств выражения духовного образа. Соответственно, при практическом выполнении работ, связанных с изучением искусства иконописи, для учащегося будет первостепенным выражение духовной идеи, а не эстетическая составляющая. Через пятно, тон и линию будет осуществляться, в первую очередь, духовный поиск, внимание не будет сконцентрировано только лишь на красоте изображения. Стремление передать священный замысел в процессе создания иконописного образа, способствует глубинному погружению и осмыслению духовной идеи иконописного изображения. При этом учащийся отображает духовное содержание изображения, что является наиболее важной задачей при освоении иконописного жанра [6, с. 66].

Личность школьника, его стремление к освоению культуры как опыта предшествующих поколений, приобщение к духовному наследию прошлого, а также познанию настоящего, находится в центре современного образования. От того, насколько глубоко и полно учащиеся постигнут духовное наследие Руси, зависит развитие их нравственности. Результатом изучения древнерусской иконописи становится воспитание у младших школьников особого тонкого отношения к духовным ценностям и национальным традициям. Ознакомление с духовным содержанием иконы способно изменить взгляд на жизнь, наполнив его истинными ориентирами, важностью быть добрым, любящим, смиренным, чутким по отношению к окружающим, ответственным и готовым жертвовать собой ради других. При практическом выполнении иконописного изображения от учащегося требуется как особая внутренняя восприимчивость, так и аккуратность, умение сосредотачиваться, вдумчивость и внимание. Таким образом, древнерусская иконопись, являясь носителем духовных ценностей, отражением истории Отечества, представляет собой уникальное средство развития духовно-нравственного воспитания младших школьников.

Список литературы

1. Алексеева В. Самое важное, но невидимое // Искусство в школе. 1999. № 2.
2. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1994. 366 с.
3. Веселова Е. В. Духовность иконописи: программа и методические рекомендации / Авт.-сост. Е. В. Веселова. Мурманск: НОУ МГИ, 2005. 36 с.

4. *Клыпа О. В.* Психологический контекст древнерусской иконописи // Вестник Российского университета дружбы народов. 2013. № 1. С. 51–58.
5. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. М.: Издательство «Просвещение», 2014. 24 с.
6. *Никольский М. В., Никольская Т. М.* Формирование духовно-нравственных основ учащихся при обучении уставной православной иконы // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2019. № 40. С. 64–69. [Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41254907_10694558.pdf (дата обращения: 01.03.2021).
7. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года. М., 2015. [Электронный ресурс]. URL: <http://static.government.ru/media/files/f5Z8H9tgUK5Y9qtJ0tEFnyHlBitwN4gB.pdf> (дата обращения: 05.12.2020).
8. *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М.: Изд-во европейского экзархата Московского патриархата, 1996.
9. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования (в ред. приказов Минобрнауки России от 26.11.2010 № 1241, от 22.09.2011 № 2357).
10. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (утв. приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от «17» декабря 2010 г. № 1897).
11. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М.: Прогресс. Культура, 1993. 399 с.

Е. А. Миронова

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: А. Ю. Мокина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА НА ФАСАДАХ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Декоративная керамика на фасадах зданий играет роль в решении архитектурных задач. Использование может быть не только в экстерьере и интерьере, но и применима ее функция в городской среде.

Глина может принимать любую форму, форму и текстуру. Глазури могут быть материалом с особыми качествами, превращать его в нечто действительно уникальное, что делает его выбором для современной архитектуры.

Керамические фасады используются современными архитекторами в качестве материала для самовыражения. Если раньше внешний вид здания представлял собой интерьер, то теперь внешний вид может быть любым. В настоящее время выразительность здания не зависит от интерьера и вносит свой вклад в городскую среду. В этой разработке глазурованная архитектурная керамика исследуется для новых и различных применений.

Глазурь как материал для современного архитектора. Контекст привносит историческое мастерство и знания в современную область, делая их материалом для современного архитектора.

На сегодняшний день архитекторы, создающие керамические плитки на фасады, сохраняют традиции и технологии мастеров прошлого. Но работы современных керамистов отличаются от зданий в стиле модерн тем, что они сочетают декоративное качество керамической плитки с современной архитектурой. В их относительно минималистскую эстетику скульптурные абстрактные формы выглядят смело. На сегодняшний день архитекторы часто обращаются к местному контексту для поиска идей.

One Eagle Place – проект на Пикадилли в Лондоне, который включал реконструкцию старых зданий и строительство нового фасада, в основном из белых фаянсовых блоков (глазурованной глины), близко к чувственному стилю архитектуры ар-нуво. Спроектированный Eric Parry Architects, фасад которого украшен своеобразным карнизом, созданным лауреатом премии Тернера художником Ричардом Диконом, который создал красочные абстрактные узоры были созданы с помощью керамических трансферов, обычно используемых для украшения тарелок (из Сток-он-Трент, Великобритания. Центр керамики).

Сверкающий фасад и джазовые узоры Дикона призваны отразить «полихромность и искусность площади Пикадилли». «Мои знания об иранской архитектуре, ар-нуво и венской сецессионистской архитектуре бурлили на заднем плане, – говорит Эрик Парри. «Но что еще более важно, я против поверхностного эпидермиса большей части современной архитектуры. У керамических фасадов есть глубина, они роскошны». Он также описывает их как «тактильные».

Современный керамист Кристин Джеттен стремится улучшить определенные качества глазури как материала, сделав ее одним из материалов, который выбирает архитектор, наряду со стеклом, камнем, металлом, деревом. Это постоянный процесс: всегда есть что исследовать.

Ряд обработок поверхности, которые художник разработал на протяжении многих лет в результате игривых заданий: такие задания, как обработка поверхности и глазурь, которые показывают цвет глубокого темно-синего моря, игривого по своей глубине, отражающего солнечный свет на мелких волнах. Произвольная глубина плитки, воспринимаемая издалека и с правильным масштабом до отделки и основным цветом должен быть лесной зеленый с текстурой.

Цель Кристина Джеттана – вносить свой вклад в общественное пространство и искусственную среду, повышать осведомленность людей о зданиях, которые мы только используем, и стимулировать чувства. Художник пропагандирует глазурованную керамику как автономный материал с особыми качествами, которые освоил и использует до сих пор.

Кристин использует своеобразный подход. Первое – включает глазури, имитирующие камень, включая мрамор, гранит и известняк. Основная задача второго – добавить один или

несколько цветов к зданию с использованием матовых, глянцевых или полуглянцевых глазурованных поверхностей. Третья итерация включает в себя глазури, которые имеют определенную поверхность, которая реагирует на различные условия освещения и способна иметь несколько показаний. Это включает в себя глазури с блестящей поверхностью, с необычной текстурой, которая особенно реагирует на текстуру глиняной единицы, объединение глазури или потенциал подобный бронзе и металлу.

Визуальное качество общественного пространства не возникает само по себе, но может развиваться и становится интересным, когда видение, навыки и энергия объединяются. Кристин старается отказаться от установленного подхода к технике, ищет новые концепции, связанные с материалом. Его работа связана с переживанием вещей в постоянно меняющемся состоянии. В поисках новых подходов он открыт для перекрестного сотрудничества, которое может послужить отправной точкой для будущих исследований. Ему всегда любопытно искать смыслы, которые возникают, когда несколько специалистов взаимодействуют в переходах. Это приводит к новым точкам зрения. Таким образом, проектные группы могут бросить вызов отрасли, чтобы выйти за рамки массового производства, и выйти из зоны комфорта.

Список литературы

1. Астраханцева Т. Л. Русский стиль // Декоративное искусство стран СНГ. 2013. № 5 (416). С. 40.
2. Мусина Р. Р. Российская традиционная керамика. М.: Интербук-бизнес, 2011. 168 с.
3. Астраханцева Т. Л. Гжельская майолика XX века. СПб.: Аврора, 2006. 286 с.
4. Золотой век итальянской майолики. (Кат. выставки) / Сост. Е. Н. Иванова. Милан, 2003.
5. Овсянников Ю. М. Русские изразцы. Л., Изд-во: Л.: Художник РСФСР, 1968 г.
6. Марков А. Лепнина и изразцы. Ростов н/Д : Феникс, 2000. 351 с.
7. Человек и Наука [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <http://cheloveknauka.com/>

М. Ф. Михайловская

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Республика Беларусь, г. Витебск

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО КЕРАМИКЕ

Сегодня дополнительное образование детей и молодежи представляет собой особую сферу общественной жизни и системы образования, где тесно взаимосвязаны интересы личности, общества и государства. Качество, доступность, вариативность, опережающее развитие, инновационная и практическая направленность – приоритеты системы дополнительного образования.

Художественный профиль в сфере обучения детей и молодежи активно развивается, так как это важнейший социально значимый элемент образования в целом. Сегодня преподаватели требуют особого внимания в поисках новых форм и методов художественно-эстетического воспитания, развитии духовно-нравственных качеств личности в условиях стремительного развития науки, техники и цифровых технологий.

Материалом для исследования послужили работы учеников III–IV классов школ и гимназий г. Витебска, которые посещают кружок по керамике, организованный на базе ВГУ им. П. М. Машерова «АРТ-академия Квадрат».

Посещая кружок по керамике, дети работают с натуральным материалом – глиной. В процессе взаимодействия с этим материалом развивается мелкая моторика, что для детей крайне важно. Это тесно связано с развитием речи. В человеческом мозгу центры речи и движений пальцев очень близки. Во время курса активируются соответствующие части мозга, одновременно стимулируя соседние области, отвечающие за речь. Следует отметить, что работа с глиной также имеет психотерапевтическое назначение. Она становится своего рода проводником в глубины сознания. Это приводит к архетипическому уровню, на котором слова становятся неважными, они заменяются ощущениями, ассоциациями, образами.

Ученикам было предложено выполнить «кружку-заварник» с использованием древнего способа обработки керамики – молочения, для придания декоративности и водонепроницаемости черепка. Учитывая разновозрастную группу, младшим было предложено выполнить с минимальным количеством декора, а детям постарше с доработкой штампов. Для выполнения задания потребовалось два занятия, каждое длилось 1,5 часа. Работа разделилась на четыре этапа.

Первый этап включал в себя изготовление картонных шаблонов кружки; подготовка массы; инструментов для работы; штампов. При изложении материала использовалась технологическая карта изготовления кружки, так же предложен иллюстративный материал, включающий всевозможные варианты кружек и цветов.

Второй этап. После разбора последовательности выполнения работы ученики приступили к выполнению. Основной кусок глины разделили на две части. Из первого куска раскатали пласт толщиной 3–4 мм, прикладывали шаблоны и с помощью стеки по контуру вырезали основание, цилиндр и крышку будущей кружки, излишки сминали. Готовые детали перекладывали на доску, чтобы немного подвялились. Второй кусок глины потребовался для изготовления цветка. Небольшие кусочки проминали между большим и указательным пальцем и из готовых лепестков собирали цветок. На крышку приклеивали готовый цветок, декорировали штампами.

Третий этап – сборка кружки. Основу для цилиндра процарапывали в месте состыковки, промазывали шликером, и формировали стенки кружки с помощью деревянной лопатки. Основание так же процарапывали, промазывали шликером, и состыковывали с цилиндром. Раскатывали жгутик, слегка прикатали скалкой и сформировали ручку. Готовую кружку дорабатывали. Ребятам постарше было предложено сделать ложку, подходящую по стилистике кружке.

Четвертый этап. Готовые изделия зачищали, обжигали в муфельной печи. На следующем занятии каждый из ребят окупал свою кружку в емкость с молоком. Молоченым изделиям давали немного подсохнуть, после отправили в печь. В зависимости от температуры нагрева, а так же длительности обжига цвет от молочения может получиться разным (от золотистого до темно-

коричневого). Также разным будет цвет окрашивания и в зависимости от того, какое по составу и жирности молоко. Подведение итогов занятия: дети получили новые знания в обработке керамического черепка, так же оценив работы других учащихся, подчеркнули важные для себя моменты, которые будут использовать в дальнейшем.

Проведенное исследование показало, что изучение приемов работы с глиной и изготовление изделий из нее увлекает детей, развивает их фантазию и стремление к познанию народных видов искусств. Взаимодействие в разновозрастных группах идет делегирование, старшим детям некоторых педагогических задач: самостоятельно объясняя какие-то вещи младшим товарищам, старшие дети получают возможность «закрепить» изученный материал.

Список литературы

1. *Жук В. И.* Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв. Минск: Белорусская наука, 2006. 320 с.

Е. А. Мурынкина

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: О. В. Ромашкова

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ

Неотъемлемым свойством каждого объекта, видимого человеком, является цвет. Цвета окружают нас повсюду: будь то голубой чистого неба или черный цвет автомобиля. Цветовая гамма способна регулировать настроение, создавать эмоциональный фон и даже влиять на аппетит. Подсознательно каждый человек прибегает к цветотерапии при выборе гардероба или интерьера. Чтобы доказать, что каждый оттенок способен по-своему влиять на человека, психологи провели эксперимент, в ходе которого заводили испытуемых в комнаты с выкрашенными в разные тона стенами. Так, в красной комнате у людей учащался пульс, повышалось артериальное давление, некоторые постепенно начинали испытывать страх, эмоциональное возбуждение. В синем помещении пульс, наоборот, замедлялся, люди испытывали умиротворение. В желтых стенах состояние испытуемых приходило в норму [2].

Красный цвет ассоциируется с огнем, насилием и войной. А также с любовью и страстью. В дизайне красный может служить мощным акцентом. Если использовать в дизайне слишком много красного, это может оказать на пользователей подавляющий эффект. Но если нужно отобразить в дизайне силу и страсть – он незаменим. Красный может быть разным: светлые оттенки выглядят энергично, а темные – мощно и элегантно [1].

Оранжевый – очень яркий и энергичный цвет. Некоторые его вариации ассоциируются с землей и осенью. В дизайне оранжевый привлекает внимание, но не подавляет, как красный. Его часто считают дружелюбным. В интерьере он поднимает настроение, бодрит и вызывает желание общаться.

Коричневый является одним из основных цветов природы, а также подразумевает тепло и уют. В интерьере с преобладанием коричневого возникает ощущение защищенности. Но неправильный выбор оттенка или его избыточное использование может привести к депрессивному состоянию, вызвать страх и разочарование. Из-за исторических событий один из оттенков этого цвета, хаки, может вызвать негативные ассоциации.

Желтый цвет в интерьере положительно влияет на психическое здоровье, тонизирует и улучшает концентрацию. Но некоторые люди утомляются от большого количества желтого, он кажется им назойливым. Также в помещениях, где находятся люди, страдающие бессонницей, желтый лучше не использовать. Желтые оттенки хорошо вписываются в отделке кухни, детской и в комнаты с недостатком естественного освещения.

Зеленый считается самым безмятежным, спокойным и умиротворенным цветом. Он рождает образы травы и деревьев. Так как он сближает, помогает с принятием важных решений и дарит гармонию, его советуют использовать при оформлении комнаты страдающим патологиями сердца, дыхательной системы или психологическими расстройствами. Зеленый нередко делают базовым для спальни, гостиной и кабинета, а вот в детской он встречается, как правило, в качестве акцента. Но и с ним стоит быть аккуратным. Темные тона или избыток зеленого могут вызвать подавленность и сонливость.

Синий связывают не только с печалью, но также с покоем и умиротворением. В интерьере синий может зрительно увеличить помещение. Его советуют использовать в спальне людям, которые страдают бессонницей, головной болью, повышенным давлением. Темно-синий настраивает на продуктивную работу, и потому с успехом используется в декоре кабинета.

Белый цвет считается отсутствием цветов. Во всем мире белый ассоциируется с чистотой и непорочностью. Этот цвет является универсальным, поскольку подходит всей палитре цветов и может быть как основным, так и акцентным. Он визуально может увеличить пространство или здание, поэтому считается хорошим вариантом для отделки маленьких и темных пространств [3]. Но стоит быть аккуратным с этим цветом: если умеренное количество белого может придать сил и энергии, то переизбыток может вызвать чувство пустоты и одиночества.

Большинство культур связывает черный цвет с тьмой. Из-за особенностей восприятия многие боятся его использовать, т. к. психологи считают, что черный цвет подавляет психику и способен вызвать тоску и даже депрессию. Но в дизайне он смотрится смело и нестандартно. Часто его используют для расстановки акцентов; а многие считают его признаком деловой обстановки или роскоши. Черный – интригующий вариант, прекрасно дополняющий декор в большинстве стилей. Но в больших количествах его стоит использовать лишь в больших помещениях, поскольку он зрительно приближает предметы, и в маленьких пространствах будет давить на зрителя [1].

Наше восприятие цвета только кажется универсальным. На самом деле большая часть механизма этого восприятия зависит от унаследованных идей, изменяющихся в течение времени. Другими словами, восприятие цвета или сочетания цветов обусловлено культурой. А их смыслы изменчивы и поистине огромны. Каждый цвет имеет огромную гамму оттенков, которые у каждого человека вызывают индивидуальную ассоциацию. Поэтому говорить о значении и действии каждого тона, используемого в интерьере, можно бесконечно долго. Выбирая цвет для дизайна, нужно ориентироваться на предпочтения заказчика, сочетаемость его с другими оттенками, национальность и т.д.

Список литературы

1. Эванс Г. История цвета. Как краски изменили наш мир. М.: Эксмо, 2019. 224 с.
2. Конструктор успеха. [Электронный ресурс]. URL: <https://constructor.ru/uspex/vliyanie-cveta-na-cheloveka.html>
3. Выставка домов малоэтажная страна. [Электронный ресурс]. URL: <https://m-strana.ru/design/psikhologiya-tsveta-v-interere-kak-vybrat-ottenok-kotoryy-izmenit-vse-k-luchshemu/>

Мэнсинь Чжао

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: Н. И. Наркевич

РОЛЬ КОСТЮМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ РЕШЕНИИ КИНОКАРТИНЫ ФЭН СЯОГАНА «НОЧНОЙ ПИР»

Искусство костюма в художественной практике кино отличается особой спецификой. Экранный костюм, являясь активным средством изобразительной выразительности, играет определяющую роль в воплощении замысла произведения. Костюм в фильме не только демонстрирует внешний облик героя, его психологическую и социальную характеристику, он отражает образно-художественный мир фильма в целом. Что еще более важно, костюм в кино играет важную роль в развитии сюжета, отражая дух эпохи и культурно-историческое наследие.

Специфика функционирования костюма в кадре подчинена конкретным художественным задачам и здесь показательна эволюция взглядов как режиссера, так и художника по костюмам. При разнообразии подходов к искусству костюма в кино, авторы последовательно проводят в своем творчестве идеи реалистичности или абсолютной условности. Неточность смысловой информации, переданной костюмом, способна затруднить эмоциональное восприятие фильма [3, с. 45].

Картина известного китайского режиссера Фэн Сяогана «Ночной пир» (2006) по мотивам произведения Уильяма Шекспира «Гамлет» отличается своеобразием подходов к моделированию костюмов. Художник Е Цзиньтянь добавил в стиль костюмов свое собственное видение, не нарушив при этом атмосферу времени. Часто одежда персонажей становилась элементом концепции мира.

Авторы часто сталкиваются с вопросом вынужденных ситуаций подбора или создания костюма с учетом различных факторов. Работая над эскизом, художник хорошо представляет себе, каким будет костюм. Он переводит плоскостное изображение в объемное и задумывается, как сделать те или иные конструкции костюма [4, с. 31]. Основой же авторских представлений Е Цзиньтяня явилось влияние традиций китайской культуры [1, с. 2]. Художник по костюмам в своей работе использует много шелка и парчи очень смелых оттенков. Теплые и холодные тона контрастируют друг с другом. Ярко-желтый, красный, изумрудно-зеленый цвета сразу привлекают внимание, способствуют созданию сложного колористического строя, характеризующего персонажей.

Произведения Е Цзиньтяня обладают насыщенным восточным колоритом и классической обоснованностью. Влияние художника на изобразительное решение фильма трудно переоценить, что неоднократно подтверждалось изысканностью визуального ряда картинах («Крадущийся тигр, затаившийся дракон» Ли Ань (2000), «Битва у Красной скалы» Ву Юйсэнь (2008) «Вспоминая 1942» Фэн Сяоган (2012).

Отличительной чертой композиции традиционного китайского костюма является верхняя часть «и» и нижняя часть «чан». Для костюмов характерны узоры с драконами и фениксами, представляющими императорскую семью. Присутствие декора с журавлями и тиграми отличает образы придворных. Цветовая гамма одежды подчинена пяти основным цветам – зеленому, красному, черному, белому и желтому. В фильме «Ночной пир» эти пять цветов используются очень активно.

Среди разнообразных вариантов костюма в картине «Ночной пир» внимания заслуживает белый льняной халат на запах. Выделяясь на безлюдном фоне, костюм отражает духовное состояние героя, наследника престола Ву Луань (он увлечен театром и не видит себя в качестве правителя). В древнем Китае белую верхнюю одежду обычно одевали по случаю траура. Белый силуэт отражает трагическую судьбу главного героя. Как наследник, он не любит императорский двор, как мужчина, не может защитить свою женщину, а как сын, не может спасти жизнь отца.

Черный цвет в древнем Китае считался символом благородства и обычно использовался в придворной одежде императора, императрицы и чиновников, что продемонстрировано в фильме.

Красный цвет популярен во время церемонии бракосочетания или проведения каких-либо празднеств. В фильме в сцене возведения Вань в статус императрицы художник по костюмам именно ярко-красный цвет делает основным. Желтый, особенно золотисто-желтый, характерен для вышивки красной мантии императрицы. С древних времен этот цвет использовался в украшениях дворцового интерьера и всего комплекса императорского костюма. Зеленый цвет – олицетворение природы, он не нес особой символической нагрузки, но использовался в именах персонажей. Одно из женских имен Цин Нюй (青女) состоит из иероглифа со значением «зеленый» (青).

Неоднозначно подан образ героини Вань, которая была императрицей при двух правителях. Ее перевоплощение определяется предлагаемыми обстоятельствами и выступает как неотъемлемый атрибут сценического поведения актера. Например, статус Вань подчеркивает длинный белый халат (мантия «чанпао»), надетый ею в беспокойное время. И хотя это роскошная мантия, в которой Вань не теряет своего величия, именно белый цвет был выбран ею для передачи внутреннего протеста и предвестника печали. Посредством таких изобразительных метафор режиссер раскрывает внутренний мир персонажа зрителям. Важно то, какое место отводится эволюции образа посредством костюма, и является ли он сугубо внешним проявлением или может выявить внутренний мир героя.

В сцене возведения императрицы в ранг она предстает перед зрителем в гармоничном сочетании черного, красного и желтого цветов. Огромное черное пространство дворца с золотым декором, а также красное церемониальное платье императрицы привлекает внимание зрителя. Оно расшито девятью золотыми летящими фениксами и демонстрирует достоинство, могущество Вань. Такой роскошный наряд не только оказывает сильное визуальное воздействие, но и делает образ императрицы центральным в композиции кадра. Платье свободного кроя, прямые борта и широкие рукава адресуют зрителя к традиционным образцам одежды китайцев, прежде всего, чанпао.

Гармонично сочетающиеся элементы композиции костюма и вышивки передают дух истории. Колорит костюма Вань не случаен, он имеет свою эволюцию. Впервые мы видим героиню в красном при желании защитить наследника и царствующего императора. Во второй раз она предстает в красном, демонстрируя свое могущество в сценах борьбы за престол законного наследника (Вань отравила захватившего престол императора, однако законный наследник тоже умирает, и она становится правителем). В третий раз Вань одета в благородный черный длинный халат, который дополнен ярко-красным шелком в ее руках. Смысловое значение цвета подчеркнуто и в словах героини: «Красный цвет как пылающие человеческие желания, да, как желания, сколько человеческих жизней они поглотили».

Костюм играет немаловажную роль в изобразительном решении фильма. Работы авторов проходят высокую степень художественной адаптации в соответствии с историческим контекстом. Так, китайский кинокритик и педагог Чжан Боцин в своей работе «Кинозритель» отмечает: «У них (зрителей) при просмотре фильма есть культурные любовь и ненависть, культурные симпатии и антипатии, в сердце зрителей заключена целостная форма китайской культуры» [2, с. 30]. Упомянутое в книге зрительское восприятие определяется историей культуры нации и заключается в системе эстетических предпочтений, а также моделей мышления. Это особое ощущение, когда с помощью кинопроизведения передается внутреннее состояние человека и колорит своей эпохи.

Список литературы

1. Ван Чунлюй. Национальная культура – наследие человеческой культуры. Пекин: Пекинский ун-т, 2017. 425 с.
2. Чжан Боцин, Чжан Вэй. Кинозритель. Пекин: Китайское кино, 1994. 348 с.
3. Кузнецова В. А. Костюм на экране. Л.: Искусство, 1975. 118 с.
4. Нови Л. Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму). М.: ВГИК, 1983. 60 с.

М. Р. Нечепуренко

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: А. Ю. Мокина

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ В ТЕКСТИЛЬНЫХ АКСЕССУАРАХ

С середины XX в. сфера декоративно-прикладного искусства находится в своем расцвете и переживает небывалую свободу. Особенно это касается области художественного текстиля. Опираясь на традиционные техники и способы декорирования, мастера прибегают к различным экспериментам и находят новые авторские методы работы с материалами.

Благодаря такому многообразию современные текстильные аксессуары отличаются особенной художественной образностью. Довольно часто можно встретить примеры работ, роль которых не заканчивается только лишь на дополнении внешнего образа человека. Современные мастера создают сложные многофактурные изделия, которые больше похожи на арт-объекты.

В мировой практике для обозначения современных текстильных изделий применяют термин таписерия. Это направление в текстильном искусстве, получившее развитие с 1960-х годов. Основой упор в данном направлении делается на художественную ценность изделия, а не на его утилитарное значение.

В настоящее время ручной гобелен подразделяется на два вида. Первое – это авторские произведения, которые могут быть выполнены как в совершенно новых авторских техниках, так и в традиционных технологиях. Но при этом в них всегда присутствует экспериментальное или концептуальное начало. Второе – это воспроизведение и изготовление традиционного текстиля. Эти течения не соперничают друг с другом, а взаимодействуют. Оба этих направления активно применяются при создании различных аксессуаров или отделок костюма. Упор в таких изделиях может делаться на декоративность, колористическую насыщенность и создавать абстрактные композиции. Но так же, могут быть использованы и приемы, создающие полотна, схожие с живописными или графическими работами.

В авторском текстиле активно применяются традиционные техники. Но для достижения новых результатов проводятся различные эксперименты, нарушающие традиционные принципы: изменяется традиционный масштаб, применяются новые материалы, изменяется соотношение объемов и состава. Так же одной из популярных тенденций в современном текстиле является нарочитая небрежность. Мастера специально стараются подчеркнуть следы ручной работы, оставляя необработанные края, торчащие нитки, специальной неаккуратностью в некоторых местах.

Подобные примеры можно встретить в коллекции PORTS 1961 RESORT 2016. В некоторых моделях присутствуют довольно крупные вставки тканого панно, которые дополняют образ, делают его более эффектным. Так же у российского дизайнера Елены Ткаченко можно встретить интересные примеры тканых аксессуаров, таких как шарфы.

В настоящее время у мастеров проявляется особый интерес к войлочным изделиям. Сегодня изделия из сваленой шерсти можно встретить как на ярмарках мастеров, так и на выставках современного искусства. Сочетая различные техники и материалы, мастерам удастся создавать все более интересные и необычные изделия, которые сохраняют в себе свои народные мотивы, но при этом гармонично вписываются в современную моду. Огромный выбор разнообразной шерсти и ее цветовой палитры так же поспособствовал расширению возможностей современного войлоковаления. Валяние из шерсти осуществляется двумя способами: сухим и мокрым. Фактура полученного изделия сильно отличается в зависимости от выбранного метода. Валяние влажным способом может дать больше фактурно-выразительных свойств будущего изделия.

Современное разнообразие материалов способствует развитию войлоковаления и нахождению новых фактур. Например, получило распространение валяние с использованием флиса. В пласт войлока вваливаются пряди флиса для образования новой фактурной поверхности, которую можно регулировать количеством используемого материала. Если же

вести пряжи целиком, то можно получить полотно, похожее на шкуру животного. Выразительность изделия при таком методе обратно пропорциональна степени обработки войлока. Чем ее больше, тем менее активной получится фактура.

Особое распространение в наше время получил нунофелтинг – разновидность мокрого валяния на шелке. Особенностью такого метода является то, что шерсть, соединившись с шелком, усаживается в процессе изготовления больше, чем шелк. Если же полотно с еще не до конца сваляной шерстью присборить и провалить, то можно получить войлочные драпировки, похожие на кору дерева.

Еще один метод получения необычных фактур – карвинг. Для этого войлочный полуфабрикат из разных слоев чаще всего контрастной шерсти сминают, а затем, после приобретения полотном устойчивого вида, верхнюю часть складок срезают, чтобы открылся контрастный нижний слой.

Существуют техники, сочетающие между собой ткачество и валяние. Для этого используется сотканное из шерстяных нитей полотно с пропусками в основе и утке. Затем это полотно проваливают в горячей воде с мылом для получения фактуры.

Примером сваленных аксессуаров может послужить обувь, выполненная А. Пилиным. Его работы отличаются необычными формами и расцветками.

Интересный синтез текстильных техник (ткачество и войлоковаление) можно встретить в работах студентки Академии архитектуры и искусств ЮФУ Э. Подгоровой, таких как «Вечерний разговор» 170x160 см (руководитель доценты Н. И. Буримова, А. Ю. Мокина) и «Тихая песня» 45x60x 6 шт. (руководитель доцент А. Ю. Мокина).

Вышивка также является одним из самых популярных способов декорирования различных изделий и аксессуаров. За долгий период ее развития технологии изготовления практически не изменились. Существует огромное множество традиционных видов вышивок, которые до сих пор активно используются современными мастерами. Основным отличием современного творчества является то, как используют вышивку. Мастера активно сочетают различные материалы и используют необычные поверхности для работы.

Традиционная вышивка может быть выполнена современными материалами, что придает изделию актуальность. Так могут быть использованы необычные основы для вышивки. Например, латвийская художница С. Инсираускайте-Криауневисиене выполняет свои работы на металле. Примеры вышивок на металле также можно встретить в работах студентов Академии архитектуры и искусств ЮФУ, например, ширма-панно Futurama Д. Илюхиной (180x40x4 створки), руководитель доцент Н. И. Буримова.

Наблюдая за современным развитием текстиля, мы можем сказать, что текстильный дизайн развивается. Мастера ищут новые формы и материалы, что помогает находить новые технологические решения традиционных изделий.

Список литературы

1. *Ивайлова Л. В.* Художественный текстиль. Барнаул: Изд-во АГИК, 2016. 119 с.
2. *Гасникова Е. А., Ившин К. С.* Вышивка в контексте высокой моды / Технология художественной обработки материалов. Ижевск: Изд-во ИжГТУ. 2018. С. 379–385.
3. *Набиева И. А., Тохтамуродова Х. М.* Техники исполнения авторских украшений, используя текстильные материалы // Современные инновации. 2020. № 2. С. 25–27.
4. *Сафронова М. Н.* Шерсть как экологический ресурс в создании fashion аксессуаров / Ресурсам области – эффективное использование. М.: Изд-во «Научный консультант». 2019. С. 756–763.
5. *Уваров В. Д.* Авторская таписсерия. М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2010. 325 с.

Ню Яфэй

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: С. П. Ломов

РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Пейзажная живопись «Товарищество передвижных художественных выставок» конца XIX в. является образцом русской пейзажной традиции. Школа русской пейзажной живописи развивалась на основе передвижников, и ее творческая сила также исходит из социальной реальности России XIX в. Основные объекты изображения – русские пейзажи: обширные леса, чистые озера, бескрайние моря. В деревне есть высокие сосны, дубы и белые березы. Можно сказать, что русский пейзаж в душе художника во многом сконцентрирован в русской пейзажной живописи. В создании пейзажей художники реализовали изображение природы, изображение родного города и изображение себя. С таким же успехом мы могли бы использовать эти «изображения» в качестве руководства для изучения развития русской пейзажной живописи в XIX в.

В этот период русское искусство показало небывалый расцвет, появилось большое количество выдающихся художников. С точки зрения внутренних законов развития искусства автономия художественной системы более всесторонне способствовала развитию русского художественного поля в XIX в., включая А. С. Пушкина в литературе, П. И. Чайковского в музыке и изобразительное искусство. Школы передвижных выставок являются примерами. С миссией конструирования русской национальной культуры художники обратили свой художественный взгляд на социальную реальность и природный пейзаж. Можно сказать, что Россия в XIX в. уделяла людям и действительности больше внимания, чем в любой другой период. Когда один за другим появлялись образы «лишних людей» в литературе и женщин, стремящихся к свободе, когда Чайковский в музыке появился на мировой музыкальной сцене своей грустью, глубиной и глубокой национальностью, он исследовал региональные пейзажи и передал национальный дух в область живописи И. И. Шишкин (1832–1898), И. И. Левитан (1861–1900), А. И. Куинджи (1842–1910) также активно работают в русской художественной сфере. Здесь очень важен рост школы передвижных выставок. Стоит отметить, что до этого времени русские художники-пейзажисты, как правило, сосредоточились на изображении пейзажей Италии. Эта тенденция резко изменилась в начале 1860-х гг. После этого русские художники стали больше интересоваться национальными сюжетами, русскими пейзажами.

Основоположники школы пейзажной живописи – А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев (1850–1873), И. К. Айвазовский (1817–1900), В. Д. Поленов (1844–1927). Их пейзажи уходят корнями в просторы России на основе реализма, и они спокойно и объективно наблюдают за русскими пейзажами и реальной жизнью. С тех пор русская пейзажная живопись второй половины XIX в. в целом прошла три стадии развития: период пионерства, период расцвета и более поздний период.

В пионерский период такие картины были полны естественных ритмов. Одним из самых ранних примеров был «Девятый вал» Айвазовского (1850). Он использовал падающие волны, чтобы показать захватывающую и великолепную сцену. Как важная фигура, Саврасов обрисовывает российскую деревню простой и несложной манерой в картине «Грачи прилетели».

В период своего расцвета сочетание эстетического интереса и романтизма в этом виде живописи поднялось на новый уровень. Шишкин почти все хвалил – сосны, дубы и бескрайние русские леса: «Утро в сосновом лесу» (1889) имеет безграничную жизненную силу, а «Корабельная роща» (1891) молчит. Романтизмом наполнены картины Васильева «Оттепель» (1871), «Мокрый луг» (1872). Куинджи в поэтическом стиле очерчивает парящие свет и тень, «Березовая роща» (1879), изображая великолепие «Украинской ночи» (1880). Кроме того, красиво движется «Лунная ночь на Днепре» (1880). Бурные волны Айвазовского «Черное море» (1881), как и предыдущий «Девятый вал», передали любовь живописца и трепет к морю. Кроме

того, школа пейзажной живописи также показывает русских людей с точки зрения природных пейзажей: например, «Московский дворик» (1878) Поленова напрямую показывает «жизненные пейзажи» местных жителей, а красивые пейзажи в «Бабушкином саде» (1878) тоже скрываются за угрюмой депрессией аристократических семей.

Позднее Левитан, известный как «последний мастер пейзажной живописи XIX в.», поднял эстетику русской пейзажной живописи на более высокий уровень. Его пейзажи хорошо обрабатывают детали и меняют цвета. Его стиль расцвела изменился. Его «У омута» (1892) и «Над вечным покоем» (1894) содержат глубокие идеи. Русские художники-пейзажисты почти все отдавали этой земле свои горячие похвалы и сильные эмоции, наблюдая за людьми, живущими на земле, в их внимании к природе.

В XIX в. в развитии русской пейзажной живописи появился П. М. Третьяков (1832–1898), который был важной силой передвижной школы. Созданная им Третьяковская галерея в основном использовалась для сбора работ, связанных с передвижными выставками, которые сыграли важную роль в повышении социального статуса и популярности школы. В создании пейзажей задействованы сами многие странствующие художники, а некоторые из них являются прекрасными представителями русской пейзажной живописи. Исходя из этого преимущества, развитие русской пейзажной живописи становится все сильнее и сильнее.

Одним словом, Россия XIX в. была периодом расцвета искусства, и Россия также сделала шаг к мировой культурной сцене. Наблюдение за действительностью и внимание к природе – отличительные стили русского искусства и культуры. Сила и красота природы позволяют художникам находить уникальную эмоциональную поддержку общества и жизни. Тем временем русская школа пейзажной живописи сломала ситуацию, когда академические художники считали итальянскую пейзажную живопись нормой и использовали пейзажную живопись, чтобы выразить обычную красоту природы. Ее работы, сочетающие реальность и романтику, подпитываются русской реалистической живописью. Традиция достигла нового пика, и ее эстетический смысл также отражен в нынешнем взгляде на глубину истории. Идеалы натурализма, вера в художественный прогресс и чувства сострадания были интегрированы в русские пейзажи XIX в., а также принесли новое вдохновение в современные художественные новшества и творчество.

Список литературы

1. *Цзинчжи С.* История русского искусства. Ляонин: Издательство изобразительного искусства, 2019.
2. Красота и жизнь: Русская школа передвижных выставок. Шанхай: Народное издательство изящных искусств, 2018.
3. *Кулешов В. И.* История русской критики XVIII – начала XX вв. М.: Просвещение, 1991.

В. В. Павленко

Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, г. Нижний Тагил

Научный руководитель: Ю. Г. Жирякова

ПУТЬ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИИ УРАЛА

Камень – это уникальный материал для творчества, чарующий своими разнообразием и формами.

Камнерезное искусство берет свое начало с древних времен: для создания орудий труда во множестве случаев использовали камни. В России промысел получил интенсивное развитие в XVIII–XIX вв. Освоение Урала сыграло огромную роль в развитии камнерезного искусства, так как это был источник диковинных камней. К 1726 г. здесь уже работали камнерезы-самоучки, которым в помощь нанимали европейских специалистов. Уральские мастера довольно быстро совершенствовали свой промысел. В 1751 г. профессионалы нескольких мастерских перешли на Екатеринбургскую гранильную фабрику. За несколько десятилетий уральцы освоили различные жанры, техники и способы обработки камней. Вокруг каменного дела Урала сложилось немало легенд. К примеру, о горном мастере Даниле Звереве.

Востребованность камня была из-за долговечности изделий, изготовленных из него. На протяжении XIX в. камнерезное искусство развивалось дальше: мастера оттачивали техники, разрабатывали мотивы, расширяли возможности применения камня.

Во второй половине XIX в. камнерезное искусство начинает увядать. В конце 1850-х гг. правительство сокращает масштабы производства.

Екатеринбургская гранильная фабрика после реформы 1861 г. оказалась в тяжелом положении. Многие мастера покинули фабрику, а о подготовке новых рабочих и не думали.

В 1960–1970-х гг. ставится под угрозу существование фабрики. В условиях капиталистического хозяйства она была невыгодной. Производство изделий обходилось дорого, а затраченные средства не окупались: фабрики не приносили дохода.

Новый толчок в развитии сделало открытие Свердловское художественно-ремесленное училище. В учебной программе этого училища появилась техника объемной мозаики, которая была довольно сложна. Эта техника требовала новшеств в оборудовании и подходе.

К началу XXI в. мастера вышли на свободный рынок минералов, осваивая передовые техники, но сохраняя традиции.

Одной из точек промышленности и камнерезного искусства на Урале является город Нижний Тагил. В нем существует училище, которое готовит специалистов-камнерезов.

В 1944 г. выходит Постановление Совнаркома № 532, на основании которого в Нижнем Тагиле должно быть организовано художественное училище. Тагил был исторически сложившимся местом русского кустарного промысла. Здесь было и художественное чугунное литье, и расписные лаковые изделия: подносы, ковши, сундуки, обшитые железом. Также славу городу в камнерезном искусстве принес очень красивый минерал – малахит.

В 1945 г. были проведены первые вступительные экзамены. В 1946–1947 учебном году было организовано еще два отделения в училище: скульптурно-камнерезно-гранильное и формовочно-литейно-чеканное. В первые два года эти отделения не могли наладить стабильный учебный процесс, все зависело от материально-технической базы. Также не было и специалистов, которые бы могли организовать работу на этих отделениях.

В 1950 г. состоялся самый первый выпуск училища. Этот выпуск показал, что несмотря на все трудности, училище смогло подготовить квалифицированных специалистов. Воспитанию квалифицированных художественных кадров способствовала большая работа по художественному оформлению города, проводимая училищем.

Нижнетагильское художественно-промышленное училище переименовалось в Уральское училище прикладного искусства в 1954 г. В истории города и училища остались значимые имена Ушакова В. М. и Крамского М. П., которые были скульпторами-монументалистами.

Через год, в 1955 г., в городе были организованы производственно-художественные мастерские, которые объединили профессионалов, трудившихся ранее на различных предприятиях. Они же взяли на себя всю работу по оформлению города.

Период с 1958 по 1968 гг. был тяжелым в истории училища. В 1961 г. была попытка создать вечернее отделение, продержавшееся всего два набора, два года. Оно было на уровне студии ожидания, поэтому было в итоге закрыто.

В 1968 г. в связи с ликвидацией совнархоза училище было передано в Министерство местной промышленности, которое было еще слабо и не могло помочь в трудностях, но в начале 1970-х гг. стала намечаться стабилизация и второй расцвет.

В 1971 г. училище получило новое здание по улице Мира, где и находится по сей день. Это здание намного расширило площадь учебных помещений, но нужен был капитальный ремонт.

С 1977/1978 учебного года по просьбе администрации и преподавателей был увеличен срок обучения на отделениях художественной обработки металла и камня, равняющийся теперь 4 годам и 4 месяцам.

Сейчас училище является филиалом Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова и является колледжем. В нем также сохранены направления художественной обработки металла и камня.

Камнерезное искусство как в городе, так и на Урале в целом не очень активно развивается. В Нижнем Тагиле не развит туризм, поэтому производить сувенирную продукцию из камня не приходится, но даже если ее и производить, то это весьма трудоемкий процесс, не подходящий для массового производства сувениров. Каждая работа уникальна. Мастерские, существующие в городе, не могут позволить себе много сотрудников, так как это требует больше дорогостоящего оборудования и больших помещений. Сейчас многие станки собраны энтузиастами, работающими в этом деле. Сейчас ничего не требуется восстанавливать из камня, хотя это и долговечный материал. Заказы на изделия поступают чаще из Москвы или Санкт-Петербурга, но не из самого Нижнего Тагила. На Урале есть много месторождений различных камней, но изделия из натурального камня имеют высокую цену, поэтому идет конкуренция с Китаем, предоставляющим более дешевый по стоимости материал.

А. М. Палванова

Многопрофильный гуманитарно-технический колледж, Республика Казахстан, г. Караганда
 Научный руководитель: Т. О. Бернардова

ДЕКУПАЖ И ЕГО МЕСТО В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Декупаж спустя много веков до сих пор не устарел. Он был очень популярен еще во времена французского короля Людовика XVI. Эта техника дошла до наших времен и оказалась так же циклична, как и вся мода.

Вы, наверное, видели декоративные предметы «под старину» и чаще всего они сделаны техникой декупажа. Это техника декорирования различных предметов, основанная на присоединении рисунка, картины или орнамента к предмету и далее покрытии полученной композиции лаком ради сохранности и необычного визуального эффекта [1].

На самом деле, сама зная все подводные камни техники, могу заметить, что принципы очень изменились и стали обширнее. Собственно в искусстве нет определенных правил, поэтому в современности, в отличии от Викторианской эпохи, к декупажной технике может относиться декорирование не только рисунками, но даже различными макаронами, крупами, салфетками и тканями. Возможно использование самозастывающей глины и подобных материалов. И если вас смутил пункт с макаронами и крупой, то увидев результат с покрасом и лаком, вы никогда бы не подумали что это макароны, которые вы ели вчера! Также подробнее о материалах: обычные салфетки скручиваются в жгуты и выкладываются в орнамент, могут быть использованы различные бытовые отходы, например картонные яичные лотки, скорлупа, диски, пуговицы и все что вы сможете найти у себя под рукой. Для придания дорогого вида можно прикреплять натуральные камни, красиво будут смотреться обработанные стекляшки, а для особых композиций можно использовать даже самые обычные камушки. Все это может слиться в одну невероятную композицию, необычность которой может быть ограничена только вашей фантазией. Можно делать целые сюжеты на вазах и в разных стилях: египетские мотивы, наскальные рисунки, флора.

В качестве основы декорирования можно взять все что угодно: вазы, банки для сыпучих, графины, кувшины, а также набирает популярность декорирование обложек семейных альбомов и книг. Также основу можно сделать с нуля самим, используя картон и технику папье маше. Это может быть шкатулка или органайзер, но мы чаще всего делаем небольшие сундучки, которые могут послужить в качестве шкатулки для украшений. Картонный сундучок можно задекорировать таким образом, что вы и не скажите что он картонный. С помощью акриловых красок и фурнитуры можно добиться любого эффекта, например, металлического или «под дерево». Несмотря на упрощения, на технику все же нужно время и терпение. Приклеивание элементов, покрас композиции, покрытие лаком и после каждого этапа нужно время на высыхание. В итоге на изготовление уходит от 3-х дней до пары недель работы, учитывая темп и сложность изделия.

В одном из источников я увидела, что раньше изделие покрывали лаком в 30-40 слоев! Этот пункт в современной технике изменился, но это может зависеть от вида изделия. Сейчас на вазу или рамку может хватить пары слоев, так же конечно учитывая качество лака и его свойств. Раньше это могли быть предметы мебели, посуды и конечно нужна была гарантия что после первого использования лак не облупится и изделие не испортится. В современности, изделия в технике декупажа носят больше декоративный, чем прикладной характер, но не всегда. Например, в нашем доме есть банки для сыпучих и вазы под цветы которые могут выполнять не только эстетическую, но и практическую функцию. На мой взгляд, «декупажная» мебель не совсем практична, учитывая, что в моде сейчас преимущественно минимализм, но ваза или картина в этой технике может стать изящным и необычным акцентом в интерьере.

Список литературы

1. Декупаж как техника декорирования различных предметов. Творческо-исследовательский проект [Электронный ресурс]. URL: <https://infourok.ru/dekupazh-kak-tehnika-dekorirovaniya-razlichnih-predmetov-tvorcheskoissledovatel'skiy-proekt-860173.html>

В. С. Пальвинский

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: А. В. Попова

РОЛЬ РЕКЛАМНОГО ПЕРСОНАЖА В РАЗРАБОТКЕ АЙДЕНТИКИ И ЛОГОТИПА ДЛЯ ГРУМИНГ-САЛОНА

Тема айдентики весьма актуальна на сегодняшний день, так как на современном рынке часто создаются различные стили, которые являются конкурентоспособными. Поэтому создание чего-то нового поможет бренду быстрее развиваться, становится более узнаваемым и выходит на передний план среди конкурентов. Исходя из этого, в рамках создания айдентики для груминг-салона «Бетховен» было предложено использование рекламного персонажа в логотипе и последующих рекламных носителях.

Данный проект весьма значим с социальной точки зрения, первые впечатления о салоне будут показаны с помощью логотипа. Поэтому дизайн знака должен эмоционально влиять на клиента, чтобы тот, в свою очередь, воспользовался именно данным салоном. Также новый дизайн должен помочь расширить целевую аудиторию, на которую работает фирма.

Задачей стало совершить визуальную коммуникацию с людьми, которые посещают данное место. Повлиять на их впечатление и привлечь их различными элементами фирменного стиля и какой-нибудь продукции, поэтому не только питомец будет получать удовольствие в салоне, но еще и клиент.

Для создания фирменной продукции необходим набор графических элементов, которые смогут гармонично существовать в одном стиле, создавая новый графический образ груминг-салона.

Сегодня мы все уже привыкли, что в рекламном сообщении товар нам представляет какой-то рекламный персонаж: забавный человечек или животное, фрукт, растение или даже сам товар, оживший с помощью анимации, сам себя рекламирует – баночка с йогуртом, например, или шоколадный батончик. Рекламные персонажи все чаще стали использовать для формирования имиджа организации, они делают рекламные кампании ярче, следовательно – результативнее. Это происходит благодаря возникновению у клиента позитивного эмоционального отношения к бренду. Умелое обращение к эмоциональной сфере потребителя позволяет повысить узнаваемость и добиться расположения клиента.

Рекламный персонаж – это вымышленный герой, в визуальном образе или имени которого имеется какая-либо привязка к рекламируемому бренду, а также наделенный характеристиками, вызывающими симпатию к товару.

Персонаж вовсе не обязательно должен быть положительным, но часто антропоморфен и обязательно близок целевой аудитории. Он продает, потребляет товар сам, общается со зрителем или аналогичным персонажем, он также способен на рефлекссию с самим собой.

В первую очередь для создания проекта были изучены аналоги, особенности проектирования айдентики для груминг-салонов. Как правило, у них не бывает «личных дизайнеров» и им приходится делать логотип и стиль собственным трудом. Из этого следует, что большинство торговых марок груминг-салонов весьма схожи между собой.

Для данного проекта «изюминкой» в создании логотипа стало использование рекламного персонажа. Для создания знака использовалось изображение породы собак корги. Они считаются самыми милыми и добрыми собачками. Внешний вид данной породы весьма приятный, и поэтому использование его в логотипе будет уместно и хорошо влиять на клиентов. Это придает идеи оригинальность и креативность.

Данный подход будет хорош тем, что у посетителя уже сложатся хорошие впечатления о данном месте. Мордочка собаки является самым хорошим и грамотным вариантом для логотипа. Изображение выбрано весьма креативное, чтобы посетителю было приятно и интересно на это смотреть.

Чтобы подчеркнуть, что это груминг-салон, используется изображение расчески. Цветовая гамма логотипа была создана, отталкиваясь от самого цвета породы собак. Цвета выбраны мягкие, что придает хорошие впечатления о данном месте. Также в логотипе присутствуют и темные тона, например, черный, с помощью него хорошо и отчетливо читается название груминг-салона и выделяется элемент расчески.

В рамках проекта были разработаны рекламные носители айдентики: визитная карточка, бланк письма, бейдж, брелки, значки, блокнот, кружка, плакат.

Разработанная айдентика выглядит запоминающейся и поможет салону пробиться вперед на конкурентном рынке. Цветовое решение и приятные графические изображения привлекут новых посетителей, а сувенирная продукция будет распространяться как реклама груминг-салона.

Список литературы

1. *Попова А. В., Янковская В. А.* Специфика продвижения фирменного стиля для кафе и кондитерской «Бисквит» в условиях ребрендинга // *Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве»* (8 апреля 2020 г.). В 6 ч. Ч. 4. Международная научно-практическая конференция «Экономика и управление в условиях кризиса»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2020. С. 329–330.

2. *Попова А. В., Кириллова И. Л., Кириллова Н. М.* Рекламно-информационная поддержка для Витебской областной организации общественного объединения «Белорусский союз художников», г. Витебск // *Прогрессивные технологии и оборудование: текстиль, одежда, обувь: материалы докладов Международного научно-практического симпозиума* (Витебск, 3 ноября 2020 г.). Витебск, 2020. С. 224–227.

3. *Попова А. В., Павловская Е. И.* Дизайн-технологии в разработке интернет-сайтов // *Международный научно-практический симпозиум «Прогрессивные технологии и оборудование: текстиль, одежда, обувь»*. Витебск, 2020. С. 221–224.

4. *Кириллова И. Л., Бувич Ю. В.* Композиционная выразительность сувенирной открытки // *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»: сборник научных статей. Гжель: ГГУ, 2020. С. 22–24.

Паррадо Крус Гладис

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Еретин

ОБРАЗНОЕ РЕШЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРЬЕРА НА ОСНОВЕ ДЕКОРАТИВНОЙ ПЛАСТИКИ КЕРАМИЧЕСКИХ СВЕТИЛЬНИКОВ «УЛИТКА»

Природная красота животного мира вдохновляет к творчеству многих художников, дизайнеров, мастеров-керамистов, которые стремятся переосмыслить и преобразить пластику натуральной формы своей творческой фантазией.

Анималистическое искусство в настоящее время приобретает новые импульсы своего развития в дизайне интерьеров. Формы животных являются не только составляющими композиционно-образных построений предметной среды интерьеров, вносящих в устоявшуюся жизнь обывателей экзотическую струю свежих впечатлений, но также возбуждают интерес к жизни животных, любовь и желание сохранить этот чудесный мир в его сложившейся целостности и красоте.

Наиболее часто анималистический жанр в стилистике интерьера использует такие средства декорирования, как; украшение пола с помощью различных ковров и ковриков из натуральной шкуры, окраса и меха животного; отделка стен с помощью фотообоев на тему животного мира; различные статуэтки и интерьерные скульптуры и пр. Большой интерес для нас представляет практика использования статуэток животных, выполненных из керамики. Анималистический жанр при использовании в техниках декоративно-прикладного искусства приобретает особое очарование, так как камерность статуэток с изображением животного способна точно выражать изысканную красоту животного, в нашем случае – эстетику улитки семейства «Полимита». Красота улиток широко используется художниками декоративно-прикладного искусства. Образы улиток, воплощенные в различные формы керамических изделий, игрушек и светильников, находясь в домашней обстановке усиливают настроение спокойствия, интимности и изящества.

Проведенный анализ материалов и конструкций светильников, сочетающих в себе утилитарные функции и художественно-композиционное решение на основе природных форм улиток, выполненных в технике керамики, показал большое разнообразие приемов работы над ними.

К ним следует отнести:

- свойства полупрозрачности самой белизны материала фарфора;
- цветовой окрашенности полупрозрачного материала фарфора;
- прорезание отверстий или в теле абажура и фактурно-текстурная обработка формы;
- рельефность поверхности абажура, создающая декоративные эффекты просвечиваемости за счет разницы толщины поверхности материала;
- использование конструкции изделия как внешнего каркаса источников света (электрических ламп, парафиновых свечей);
- скульптурная и декоративно-пластическая образность изделия, передающая определенные сказочные мотивы;
- цветовой окрашенности подглазурного слоя фарфорового изделия;
- полноценной художественно-декоративной росписи изделия.

Гжельский декоративный стиль прикладного искусства включает в себя большинство вышеперечисленных техник художественного оформления и, по сути, является синтезом пластического, живописно-графического и конструктивно-технологического решения целостной композиции. В образах гжельской керамики природные формы улиток преобразуются гениальной фантазией художника в фантастический образ невиданной по красоте и изяществу «чистой линией» узоров, ритмов и графической игрой белых и кобальтовых отношений пятен.

Существуют множество приемов декорирования, позволяющие обогащать усиливать художественную выразительность формы инновационными мотивами, каковой является техника

прорезного фарфора. Тем не менее, необходимо учитывать, что белизна и просвечиваемость фарфора являются его основными эстетическими свойствами, позволяющие создавать из этого материала уникальные художественные изделия. Отмеченные техники требуют чистоту используемого сырья, правильной подготовки массы в соответствии с выбранным способом формования и соблюдение режимов сушки и обжига.

Особую роль в эстетизации домашнего пространства интерьера играют светильники, благодаря которым легко создать приятную и уютную атмосферу. Помимо своей основной осветительной функции, лампы исполняют декоративную роль организатора волшебного, сказочного пространства. Они как недостающие элементы паззла завершают композицию интерьера, придают ему гармоничную целостность. Наша задача состоит в том, чтобы добавить помещению, дому в целом, красоты и изящества, сделать вечера, проживающих в нем людей, спокойными и расслабленными.

В заключение следует подчеркнуть, что настольные и настенные светильники-улитки призваны служить и эффективной подсветкой, и элементом, усиливающим красоту интерьера.

Список литературы

1. *Графтон К.* Анималистика. Образы&фантазии. М.: КоЛибри, 2018. 144 с.

Е. Р. Пелагенко

Таврический колледж Крымского федерального университет им. В. И. Вернадского, Республика Крым, г. Симферополь

Научный руководитель: В. И. Лунева

РОЛЬ ДИЗАЙНА В ПРОДВИЖЕНИИ ПРОДУКТА

В современной цивилизации не существует рационального потребителя, самостоятельно осуществляющего свой выбор. Индивидуальный, продиктованный реальными потребностями выбор иллюзорен, он продиктован самой структурой общества потребления, придающей значение не предметам, а абстрактным ценностям, тождественным отчужденным от них знакам. В основе выбора товара лежит стремление к социальному отличию, и, поскольку поддержка таких отличий есть жизненное условие существования современной цивилизации, потребность всегда остается неудовлетворенной. По мнению Ж. Бодрийяра, изложенному в его социально-философском труде, «...потребность всегда является не потребностью в таком-то объекте, а потребностью отличия (желания в социальном смысле); тогда можно понять, что никогда нельзя иметь ни завершеного удовлетворения, ни определения потребности» [1].

Потребление и производство во всем мире стало движущей силой мировой экономики. Усовершенствуются технологии, появляются новые товары, увеличивается ассортимент существующих. Бизнес сталкивается с необходимостью размежевания продуктов одного сегмента, дифференциации производителя и его продукции. От того, насколько лояльно относится клиент к предложениям на рынке, зависит уровень продаж и доход производителя. Поэтому все больше владельцы бизнеса обращают внимание на разработку эффективного бренда.

Бренд – это не логотип и не рекламная стратегия. Как утверждает американский маркетолог Марти Ньюмейер, бренд – это шестое чувство клиента о продукте, услуге или компании. Задача производителя – лишь помочь людям направить это чувство в правильное русло.

Сегодня бренд перестает быть просто брендом, он становится главной направляющей компании, стратегией ее функционирования. При этом стратегия бренда уже не является исключительно внутренней разработкой. В связи с активным развитием каналов, инструментов и способов коммуникации брендинг становится ответственностью кросс-функциональной команды, сформированной из специалистов различных областей знаний, которые могут и не являться сотрудниками компании [2].

Работая над визуальной стороной бренда, дизайнер старается рассказать легенду компании, привлечь внимание клиентов, используя такие параметры, как цвет, размер, ощущения, и т. д. и зарядить клиента эмоцией, что в свою очередь, формирует лояльность потребителя к продукту. А это и является конечной целью продвижения. Таким образом, дизайн бренда – это искусство перевода смыслов в зрительные образы, для установления коммуникации между производителем и потребителем, а дизайнер – носитель специфического, во многом иррационального способа мышления, называемого визуальным.

Визуальные высказывания производителя потребителю должны быть простыми и понятными. По словам Пола Рэнда, «Дизайн, который сложен, дизайн, перегруженный деталями и невразумительный, таит в себе механизм собственного разрушения».

Однако простота является необходимым, но недостаточным условием установления устойчивой коммуникации производителя и потребителя. Есть еще одно важное обстоятельство – это заинтересованность. Визуальное высказывание может быть абсолютно понятным большей части потребителей, но при этом быть банальным, скучным, а потому безынтересным. Таким образом, сложное, запутанное послание потребитель проигнорирует вследствие его затруднительности, а понятное, но скучное, проигнорирует, потому что оно эмоционально не увлекает. Дизайнеру необходимо преодолеть два соблазна – не стать многословным в донесении идеи, не погрязнуть в украшательстве с одной стороны и не соблазниться на очевидные,

банальные решения с другой. В своей книге «Дизайн. Форма и хаос» Пол Ренд пишет: «Качество в дизайне – это идея, а не техника, точность, а не беспорядок, простота, а не бессодержательность, изящество, а не крикливость, чувствительность, а не пошлость» [3].

Арбитром, определяющим качество дизайна, является покупатель. Собственник бизнеса формулирует продающую идею и предоставляет маркетинговую информацию. Дизайнер интерпретирует ее понятным потребителю образом.

В качестве образца интересного подхода дизайнера к своей работе приведу пример линейки испанских вин Matsu. Вина Matsu часто используют в винных селфи и Instagram-сессиях.

На линейку Matsu нельзя не обратить свое внимание. С высоких и изящных бутылок на Вас смотрят живые человеческие лица. Сразу приходит мысль о том, что это настоящие виноделы разного возраста – отец, сын и внук.

На этикетке El Pícaro портрет молодого человека в крестьянской кепке. El Pícaro переводится с испанского языка как озорной, дерзкий, весельчак, рубаха-парень. То есть все то, что отражает молодость. С этикетки El Recio смотрит зрелый мужчина, тоже в характерной кепке, с не менее выразительным взглядом. El Recio переводится как крутой, матерый и воплощает зрелость. С этикетки El Viejo смотрит глубокий старик, а слово переводится как старик или старейшина, т. е. воплощение мудрости.

Маркетологи Matsu осуществили интересную аналогию возраста человека с возрастом вина, а также провели ассоциацию трех видов вин с тремя поколениями виноделов. Люди, изображенные на этикетках, выглядят не как актеры и модели, а как реальные труженики винодельческого хозяйства, которые вложили свой труд в производство вина.

Съемки проводили известные фэшн-фотографы Сальвадор Фреснеда и Бела Адлер при участии дизайн-студии Moruba. В 2010 г. на выставке Alimentaria в Барселоне этикетки Matsu получили престижную награду Best Pack de Plata как одна из самых красивых упаковок в стране.

Список литературы

1. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. М., 2006.
2. *Кусраева О. А.* Современная теория брендинга: разделение подходов. 2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnikmanagement.spbu.ru/archive/pdf/753.pdf>
3. *Ромашин А.* Дизайн как часть маркетинговой коммуникации. [Электронный ресурс]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/e-xecutive.ru/dizain-kak-chast-marketingovoi-kommunikacii-5bcc53d2d319f400abf659af> (21.10.2018).

Н. В. Петрашко

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Е. Б. Егоров

МОНАСТЫРСКИЙ САД: СЕМИОТИКА И АКТУАЛЬНОСТЬ

Предметом исследования в данной статье выступает средневековый монастырский сад. Рассматривается история этого явления, особенности его планировки, космология и семиотика, а также актуальность применения принципов ландшафтного дизайна в монастырском стиле при проектировании общественных городских пространств или частных территорий.

На этапе раннего средневековья главным нравственным, политическим и эстетическим ориентиром являлась церковь. Ландшафтное проектирование, как и другие виды искусства, служило в первую очередь религиозной идеологии, поэтому был утрачен присущий античности светский характер разведения сада. Регулярные сады стали редкостью и более не отличались внушительными площадями, и большая их часть не дожила до наших дней. Монастырский же сад сохранился – консервативный монастырский уклад жизни способствовал поддержанию сада в его первоначальном виде.

Для того чтобы понять философию и семиотику средневекового монастырского сада, необходимо для начала обратиться к архитектуре, художественным и социальным веяниям раннего феодализма и, в частности, организации монашеских общин.

Монастыри, нередко располагающиеся на отвесных скалах, возвышенностях и других удобных для ведения военных действий местах, имели высокие неприступные стены и выполняли не только религиозную, но и оборонительную, и культурно-хозяйственную функцию. По сути, средневековый монастырь и был крепостью, защищающей его обитателей от враждебного, суетного и греховного внешнего мира. В идеале он должен быть материально независим и, соответственно, организован таким образом, чтобы у монахов не было необходимости выходить за его стены: сельскохозяйственные сооружения, dormitorio, библиотека, церковь, огород, кухня – все это должно было находиться на территории монастыря.

Внутренний двор (клуатр) имел регулярную квадратную или прямоугольную планировку, в ряде случаев он был окружен галереей. Сад выполнял в первую очередь утилитарную функцию: это было местом, где монахи возделывали землю для выращивания овощей и фруктов для последующего потребления в пищу. Часть двора была отведена под аптекарский огород. В соответствии с философией монашеской общины сад должен отражать идею сдержанности, аскетизма и подчеркнутой простоты.

Поскольку монастырь уподоблялся Граду Небесному, сад таким образом становился Райским Садам, и каждая деталь была подчинена недвусмысленному символизму. Сад имел квадратную или, реже, прямоугольную планировку. Пересекающиеся перпендикулярные дорожки, делящие его на четыре равных участка (чор-бак), приравнивались к главному символу христианства – кресту. Также существует теория, что такая планировка символизирует четыре реки, вытекающие из Эдема: Фисон, Гихон, Тигр и Евфрат. Крест – попытка сориентировать пространство по сторонам света, упорядочить его. Помимо этого, квадрат – не встречающаяся в природе форма, она антропоморфна, искусственна и, можно полагать, сакральна. По Н. Л. Павлову: «Человек – существо “квадратное”, а на небе все круглое – Солнце, Луна, кольца Сатурна, орбиты планет, спиральные галактики. И человек вместе с антропоморфными богами утверждает на небе собственную “квадратность”, следовательно, квадратный в плане сад является проекцией сакрального “квадратного неба” на землю».

Квадрат символизирует совершенный тип замкнутого пространства в аспекте постоянства и стабильности, а также символизирует трансцендентное знание. Это совокупность четырех стихий, отражающая также единство божественного: три стороны квадрата – божественная троица, а четвертая сторона – божественное единство. Монастырский сад, окруженный неприступными стенами, подобен мифологическому Раю – месту, всегда огражденному или окруженному морем и открытому только Небесам.

На пересечении дорожек чаще всего находилось дерево, отождествляемое с райским Древом Жизни или же с Космическим Деревом, символизирующее мировую ось или крест. Нередко это было именно плодовое дерево – яблоня или вишня. На юге Европы это могло быть апельсиновое дерево – апельсин, как и яблоко, также ассоциировался с плодом Древа Познания.

В середине сада на месте дерева иногда располагался фонтан, означающий источник жизни и бессмертия, а также искупление. Вода символизирует очищение, обновление, восстановление, движение, жизненные силы, которые противопоставляются неподвижности смерти. В христианском искусстве изображение воды, смешанной с вином, означает смирение.

Редкие декоративные растения, выращиваемые в монастырском саду, также не были обделены символизмом. Они включают розы и лилии – символы Девы Марии, шипы розы же отождествляются со страданиями Христа, анютины глазки олицетворяют празднование Троицы и т.д.

Малые архитектурные формы обычно ограничивались скамейками, колодцами, беседками и фонтанами, поскольку сад выполнял не только хозяйственную функцию, но также являлся местом для духовного, созерцательного досуга.

Ввиду доступного осуществления принципов ландшафтного дизайна, присущих средневековому монастырскому саду, такой тип организации пространства может удачно применяться и при проектировании современных мест отдыха.

Регулярная планировка монастырского сада подходит для оформления практически любых общественных участков (скверов, парков, аллей, дворов) и частных придомовых территорий. Перпендикулярные дорожки позволяют с легкостью зонировать пространство, что немаловажно при регулярном ландшафтном проектировании.

Городские скверы и жилые дворы зажаты между монотонностью панельных домов подобно тому, как монастырский сад окружен крепостными стенами. Поэтому сквер, воплощающий в себе идеи монастырского сада, помимо обогащения художественного облика квартала, имеет все шансы стать местом для своеобразного побега от внешнего мира, островком умиротворенности, источником восстановления душевных сил. Помимо прочего, достаточно неочевидный для современного человека символизм такого сада может также иметь дидактическую функцию: не будет лишним напомнить о вечных идеалах, особенно в наше неопределенное, лишенное духовных ориентиров время. Символы, воплощенные в планировке и декоративных элементах сада, будут ненавязчиво, воздействуя на подсознание, приобщать посетителей к духовной христианской культуре. Однако стоит отметить, что подобный сад, находящийся в условиях городской среды, не отличающейся экологией, будет иметь исключительно декоративное назначение из-за отсутствия возможности вырастить здоровые плодовые деревья.

Монастырский сад на дачном или жилом участке, в отличие от городского пространства, может непосредственно иметь функцию плодового сада или огорода. Каноничная планировка такого сада элементарно практична – она подразумевает разделение пространства на зоны, что способствует более эргономичной и эстетичной организации грядок. Как и в случае с городским садово-парковым участком, организованный по такому принципу сад на дачном или жилом участке будет также воплощать идею райского сада – умиротворенного уголка для досуга и духовного отдыха.

В связи с ростом городов и закономерным уменьшением площадей зеленых насаждений и ухудшением экологии в задачи садово-паркового проектирования теперь входит восстановление биосферы, расширение зеленых участков и поиск новых средств формирования парковых ландшафтов в городской среде. Наблюдается заинтересованность городских жителей в отдыхе на природе и посещении парков в попытке отдалиться от городской суеты. Поэтому организация городских садово-парковых пространств по принципу монастырского сада может помочь в решении проблемы создания общественных озелененных участков.

Список литературы

1. Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
2. Ожегов С. С. История ландшафтной архитектуры. М., 2004.
3. Павлов Н. Л. Архитектура. Введение в профессию. М., 2018.

Е. В. Петрова-Маковски*Международный независимый университет, Республика Молдова, г. Кишинев*

Научный руководитель: Ф. П. Элеонора

РУССКИЕ КЛАССИКИ В МОЛДАВСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ (1945–1975)

Расцвет национального изобразительного искусства, в том числе и книжной графики, начинается после Великой Отечественной войны. Раиса Акулова в своей работе «Книжная графика Молдавии» пишет: «Если первые издания, выпущенные в нашей республике, обходились скудными полиграфическими средствами, то уже послевоенные книги украшены не только рисованными обложками, но и сюжетными иллюстрациями» [5, 6].

В условиях, когда метод социалистического реализма был единственно возможным в создании графических произведений, значимую часть молдавской книжной графики заняла «литературная иллюстрация», выполнена, чаще черно-белой в туше, карандаше, угле, которая сформировалась еще в 1860–1870 гг. через искусство художников передвижников. В начале 1850-х гг. был особый интерес к иллюстрированию произведений русских классиков А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, это было обусловлено юбилейными годам А. С. Пушкина (150 лет от рождения) и Н. В. Гоголя (100 лет от смерти). Это иллюстрации Б. Широгорода (1907–1998) к «Цыганам» А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя «Ревизор», выполненные в черной акварели в 1949–1951. Также к роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» линейные рисунки тушью Е. Мереги (1910–1967). Иллюстрации к басням И. А. Крылова художника Якова Авербуха (1922–1998), выполненные в 1953 г., некоторые наброском в итальянском карандаше.

Уже в середине 1950-х гг. в Молдавии начали формироваться яркие творческие индивидуальности. В это время происходит перелом в книжной графике, которая в результате синтеза литературной первоосновы, иллюстрации, оформления и полиграфического исполнения обретает новое качество, превращаясь из «искусства в книге» в «искусство книги» [4, с. 12].

Одним из наиболее разносторонних художников с ярко выраженной творческой индивидуальностью, успешно работающий в области книжной графики является Л. Григорашенко (1924–1995). Его творческую манеру отличают цепкий, прерывистый штриховой рисунок, сложная, богатыми живописными оттенками и полутонами акварельная техника, которую доводит до виртуозности, а также большое внимание к этнографическим деталям. Он создает запоминающиеся образы. Ценность его работ, повесть «Дубровский» А. С. Пушкина заключается в остроте рисунка, динамичности композиций и яркой образности персонажей [2, с. 182].

В развитии книжной графики Молдавии с 1950-х гг. большую роль приобретает творчество И. Т. Богдеско (1923–2010). Валерий Траугот, заслуженный советский и российский художник, про него сказал: «Все хвалебные слова, которые говорят о творчестве Ильи Богдеско, меньше, чем его значение в мировом искусстве». Начал свой творческий путь как талантливый иллюстратор, еще с дипломной работы – иллюстрации к «Сорочинской ярмарке» (1952) Н. В. Гоголя. Иллюстрации выполнены в свободной манере черной акварелью, они лаконичны и эмоциональны, дают своеобразную изобразительную интерпретацию гоголевским образам, заставляя глубже вникнуть в мысли великого писателя.

Иллюстрации к рассказам и сказкам (1952) Д. Н. Мамина-Сибиряка реализованы в аккуратных штрихах тушью придают особую живость и атмосферу сценам книги. Выполненные им в 1956 году иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Цыганы» явились приметным событием в советской книжной графике. Показательно, что к композиционным наброскам художник приступил лишь после изучения первоисточников, литературных исследований и графических работ русских и советских мастеров, иллюстрировавших поэму [6, с. 16]. Иллюстрации, по мнению Богдеско, представляют собой новое изобразительное измерение в сравнении с языком писателя, содержание не копируется буквально, а иллюстрации служат видимой атмосферы книги. Начиная иллюстрировать, мастер утверждал, что держит перед собой рукопись, которой

только еще предстоит стать книгой. Чтобы приблизиться к замыслу писателя, художник должен погрузиться в мир той эпохи и той культуры, в которой родился текст [7, с. 14]. В 1957–1961 гг. Богдеско работает над иллюстрациями к роману Л. Леонова «Русский лес», создавая два окончанных варианта. В первом варианте удалась отрицательные персонажи с острыми саркастическими характеристиками. Во втором варианте иллюстрации являются символическими заставками, образное решение которых отражает не только содержание, но и передает ее эмоциональное звучание. Художник глубоко вникает в сущность леоновского мышления и идеи, обогащая тему конкретностью обстановки и свежестью поэтического чувства [2, с. 236].

Этот период ознаменовал собой эпоху качественных достижений, эстетически оцененных и в настоящее время.

Умением сочетать искусство иллюстратора с мастерством оформителя книги отличаются работы Л. Беляев (1921–1974). Язык художника лаконичен и чеканен [3, с. 22]. Крупным достижением в его творчестве стали иллюстрации к лирике А. С. Пушкина, выполненные в 1967 г. Кажется, невозможно переложить на язык иллюстраций точный смысл лирического стихотворения, но в исполнении Беляева простота композиции и четкая взаимосвязь пространственных планов, движение линий, логическое использование тоновых акцентов и светотеневых градаций – все это способствовало созданию поэтически ярких пейзажных гравюр, помогающих глубоко и образно прочтению лирики великого поэта [6, с. 25]. Далее последовал А. М. Горький, «Легенда о Данко» (1969), и А. С. Пушкин «Сказка о золотом петушке» (1970).

Леонид Никитин (1939) его манера отличается филигранной четкостью штриха, оригинальностью композиционных решений и изяществом в иллюстрациях к «Сказке о рыбаке и рыбке» (1975) А. С. Пушкина.

Цель художника – достижение состояния окрыленности в работе, когда после долгого и увлекательного пути познания литературного произведения наступала жажда реализации существа художественного слова единственно возможным, но наиболее близким к теме, изобразительным языком [1, с. 79].

Список литературы

1. *Богдеско И.* Круг за кругом / Сост. Н. Г. Багрова. Кишинев, 2014. 135 с.
2. *Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии / Гольцов Д. Д., Зевина А. М., Лившиц М. Я., Роднин К. Д., Чезза Л. А., Эльтман И. С.* Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967. 160–257 с.
3. *Лившиц М. Я.* Искусство Молдавской ССР. Ленинград: Аврора, 1972. 22 с.
4. *Гольцов Д. Д.* Искусство Советской Молдавии. Кишинев: Тимпул, 1987.
5. *Акулова Р.* Книжная графика Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1986. 175 с.
6. *Гольцов Д.* Книжная графика Советской Молдавии. Кишинев: Тимпул, 1970. 39 с.
7. *Третьяков В. П.* Илья Богдеско. «Дон Кихот». Создание образа. СПб.: Вита Нова, 2010. 144 с.

Н. А. Петрова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: А. В. Котышов

РУССКИЕ ИЗРАЗЦЫ ВЛАДИМИРСКОГО КРАЯ

Истоки русского изразцового искусства во Владимире можно отнести к 11–12 векам. Именно в этом городе в ходе раскопок были найдены первый изразцы, которые были покрыты многоцветными глазурями. Было установлено, собственно, что во Владимирском крае изразцы производили во Владимире, Суздале, Муроме и Александрове. Продукты изготовления обменивались между городами. Потому что изразцы и Балахнинские печи применялись и сохранялись в огромном числе в юго-восточной части области, данный главный изготовитель изразцов в России, в одном ряду с Ярославлем и Москвой. Эти центры, одним из крупнейших из коих был Суздаль, развивались с различной мощностью. В Суздале и Владимире еще в 16 веке храмы украшались терракотовыми плитами, которые были найдены на земле Суздальского кремля и в раскопе возле Успенского собора во Владимире.

В изразцах Владимиро-Суздальского княжества мы встречаем символизм из фольклоров Персии и Византии, а именно встречаются такие зооморфные сюжеты, как: сирий, соловей, сокол, грифон, единорог, лев, полкан, гамаюн, которые являются очень выразительными [4].

Второе дыхание разноцветной поливной керамики придала уже эра освобожденной Руси, которая началась с конца 15 века. А к концу 17 столетия обозначился перелом стиля в выделке изразцов. Вместо поливной керамики живописцев начали интересоваться иллюстрации бытовой жизни, окружающая его природа. Пришедший с Европы Дельфтский фарфор со своей необычной росписью, разные голландские пейзажи с мельницами, цветочные мотивы развили в человеке большой интерес. Мастера начинали на белой глазури писать живописные композиции.

Переход к живописной технике произошел не сразу, все равно главное место в композиции занимали рельефы, а между ними, в центре или по углам набрасывали краской рисунки листочков, цветочков и разнообразных петушков.

Были распространены такие изразцы.

С декоративным рисунком, рамка была рельефной и овальной в стиле позднего барокко, в центре которой располагается гладкий медальон. В форме герба были выполнены рамки. Фон был белоснежный, рельеф рамки покрыт густо-зеленой поливой с желтоватым ободком по краям, на медальоне и по углам были расписаны голубовато-синие цветы. Остатки печей, выложенных этими изразцами, сохранились в одном из домов бывшей Флорищевой пустыни и в городе Юрьеве. Отдельные экземпляры есть в Александровском, Владимирском и Суздальском музеях.

С рельефным изображением оконного наличника типа барокко.

Рисунок очень точно копирует наличники окон местной церкви XVII в. В центре имеется гладкий медальон, а в верхних углах изразца расположены рельефные цветы. Весь фон изразца – белоснежный, фон между наличником и медальоном – зеленый, рельефы рамки и цветов – желтоватые. В медальон вписан голубой краской стилизованный цветочек, той же краской расписаны растительным узором белоснежные колонны. Изразцы есть во Владимирском музее.

С рельефным рисунком орнаментальной рамки в стиле барокко, в центре которой находится медальон в форме круга. Фон рамки покрыт зеленоватой поливой, рельеф – желтоватой. В медальоне расположен петух, который расписан синей краской, а по всем углам изразца находятся синие веточки. Из аналогичных изразцов составлена была печь в доме Шумиловой в г. Гороховце. В большом количестве они есть на фасадах Владимирского музея.

С рельефным изображением розетки, в центре которой занимает круглый медальон, от которого расходятся пальметки. Фон розетки покрыт зеленоватой поливой, края и ободок медальона расписаны желтым цветом, пальметки изображены желтой и белой вперемежку. Медальон и все поле изразца – белоснежное, заполненное росписью голубыми цветочками. Такими изразцами облицована печь в Знаменском монастыре близ гор. Гороховца. Многие экземпляры сохранились во Владимирском музее [1].

Позже появляется большая палитра цветов, в дополнение к синему, появляются зеленый, желтый, коричневый и темно-фиолетовый. Художники переходят от растительных орнаментов к изображениям птиц, животных, рыб и человеческих фигур, сопровождая все свои рисунки подписями. Во Владимирском крае сохранилось очень большое количество памятников расписной изразцовой керамики первой половины 18 века. Самый богатый из них город Суздаль, где только в архиерейском доме уцелели две печи. Расписные изразцовые печи, по-видимому, широко использовались в городе. Суздаль. Старые исследователи здешнего края встречали их не только в церковных домах, но и в частных. В настоящее время известны остатки еще только трех печей, находившихся в зданиях Покровского монастыря [3].

Если мы обратимся к спектру тем и отдельных образов кафельной живописи, то увидим, что она достаточно обширна и полностью соответствовала мировоззрению древнерусского человека. Прежде всего, речь пойдет о представлении окружающей природы в творчестве гончаров, живописцев. Здесь наиболее полно воспроизводятся представители животного мира. Любили изображать чуждых животным, а именно льва, оленя и слона; часто изображали, как и диких, так и хищников, свойства которых подчеркивали в надписях.

Популярны в изображениях среди птиц были: утка, голубь, цапля, петух, ворона, любили еще изображать сказочных птиц (Сири). Многие изображения любили прикреплять особенными надписями «печально пою», «не всегда летаю». Из рыб изображали стерляди.

На кафельной живописи слабо отражался весь растительный мир. Изображение небольших холмов, прорисовка нескольких цветов или деревьев – это все и были намеки на растительность.

Гончаров очень сильно привлекала чужеземная жизнь, после животного и растительного мира. Неизвестность очень сильно их восхищала, т.к. у них не было никаких сведений об чужеземной жизни, они только знали некоторые народы и страны. Мастера брали изображение с разных иностранных образцов европейских и китайских фигур и к этим изображениям прикрепляли необычные этнографические надписи. Русская печь была таким своеобразным справочником, которая показывала две китайские фигуры – японского и китайского народа, или в виде одного изображения – японского или китайского попа.

Главная тема для гончара была его жизнь, которая его окружала. Разные бытовые сцены, в которой существуют группы людей или человеческая фигура показывают нам разные стороны жизни: сцены семейной жизни, изображение различных отношений между женой и мужем.

Фигуры женщины и мужчины, просто стоящие или стоящие обнявшись с надписями – «любовь наша с тобой», «любовь нас соединяет»; женская фигура одиноко стоящая – «ты мне люб».

В кафельной живописи есть одна отдельная тема возвращения и отъезда из своего любимого и родного дома. Люди находящиеся в пути, представляются перед нами в разных позах: верхом на лошади, идущий с посохом в руках, плывущие на корабле. И как всегда очень интересны подписи: «иду в путь далекий», «еду в дом свой скоро», «еду до места своего».

Выполнение домашних занятий изображали, но очень редко: метущая пол женщина «домашнее свое исправляю», женщина с корзиной, мужчина с подносом в руках.

Охота была излюбленной темой. Здесь изображали охотников с птицей и собакой, отдельно с птицей и отдельной с собакой, охотников с ружьем. Надписи были: «охота моя со мной», «иду на охоту».

Тема развлечений была мила мастеру-гончару. Это игра на музыкальных инструментах и пляска: «стар да удал».

С распространением книги и баз просвещения печи соответственно водились потерять вышесказанное значение. С середины 18 столетия замечается градационный упадок живописной выразительной росписи. Самый главный знак этого упадка воплотился в том, что фигурная живопись стала более однообразной, не было в ней той живности и необычности, и из нее были изгнаны элементы эпиграфики. Новоизобретенный вкус требовал применения классического стиля к обработке печей. Примером такого переходного стиля являются изразцовые печи второй половины 18 столетия в бывшем доме Коряковцевых в городе Вязники. Печь была выложена

изразцами с изображением человеческих фигур в разных позах и заключенных в строгих рамках стиля рококо. Картина осуществлена в трех цветах: зеленоватом, красноватом и желтом. Изображения не располагают подписей. Печь не сохранилась [1].

Позже краска на печах не вернулась. Какое-то время на плитках еще оставался голубой ободок или жалкий цветок, но постепенно они исчезли. Форма печей все более упрощалась из-за практического срока службы, который требовал более дешевого производства.

Список литературы

1. *Иванов А. И.* Забытое производство: очерк изразцовой промышленности Владимирского края / А. И. Иванов. Владимир: Изд. Владимир. окр. бюро краеведения и Окр. историко-краевед. музея, тип. Владполиграфа, 1930. 56 с.

2. *Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков / С. А. Маслих; Вступ. ст. Ю. С. Мелентьева. М.: Изобразит. искусство, 1983.

3. *Немцова Н. И.* Новые материалы о суздальском изразцовом искусстве // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1989. С. 341–349.

4. Камин Керамик [Электронный ресурс]. URL: <https://kamin-keramik.ru> (дата обращения: 13.02.2021).

Н. В. Платицина

Высшая школа народных искусств (академия), Московский филиал, Институт традиционного прикладного искусства, г. Москва

Научный руководитель: С. Ю. Камнева

СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТОВ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Семантика в искусстве (от греч. *semantikos* – «обозначающий»; *sema* – «знак, знамение») – это соотношение смысла и значения содержания искусства и формы изображения, а также отношения изобразительных форм между собой [2, 5, 6].

В настоящее время очень остро стоит проблема сохранения культурного комплекса коренных народов Сибири. Будущее народов связано с возрождением этнической культуры, которая всегда была понятна им, их образу жизни и миропониманию.

Орнамент – это графическое, живописное или скульптурное украшение, узора из сочетания геометрических, растительных животных элементов [2, 3, 6].

Традиционное прикладное искусство не имеет точного определения, его можно охарактеризовать как ярким примером художественного промысла в наследии народов.

Исследование традиционного прикладного искусства народов России – одна из важных задач современной этнографической науки. Часть традиционного искусства – это орнамент, связанный с назначением, формой тех бытовых предметов, которые он украшает [5]. Творчество мастеров и мастериц, имена которых большей частью остались неизвестными, протекало в рамках выработанных народом художественно-декоративных традиций. Из поколения в поколение передавались навыки, умения и знания в области вышивки, кожаных изделий, ткачества, резьбы по дереву, резьбы по кости, ювелирного искусства и т. д. Орнамент является зеркалом древней культуры. Он охраняет и защищает народ, его жилище, т. к. в нем зашифрована коллективная память многих поколений, в которой как в зеркале отражаются и представления об окружающем мире.

Первоначальная семантика (значение, обозначение) сложных древних сюжетов в орнаментах забыта, что показано не только в исследованиях XX в., но и отмечено было еще в 1960–1970-х гг. [5]. Стоит отметить, что семантика была рассмотрена в научных исследовательских работах: Масловой Г. С., Соколовой З. П., Гемуевой И. Н., Статейновой А. П. и др. Также семантика упоминалась в работе С. А. Есенина. В своем произведении «Ключи Марии» поэт описывал значимость «слова» в литературной среде. Есенин в начале статьи отметил, что орнамент – это музыка, через которую протекают линии, образы, фигуры наследия нашего народа, что не стоит забывать нашу культуру [3].

Таким образом, изучая труды ученых и литературных деятелей, можно сделать вывод, что семантика является смысловым значением предмета и образа. Благодаря ей многие ученые могут расшифровать своеобразную письменность, орнаменты традиционного прикладного искусства народов.

Орнаментальные формы отшлифовывались в течение веков народными художниками. Народное изобразительное искусство и орнамент в частности, тесно связаны с укладом социальной среды бытования. Художественный, образный язык орнамента многообразен. Выполняя задачу декоративного значения, он часто играет роль социальной, половозрастной отметки, этнической принадлежности, является средством выражения народного мировоззрения. Разумно вспомнить о социальной функции орнамента у разных народов. Например, в узорах народов Западной Сибири и у народов Средней Азии, надолго сохранивших пережитки родоплеменных делений, это отразилось в узорах, орнаментах одежды, убранстве домов, оружии [5].

Западная Сибирь многонациональна, на ее территории проживают и малочисленные народы, некоторые из них постепенно исчезают. Творчество этих народов со временем не должно быть бесследно утрачено. Из истории коренных народов Западной Сибири известно о хантыйских, мансийских, ненецких, селькупских, нганасанских и других орнаментах. Орнаменты у всех этих народностей несут в себе глубокую смысловую нагрузку. Декоративно-

прикладное искусство, созданное народами севера Западной Сибири, неотделимо от природного края, который суров, но разнообразен. Особенное богатство – это природа, с ее неповторимыми и необычными красками: яркая нежная зелень насыщенных болотистых низин, темные массивы лесов, переливчатая игра света и тени на горных склонах, голубизна неба, синева рек. Колористическое богатство природы воплотилось в произведениях декоративного народного искусства. Для изготовления различных изделий, одежды, поделок использовались природные средства: дерево и береста; шкуры и кости различных животных, в основном оленя, зайца, лисы, белки и других, травы [1, 4, 7, 8].

Художественный язык народа ханты отличается многообразием. Орнамент всегда был для них элементом художественного стиля и использовался в зодчестве, ваянии, живописи, графике. Помимо хантов, также и другие народы Западной Сибири широко применяют орнаменты от рисунков на наружных и внутренних стенах жилища до посуды и одежды. Узоры для народов Западной Сибири не были самоцелью, они создавались, чтобы украшать, а также оберегать себя, своих родных и свое жилище. Узоры являлись для них оберегами.

Главной темой узоров, их оберегом, является солнце, т.к. на Севере не хватает теплого солнечного света. Ханты верят, что благодаря этому оберегу, они защищают себя от холода. Вторым по значимости изображением являются местные животные. Основным образ – олень и его рога, ведь для северных народов олень считается кормильцем, извозчиком и спасителем. Самые распространенные узоры в орнаментах – геометрические, в их основе лежит строгое геометрическое чередование. У хантов, например, очень часто использовался крест, с его помощью они ограждали себя от боли и болезни. Крест несет охранную функцию, считается, что это граница между мирами. Часто встречается косой крест под названием «собачья лапа», ограничивающий людей от враждебных существ этого мира [1, 4, 7].

Особое место ханты уделяют ромбу, его называют «сердце углубления». Его ассоциировали с «женщиной», которая способна дарить семейное счастье и облегчать роды. Ромб как универсальный символ плодородия и чадородия связан с представлениями о Матери-Прародительнице, которая мыслилась и как Мать-Природа, и как Великая Женщина-Мать. Поверх него нельзя было больше наносить узор, дабы не изменить, не испортить судьбу человека [4, 7].

В народном искусстве манси основное место занимает орнамент, мотив которого схож с мотивами родственных хантов и селькупов. Это геометрические фигуры в виде оленьих рогов, ромбов, волнистых линий, меандр типа греческого, зигзагообразные линии, расположенные чаще в виде полосы.

У большинства народов Западной Сибири орнаменты похожи, т.к. они живут рядом на одной территории. К примеру, у манси треугольники, также и у других народов, означают чумы или горы. Ромб у манси, как и у хантов, является основным узором. «Вороны над болотом» или «крылья вороны и вороны над болотом» – символ главного праздника коренного населения Югры. Символом самого орнамента является побуждение природы и зарождение новой жизни. Ворона – покровительница женщин и детей.

Вороний день («Вороны над болотом») праздновали 7 апреля, когда по русскому православному календарю отмечают Благовещение. На священных местах манси готовили пищу на костре, молились духам, кланялись березе. В качестве даров приносили ленточки и лоскутки материи, монеты и специально изготовленные куколки. Подражая крикам птиц, участники праздника приглашали всех к общей трапезе. После пиршества устраивали игры и танцы. С тех пор Вороний день является одним из самых почитаемых праздников на территории севера Западной Сибири. По народным приметам, если ворона сядет на высокое дерево, то тепла долго не будет; если на низкое, солнце будет греть сильнее, и снег растает быстро; если сядет на верхушку дерева, быть дождю и ливню; если на нижние ветки, скоро поднимется ветер; если ворона клюв под крыло прячет, то будет очень холодно. Также для орнаментов всех народов характерны следы животных, следы медведя и рога оленя [1, 4, 7].

Следы всегда были вышиты на одеждах охотников, т.к. данный орнамент наделял человека удачей. Также следы, рога и лапки изображали трофеи охотника. Главнейшие фигуры:

меандры, г-образные фигуры, ветвисто-горовидные фигуры, симметричные и ассиметричные, вертикальные линии с отростками, кресты. Похожие орнаменты распространены у хантов и манси, ненцев, селькупов, энцев, нганасанов, то есть народов самодийской группы.

Узор ненецкого орнамента тоже строго геометричен, идентично похож на орнаменты хантов, манси, энцев селькупов и др. Ненцы трактуют эти рисунки как живое воспроизведение близкой им северной природы. Часто в шов вкладывают узкие полоски цветного сукна так, что они видны с правой, лицевой стороны. Это очень трудоемкая работа, требующая умения и аккуратности. Орнамент порой достигает большой сложности. Характер орнамента зависит от места обитания ненцев. Элементы, состоящие из полосок, квадратов и треугольников, считаются наиболее древними, распространены у западных ненцев. Усложняясь к востоку, узоры представляют собой сложные ломаные линии, разного рода рогообразные мотивы, их вариации с определенными построениями и названиями. Орнамент ненцев основан на восприятии природы, как и у всех остальных малых народов Западной Сибири. Природа в понимании декоративного-прикладного искусства – особый источник вдохновения и является самым неизбитым. Он напрямую ассоциируется с названиями: «оленьи рога», «заячьи уши», «рыбьи хвосты», «сосновая шишка», «лебеди», «полголовы», им, как правило, декорируют верхнюю одежду и обувь; «оленьей головой» – мужские валенки, «оленьими рогами» – одежду и меховые сумки, «заячьими ушками» и «телячьими рожками» – женские и детские головные уборы и сумки. Также у ненцев встречаются орнаментальные мотивы, отдельно напоминающие фигурки людей, зверей, растений [1, 8].

Культура селькупов переплетается со славянской и хантыйской культурой, но она сохранила свои особенности. Круг орнаментированных предметов у селькупов не был широк. Украшались берестяные изделия и одежда. Широко применялся орнамент в бытовых предметах. У северных селькупов он примыкает к ненецкому; у южных – ограничивается треугольниками, зигзагом, пересеченными квадратами и полосами. Орнамент северных и южных селькупов строится на прямых и кривых линиях с характерными расширяющимися к концу отростками. Орнаментируются главным образом одежда и берестяная посуда. Сравнивая хантыйский орнамент с орнаментом селькупов можно отметить, что Ханты как и Манси, близкие соседи селькупов, объединила не только природная среда, но и традиционные промыслы – охота и рыбалка. Поэтому у большинства этих групп перекликаются и орнаменты. Значение изображения Солнца – у хантов и селькупов одинаковые, как и у всей самодийской группы, приносит удачу, радость, тепло, оберегает от злых духов. У селькупов солнечные лучи выделены отдельным элементом, они похожи на волны. Глухарь у хантов – хранящий сон. Глухарь считается детским оберегом, он охраняет душу ребенка во время сна (как ловец снов). Медведь – символ природной силы и мощи, он охраняет членов семьи от болезней, разрешает возникшие между ними споры. Этот орнамент является мужским. У сибирских народов медведь изображали в жертвенной позе. К медведю у селькупов особое отношение, он очень редко был промысловым животным. Селькупы боготворили медведя. Раньше по приданию считали, что медведь был человеком, поэтому к нему такое отношение [1, 7].

Декоративное искусство энцев и нганасанов, в частности их орнамент, весьма разнообразен. Наиболее распространенным видом орнамента являются узоры, составленные из кусочков темного и светлого меха оленя или из цветных сукон, частично заменивших мех, также они изготавливали солнцезащитные очки, вышитые бисером. Нганасаны богато орнаментировали и орудия труда, и одежду, и утварь, и средства передвижения, и атрибуты шамана, т. е. почти весь комплекс материальной и духовной культуры [1, 4, 7]. Орнаменты также схожи с остальными народностями самодийской группы, как по виду, так и по назначению. Только в некоторых местах либо дополняли элементы, либо убирала. Все зависело от мастеров и мастериц, которые украшали одежду, предметы, жилище. Стоит заметить, что самодийская группа разнообразна и по-своему привлекательна.

Традицией всех малочисленных народов Западной Сибири считается, что вещь готова и пользоваться ею можно лишь тогда, когда она орнаментирована. Именно по этой причине орнамент в культуре сибирских народов чрезвычайно устойчив и «умирает» вместе с вещами. В

ряде случаев орнамент переживает их, оказывается более стойким, более жизнеспособным, поскольку переносится на нетрадиционные вещи, включается в новую культуру. Также по преданию сибирских народов, на одежде орнамент являлся некой кольчугой, которая защищала во время охоты и других деятельности народов.

Западная Сибирь многонациональна, на ее территории проживает много малочисленных народов, которые постепенно исчезают, творчество которых со временем не должно быть утрачено. С целью сохранения культуры этих народов, являющихся частью великого русского народа, необходимо использовать их достижения в традиционном прикладном искусстве при создании современных текстильных и кожаных изделий, предметов интерьера, архитектурных элементов, не забывая при этом о семантике (значении) орнаментов.

Список литературы

1. *Гемуев И. Н., Молодин В. И., Соколова З. П.* Народы Западной Сибири: Ханты. Манси. Селькупы. Ненцы. Энцы. Нганасаны. Кеты // Универсальная коллекция. М.: Наука. 2015.
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка // Сборник терминов. М.: Красный пролетарий, 2004.
3. *Есенин С. А.*, Ключи Марии. М.: Трудовой Артели Художников Слова. 1920.
4. *Куйбышева В. В.* Орнамент народов Западной Сибири // Сборник научных статей. Томск: Томский университет. 1992.
5. *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки // Историко-этнографический источник. М.: Наука. 1978.
6. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка // Сборник терминов и выражений. М.: Мир и образование. 2015.
7. *Соколова З. П.* Народы Западной Сибири // Этнографический альбом. М.: Наука, 2012.
8. *Статейнов А. П.* Малочисленные народы Севера // Исторические науки. Красноярск: Буква С., 2015.

В. А. Полетаева

Московский государственный областной университет, Московская обл., г. Мытищи
Научный руководитель: Д. В. Пилипер

ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Развитие народных промыслов является одним из приоритетных направлений деятельности государства, включающим патриотические, воспитательные, культурологические и аксиологические цели.

В контексте развития народных промыслов молодежь рассматривается, как объект процесса воспитания в системе дополнительного образования, а также как человеческий ресурс, привлечение которого, позволит продолжить промыслу свою деятельность и развиваться.

В России существует множество различных промыслов, отличающихся между собой не только художественным стилем, но и своим положением и влиянием среди декоративно-прикладного искусства. Например, гжель и хохлома более известны и узнаваемы по сравнению с другими ремеслами, поэтому занятые в этом деле специалисты редко используют новые методы для развития своего промысла, так как им еще не грозит забвение. Очень часто ручной и авторский труд народных мастеров не может конкурировать с более дешевыми продуктами массового производства. Ценность народных промыслов сокрыта не только в яркой декоративной функции, а в историческом наследии, которые они несут и сохраняют в себе. Предметы ценятся как артефакты народного творчества.

Для понимания ценности народного промысла требуется высокий уровень вовлечения и понимания. Изначально простое и более примитивное народное искусство, сейчас несет в себе гораздо больше смыслов, требующих от человека знания культуры и истории своей страны. Важную роль в этой сфере играет дополнительное образование. В системе дополнительного образования накоплен значительный опыт работы по изучению, возрождению и освоению народных художественных промыслов и ремесел.

Именно оно способно обучить молодежь пониманию народного искусства, и создает аудиторию, которая интересуется этим на более глубоком уровне. Эта деятельность способствует формированию российской идентичности, гражданскому и патриотическому воспитанию обучающихся, духовному и нравственному воспитанию детей на основе российских традиционных ценностей и включает: воспитание в детях чувства причастности к русской культуре; обучение традиционным техникам народных промыслов; привлечение внимания молодежи к народным промыслам; содействию промыслам в поддержании условий для развития и сохранения культурного наследия народных промыслов путем передачи его новому поколению; содействие повышению привлекательности профессий, связанных с народными ремеслами и промыслами.

Цели, ставящиеся в процессе образовательного процесса, достигаются за счет работы в трех направлениях деятельности [6, с. 6]. Первое из них связано с восприятием и эстетическим чувством человека. При работе в данном ключе происходит научение и обогащение культурологическими и моральными аспектами, содержащимися в ценностях народного искусства.

Наконец третье направление – это обучение практическим навыкам работы и созданию предметов народного творчества, умению коллективной работы и реализации себя.

Другим направлением работы с молодежью для развития народного промысла выступает привлечение молодежи к народному промыслу как профессиональной деятельности. Рассмотрим его на примере жостовского промысла.

Как отмечает Пилипер Д. В. в своей статье «На современном этапе развития общества одной из проблем является подготовка высококвалифицированных специалистов в области декоративно-прикладного искусства, которые могли бы проявить свои умения в различных направлениях» [5, с. 178]. Создание условий для привлечения требует развитие базы училищ,

техникумов, колледжей высших учебных заведений. Как отмечают сами сотрудники Жостовской фабрики декоративной росписи, сейчас существует проблема с количеством молодых профессионалов на производстве, в связи с малым количеством профильных учреждений подготовки художников. Большая часть художников является выпускниками Федоскинского училища лаковой миниатюрной живописи, которое в долгое время не подготавливало специалистов по данному профилю. Однако в последнее время было решено возобновить обучение жостовской росписи. Сейчас на базе училища функционирует кафедра «Жостовская художественная роспись».

Другим учреждением активно участвующим в развитии промысла является Московский государственный областной университет, обучающих студентов основам промысла в рамках направления «54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и активно сотрудничающий с Жостовской фабрикой декоративной росписи, предоставляя возможность прохождения практики на территории предприятия. Так же ведется работа над преодолением предубеждения о не перспективности профессиональной занятости в рамках промысла, которое распространено среди студентов, поэтому среди выпускников растет количество молодых художников, которые продолжают работу на фабрике после выпуска. Однако стоит отметить важную проблему, которая создает трудности для развития промысла путем обучения среди молодежи нового поколения художников. Как было отмечено работа ведется на уровне образовательных учреждений, со студентами уже выбравшими жостовскую роспись как свою специализацию, что несомненно положительно влияет на повышение статуса промысла среди студентов. Но основной проблемой мы считаем слабое информирование о возможности обучения на данную специальность. Внутри учреждений жостовская роспись наравне с другими промыслами включена в направление подготовки «54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», что делает практически невозможным получение информации о различных специализациях внутри вуза без личного посещения, например на дне открытых дверей. Сейчас в век интернет технологий абитуриенты знакомятся с вузом и делают выбор учреждения на основе данных представленных в сети, и невозможно отрицать, что даже при наличии желания у будущего студента желания овладеть жостовским ремеслом, он будет не способен получить подробную информацию о вузах и училищах предоставляющих такую возможность обучения. Данный аспект информационной базы об образовательных учреждениях не позволяет построить стройный порядок становления художника декоративно-прикладного искусства – художественная школа - колледж/вуз - народный промысел. Это не позволяет закрепить успех дополнительного образования и работы проводимой в его рамках.

В заключении можно отметить положительную тенденцию в развитии работы с молодежью в рамках жостовского промысла. В последнее время произошло осознание изменившейся ситуации в обществе и изменение ориентиров молодежи. Поэтому сам промысел ведет работу по привлечению внимания. Ведется активное взаимодействие с именитыми дизайнерами, например с Сергеем Сысовым, в сотрудничестве с которым были создан лимитированный выпуск подносов. Но самое главное, не смотря на шаги, предпринимаемые внутри промысла для стремления идти в ногу со временем, он сохраняет свою народную идентичность и продолжает нести культурное наследие русского народа.

Список литературы

1. *Пилипер Д. В.* Производственная практика в системе подготовки художников декоративно-прикладного искусства на примере жостовской росписи // Вестник МГОУ. Серия: Педагогика. 2018. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proizvodstvennaya-praktika-v-sisteme-podgotovki-hudozhnikov-dekorativno-prikladnogo-iskusstva-na-primere-zhostovskoy-rospisi> (дата обращения: 01.03.2021).

2. Методические рекомендации по популяризации народных художественных промыслов посредством системы дополнительного образования. [Электронный ресурс]. URL: <http://dop.edu.ru/article/10130/metodicheskie-rekomendatsii-po-populyarizatsii-narodnykh-khudozhestvennykh-promyslov>

А. В. Пузикова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Е. Н. Ольшеванская

ВИНТАЖНАЯ ФИНИФТЬ КАК АТРИБУТ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ

Финифть – это живописное изображение на эмали, которая дает возможность мастеру изображать удивительные завитки, растительные мотивы и даже пейзажи. На Руси финифть была украшением религиозных, светских и бытовых предметов. Это были различные церковные утвари, иконы, вазы, сервизы, кубки и тому подобное. Позже потенциал в финифти разглядели светские дамы. Финифть стали использовать в различных украшениях, таких как серьги, кольца, часы, кулоны, браслеты, колье, так же использовали на шкатулках и статуэтках. Позже финифть стали украшать праздничные одежды священнослужителей. В итоге этот вид искусства прославился на весь мир и стал основным украшением на Руси [3, 15–26]. Способы изготовления украшений передавались из поколения в поколение. Винтажная финифть в Россию пришла примерно в 10 веке из Византии. В 17 веке французский ювелир Жан Тутен раскрыл секрет эмалевых полупрозрачных огнеупорных красок. После этого процесс изготовления состоял из нескольких этапов: сначала из медного листа вырезают аккуратную пластину, а затем мастер приступает к ковке, задача мастера состоит в том, чтобы сделать пластину как можно тоньше. Говорят, что старые умельцы могли выковать пластину толщиной с лист фольги. Затем на готовую пластину с двух сторон наносят белую эмаль, в основе которой лежит кварцевый песок. Зачем же эмалировать пластину с двух сторон? Ответить на этот вопрос поможет один опыт. Если взять обычный лист бумаги и намочить с одной стороны водой, то можно заметить, что через несколько минут бумага деформируется, а если взять лист и намочить его с двух сторон, то мы увидим, что из-за равнозначного воздействия воды на бумагу она практически не изменила форму. В итоге можно сделать вывод что такой же принцип действует на медную пластину. Благодаря покрытию пластины эмалью, металл при обжиге в печи не деформируется. После нанесения эмали, пластину обжигают в печи при температуре 800 градусов. При обжиге песок плавится и медь покрывается тонким эмалированным слоем. После этого медную пластину можно расписывать. Для этого мастера используют специальные огнеупорные краски, а такая роспись называется надглазурной. Бывают разные жанры в финифти: цветочные, пейзажные, архитектурные, сюжетные и конечно же иконопись. При росписи художники наносят на медь больше десяти слоев краски, каждый из которых запекают в печи. Это делается до тех пор, пока не будут проработаны самые мелкие детали. Стекловидная краска заставляет изделие блестеть и отражать свет. Именно благодаря этому она получила название «финифть», которое в переводе с греческого языка означает «светящийся камень». После росписи изделие вставляют в опору из серебра или другого металла [1, с. 20–23]. В итоге перед вами предстают настоящие произведения искусства.

В 20 веке мужчины стали носить кольца с изображением городов, а женщины расписные медальоны с портретами своих любимых. Несмотря на то, что расцвет этого искусства пришелся на 18 век, мастера финифти по сей день продолжают творить различные виды украшения эмалью. Со временем изменяются сюжеты и технологии в изображении финифти. Работа с финифтью – это достаточно кропотливое, трудное и долгое дело, требующее опыта. Смотри на расписную эмаль кажется, что она достаточно хрупкая, но это не так, ведь именно благодаря верхнему защитному слою она защищена от любых внешних воздействий. Благодаря этому финифть может храниться тысячи лет. Эмаль называют «вечной», так как со временем краски не теряют своей яркости и насыщенности. Финифть – это искусство исключительно ручной работы, и именно из-за этого очень трудно найти одинаковые украшения, именно поэтому изделия становятся уникальными. Самой лучшей в России считается Ростовская финифть. Сегодня финифть – это эксклюзив и именно потому ее можно и нужно одевать не только на балы, но и модно вписывать в самые смелые повседневные образы. Надев на себя всего пару таких украшений, можно заявить о том, что вы являетесь проводником трендового стиля «а-ля рус».

В настоящее время нельзя представить женский образ без потрясающих украшений с финифтью. Винтажная финифть, несомненно, в моде. Финифть лучше всего подойдет уже состоявшимся людям. Им лучше всего будет подарить кольца и брошки. Маме или жене может подарить браслет либо ожерелье, а дочке кулон. Большой популярностью сейчас пользуются броши – они уместны в любой сезон. Изделия достаточно массивные, поэтому хорошо смотрятся на плотной одежде. Такие украшения не сходят с модных подиумов. С более милыми и романтичными нарядами хорошо будет смотреться серьги и кулоны в розовых и голубых оттенках. Популярность финифти по сей день остается на высоком уровне. Модные дизайнеры часто используют в своих коллекциях изделия с финифтью. Например, дизайнер Ульяна Сергеенко использовала в своей коллекции, специально изготовленные для нее уникальные броши и пуговицы с фабрики «Ростовская финифть» и провела неделю моды в Париже. Много красивой эмали зрители увидели в этой коллекции. Каждое из изделий хранит в себе историю своего города и тепло рук мастера.

Финифть имеет полное право участвовать в разных мировых показах. Многие образцы изделий с финифтью были показаны на отечественных и зарубежных выставках. Большинство мастеров этих изделий неоднократно были удостоены высоких наград. Многие изделия с финифтью можно увидеть в различных музеях народного искусства, в исторических музеях, в Государственном Русском музее и др. Как и несколько веков назад, финифть радует наш глаз и сердце и не собирается стареть и выходить из моды.

Список литературы

1. *Борисова В. И.* Новые материалы о ростовском финифтянике Александре Григорьевиче Мощанском. Конец XVIII – начало XIX в. // История и культура ростовской земли 1995. Ростов, 1996. С. 168–177.
2. *Гончарова Л. Н.* Искусство мастеров ростовской финифти на современном этапе // Искусство художественных промыслов на современном этапе. Труды НИИХП. М., 1982. С. 106–118.
3. *Некрасова М. А.* Народное искусство России в современной культуре. М.: 2003. С. 134–142.

В. Н. Романов, В. А. Бердник

Высшая школа народных искусств (академия), Холуйский филиал лаковой миниатюрной живописи им. Н. Н. Харламова, с. Холуй

Научный руководитель: И. А. Безина

ПРОБЛЕМЫ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОМУ ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ

Одним из перспективных способов получения образования в России и за рубежом в наше время является дистанционное обучение. Дистанционные образовательные технологии получили интенсивное развитие. В связи с пандемией COVID-19 в 2020 г. весь мир был вынужден перейти на дистанционную связь.

Образовательные учреждения традиционно прикладного искусства направлены на развитие и сохранение традиций прикладного искусства, где фундаментом является коллективность, применение ручного труда, работа с природным материалом. По определению исследователя народного искусства М. А. Некрасовой: «Традиции передаются посредством коллективного творчества, поддерживают устойчивые выразительные и эмоциональные структуры, которые существуют на протяжении веков. В традициях народного искусства передается не только мастерство, но и художественные принципы, которые каждый раз воплощаются в жизнь по-своему и имеют свой национальный характер» [3, с. 21].

Президент Высшей школы народных искусств (академии) В. Ф. Максимович считает, что «основой каждого вида традиционного прикладного искусства является ручной труд и условия творческого успеха: сосредоточенное внимание, усидчивость, напряжение, увлечение делом». А полная передача и погружение ручного труда может быть лишь при живом общении преподавателя и студента [4].

Поэтому сложнейшей задачей для преподавателей в учебных заведениях традиционно прикладного искусства явился переход на новый уровень подачи знаний студентам, так как специфика обучения традиционным видам изобразительных искусств носит практический характер.

Определим понятие термина «дистанционное обучение». «Дистанционное обучение – это форма систематического и целостного образования, основанного на использовании широкого спектра традиционных и новых информационных технологий и их технических средств» [1].

Ученые в Институте проблем информатики РАН Д. А. Богданова и А. А. Федосеев считают, что «дистанционное обучение имеет два основных плюса: обучение без отрыва от производства, и без физического перемещения к месту расположения учебного заведения, основанное на использовании информационных технологий» [2, с. 94–99].

По мнению доктора педагогических наук Е. С. Полат: «Дистанционное обучение – это форма обучения, при которой взаимодействие между преподавателями и обучающимися происходит на расстоянии и отражает все компоненты образовательного процесса (цели, содержание, методы, формы организации, учебные пособия), которые с помощью конкретных интернет-технологий или других средств, обеспечивающих обучение» [2].

Дистанционное обучение является совершенно новой формой обучения и поэтому оно не освоено до совершенства. В целом дистанционное обучение очень похоже с очным обучением, если оно строится по соответствующим программам образования, и преследуют одни и те же цели – получения знаний, умений и навыков. Содержание, дидактические признаки останутся прежним, меняется лишь форма подачи материала, взаимодействие преподавателя и студента, а так же принципы организации другие – это информационная среда интернета (чаты, форумы, почта, видеоконференции).

В дистанционном обучении на данный момент основными техническими средствами являются: компьютер, интерактивная доска, мобильный телефон, ноутбук, электронный планшет с выходом в интернет. А взаимодействие преподавателей со студентами обеспечивают интернет-

технологии, такие, как: Skype, Zoom. Благодаря им, можно соединить одновременно большую группу студентов (до 50 человек) с преподавателями, используя видео и голосовую связь.

Еще одно из преимуществ этих приложений в том, что есть возможность передачи изображения с экрана монитора от одного человека к другому. Так же в процессе беседы можно демонстрировать презентации, фото, видео.

Социальные сети позволяют проводить индивидуальные комментирование учебных заданий. В этих программах можно использовать курсор и выделение цветом соответствующих фрагментов работы, которые требуют особого внимания.

Рассмотрим плюсы и минусы дистанционного обучения в области традиционного прикладного искусства.

Плюсы дистанционного обучения.

Массовость. Все студенты могут в определенное время выйти на связь с преподавателями на лекции для получения учебной-познавательной информации и практических заданий.

Дистанционная связь открывает возможность проведения онлайн-мероприятий (совещания, конференции, повышение квалификации преподавателей и других), а также, если имеются филиалы, то сотрудников и обучающихся можно собрать в срочном порядке.

Гибкость. Студенты могут обучаться в любом месте при наличии интернета.

Экономия денег и времени. Студентам и преподавателям не нужно тратить время на переезды от учебных заведений.

Также снижаются затраты на проведение обучения, не требуется затрат на аренду помещений, поездок к месту проведения учебного процесса.

Доступность. Обучение проходит в дистанционном формате, без отрыва от работы преподавателей.

Качество обучения. Одним из важнейших плюсов дистанционного обучения и новейших технологий является передача учебных материалов с высоким разрешением – это фото, видео, печатные или электронные документы, статьи, учебные пособия. Преподаватели, не покидая аудиторий, могут наглядно показать обучающимся в 3D-разрешении различные виды макетов, эскизов. За счет данного обучения такие дисциплины, как история искусств, анатомия, макетирование стали намного понятнее.

Минусы дистанционного обучения.

Ограниченный выбор. Главный минус дистанционного обучиться в области традиционного прикладного искусства – это невозможность получения практических навыков ручного труда и передачи практического опыта от преподавателя к обучающемуся. Такие учебные дисциплины, как рисунок, живопись, проектирование, исполнительское мастерство должны проходить в аудиториях. Задания по рисунку и живописи выполняются с натуры под руководством опытного руководителя, который наглядно передает им свой опыт.

Даже если технологии и достигли высот высокого разрешения, фотографии не может передать восприятия видения мира человеческого глаза. Сложно создать творческую атмосферу не имея хорошей мастерской с учебными постановками, с натуры, которых работает обучающийся.

Нехватка личного общения. Обучающиеся учась традиционно несколько лет, взаимодействуют с преподавателями и однокурсниками в неформальной обстановке. Для творческой деятельности такое общение важно тем, что благодаря им порождаются идеи и меняется судьбы людей. Следовательно, отсутствие моментов, связанных с индивидуальным подходом и воспитанием исключаются.

Непредвиденные обстоятельства. К ним относится некачественная связь, на которую влияют погодные условия (особенно эта проблема затрагивает учебные заведения, расположенные в селах), а также в любой момент может отключиться электроэнергия или выйти из строя компьютер. Не у всех студентов есть онлайн-устройства с выходом в интернет.

Негативные последствия для организма. Больше время провождения у экранов различных устройств портит зрение, отсутствие физической культуры приводят к искривлению осанки и к другим приобретенным болезням.

Отсутствие контроля. Обучающиеся, не чувствуя контроля, получают дополнительную свободу. Возрастная категория 15–18 лет – это время переходного возраста, в этот период человек, порой не контролирует свои действия, а преподаватель вовремя занятия мотивирует и контролирует все эмоциональные порывы обучающегося.

Дистанционное образование очень удобна и полезна, но в традиционно прикладном искусстве, имеет место быть частично, теоритические учебные дисциплины могут проходить в онлайн режиме, а основные учебные дисциплины нуждаются в учебных материалах и высококвалифицированном педагоге, который наглядно покажет выполнение работы.

Из вышеизложенного делаем вывод, что полный переход на дистанционное образование в области традиционного прикладного искусства возможен, но только лишь при крайней необходимости. Ручной труд должен передаваться от преподавателя к обучающимся в очной форме. Если нарушить этот ход событий, то можно раз и навсегда, потерять ту традиционность и уникальность, которой наполнены работы народных художественных промыслов.

Список литературы

1. *Бешапошникова Ю. А.* Особенности дистанционной формы обучения бедующих специалистов церковно-исторической живописи // Традиционное прикладное искусство и образование. 2020. № 3. СПб. 182 с. [Электронный ресурс]. URL: https://dpiо.ru/archiv/v1/v10_3.htm
2. *Богданова Д. А.* Проблемы дистанционного образования в России // Информатика и образование. 1996. № 3. С. 94–99.
3. *Некрасова М. А.* Проблемы народного искусства. Изобразительное искусство. М., 1982. 21 с.
4. *Максимович В. Ф.* Теория и практика подготовки учащихся по художественно-промышленными видам труда в условиях непрерывного образования (на примере учебных заведений традиционного декоративно-прикладного искусства): дисс. д-ра пед. наук: 13.00.01 / Валентина Федоровна Максимович; РАО ин-т худож. образования. М., 2000. 293 с.
5. *Безина И. А.* Проектирование. Учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», вид «Лаковая миниатюрная живопись» (Холуй). СПб.: ВШНИ, 2018. 75 с.

А. Д. Рыжкова

*Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
г. Москва*

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ОБРАЗЫ, ЗНАКИ, СИМВОЛЫ В ДИЗАЙНЕ ДЕНЕЖНЫХ БАНКНОТ СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ

Проанализировав образы, знаки и символы на банкнотах Северной Европы можно проследить тенденции их использования, более того, это может помочь при создании нового дизайна банкнот или редизайна старых.

В данной статье приведены статистические данные по использованию образов, знаков и символов в банкнотах стран Северной Европы (за исключением стран Еврозоны): Дания, Исландия, Норвегия, Швеция.

Выявлено, что на аверсах и реверсах банкнот Северной Европы чаще всего изображают деятелей культуры и искусства, преимущественно поэтов и писателей (образ – искусство, литература, творец).

Частоту использования образов на аверсах банкнот можно проследить в диаграмме, представленной ниже (рисунок 1).

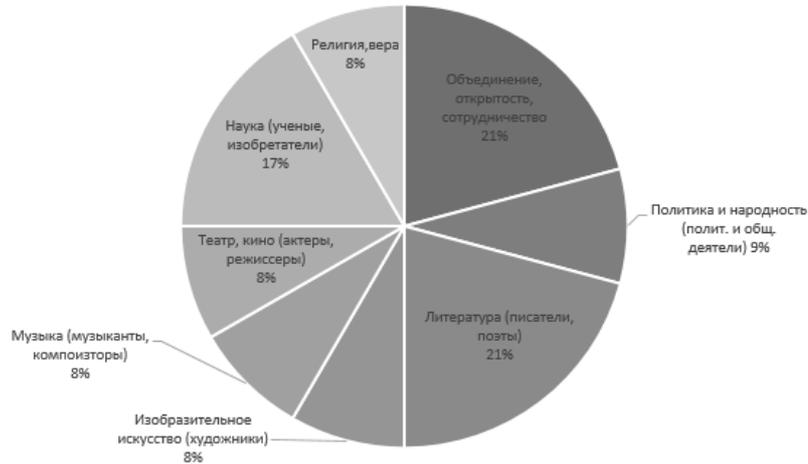


Рисунок 1 – Относительная частота встречаемости образов на аверсах банкнот Северной Европы

Помимо образов на аверсах банкнот присутствует множество знаков и символов. Для удобства они были предварительно поделены на группы. Частота использования групп образов, знаков и символов на банкнотах Северной Европы прослеживается в диаграмме, представленной ниже (рисунок 2).

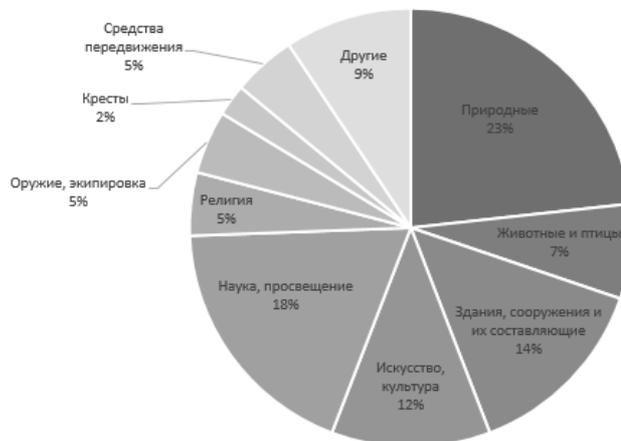


Рисунок 2 – Относительная частота использования групп образов, знаков и символов на банкнотах Северной Европы

На банкнотах Северной Европы присутствует изображение множества знаков и символов. Обобщая, можно сказать, что чаще всего на банкнотах Европы встречаются образы деятелей искусства (39 % от аверсов банкнот Северной Европы), из которых изображения поэтов и писателей составляют 21 %. Очевидно, что жители Северной Европы гордятся своими гениями. Также актуален образ открытости, объединения и сотрудничества: мосты и арки. Реже всего на банкнотах встречаются образы религиозных деятелей.

Самая распространенная группа символов и знаков, встречающихся на банкнотах Северной Европы – группа природных символов. Также популярны символы и знаки группы «Наука и просвещение». Из этой группы чаще всего встречается изображение книги – символа знания, просвещения и мудрости [1].

Образы, знаки и символы, изображенные на банкнотах Северной Европы, трактуются однозначно, четко и понятно. Образы, присутствующие на банкнотах, отражают культуру, традиции, ключевые моменты в истории развития культуры и науки стран. На каждой банкноте Северной Европы образы, знаки и символы гармонично сочетаются между собой, не противоречат друг другу и несут только положительную семантику.

Список литературы

1. Багдясян В. Э., Орлов И. Б., Телицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. М.: Локид-пресс, 2005. 495 с.
2. Гусева А. Д., Макарова Т. Л. Образы, знаки, символы в дизайне денежных банкнот Чешской Республики // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сборник материалов. Часть 3. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2018. С. 11–15.
3. Минаева В. И. Дизайн банкнот в формировании образа стран // Сборник трудов XIV Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов «Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии». Омск: Омский государственный технический университет, 2015. С. 40–42.
4. Внешний вид банкнот и купюр. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.calc.ru>

М. Ю. Сачук

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

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Пейзаж – это жанр в изобразительном искусстве, в котором объектом изображения является природа. Европейская пейзажная живопись долгое время была вынуждена находиться в роли второстепенного жанра. Элементы пейзажа в готической живописи, представленной средневековыми книжными миниатюрами, изображались довольно схематично и служили лишь фоном, на котором происходили события.

Благодаря открытию линейной перспективы в Италии в середине XV в. происходит заметный качественный скачок в художественном освоении пространства. Все великие итальянские художники, которые писали пейзажи (среди них Джованни Беллини и Пьеро делла Франческа), использовали в своем творчестве это открытие, считая приоритетным единство изображения. «Беллини согласовывает состояние природы с движением души, что было характерно уже для его ранних произведений. В рациональное пространство, присущее тосканской живописи, он привносит все бесконечное разнообразие мира, сельские пейзажи, итальянское небо» [2, с. 54]. Позже в картинах Пьеро делла Франческа «сухость» перспективного пейзажа будет заполнена воздухом и лиризмом, и пейзаж начала XVI в. наполнится камерностью, интимностью и повествовательностью.

В конце XV в. для итальянской пейзажной живописи становятся характерными «схематические» мотивы, заимствованные из нидерландской живописи. Все чаще встречается пейзаж, который имеет вторичное значение: изображен за окном, или портрет на фоне сельского пейзажа. С начала XVI в. в пейзаже появляются новые направления, связанные с великими географическими открытиями, с распространением гравюр-иллюстраций о новых землях, экзотической природе. Не подкрепленный собственными впечатлениями художников, пейзаж приобретает фантастический вид. Такой пейзаж был чрезвычайно распространен в первой половине XVI в. в Нидерландах. У его истоков в конце XV в. стоял Иероним Босх. В его произведениях почти всегда изображен высокий горизонт, безграничные водные просторы. Он словно расширяет ряд параллельных планов, персонажи теперь играют роль статистов, а голубовато-зеленый колорит усиливает впечатление чего-то сюрреалистичного: «...в пейзажах соседство божественного мира с миром фантастическим подчеркивает присутствие Зла, витающего над Спасителем» [5, с. 65].

Нельзя обойти вниманием поиски в направлении пейзажной живописи Леонардо да Винчи, его интерес к этому жанру был одновременно научным, философским и художественным. Трактаты и рисунки свидетельствуют о внимании художника к оптическим явлениям, стремлении раскрыть секреты природы («Джоконда», «Мадонна в гроте»).

Мастера середины XVI в., художники северного происхождения, имели огромное влияние на европейскую пейзажную живопись. Их гравюры распространились по всей Европе, и наоборот, глубокое итальянское влияние меняет нидерландский пейзаж во второй трети XVI века. Так постепенно формируется общая интернациональная концепция пейзажной живописи. Но только Питер Брейгель смог в полной мере совместить тщательность северных художников и линейную архитектуру венецианских мастеров: «Брейгель усовершенствовал переход тональностей, особенно в разделе пейзажа на три плана, в которых преобладают коричневый, зеленый и голубой цвета, так что первый цвет смешивается со вторым и так далее. Но хотя цвет и свет помогают достичь в картине единства, они создают контрасты, в частности, когда художник противопоставляет трагическую сцену залитому ярким светом пейзажу» [4, с. 106].

В XVII в. можно выделить следующие основные направления: идеальный итало-французский пейзаж, голландский натурализм, представленный произведениями Питера Рубенса («Пейзаж с пастушками и скотом», 1618). Пейзажи Рубенса своей выразительной динамикой, переданной с помощью света и цвета, напоминают принципы барокко. Художник достигает

гениальной индивидуальности своих пейзажей: «Его пейзажам присущи одновременно пантеистический и гуманистический характер; водоворот жизненных сил, выливается на просторы фламандского пейзажа, покой и безмятежность которого противостоят человеческому возбуждению» [3, с. 243]. В конце XVII в. и начале XVIII в. пейзажная живопись приобретает идиллический и неестественный характер. Возвращается мода на «живописные руины». Итальянские пейзажи находятся на границе между классицизмом и театральным вкусом. Художники от Маньяско и Джованни Паоло Паннини до Пиранези и Юбера Робера стремились найти скрытый романтизм в прошлом. Реакцией на все это стал новый тип «романтического» пейзажа, который появился в начале XIX в.

В период с 1864 по 1870 гг. Клод Моне, Писсарро и Сислей открыли принцип цветowych теней, который и сегодня используют художники для изображения снега и других эффектов. Моне и Писсарро обратили внимание на отражение в воде Сены, что привело к качественному изменению фактуры живописи. К этому революционному направлению присоединились Сислей и Поль Сезанн. Сюжет для импрессионистов уже не имел особого значения. Их произведения приобретают эскизность и фрагментарность. Об этом свидетельствуют работы Клода Моне, созданные после 1890 – циклы «Стога сена», «Соборы», «Кувшинки», в которых передача мгновенного состояния природы становится более важной и скрупулезной, а символом времени, безусловно, является свет. Он имеет для художников-импрессионистов почти мистическую ценность. Клод Моне устраивает свою мастерскую в лодке и путешествует по Сене до Руана, наблюдая за различными нюансами атмосферных явлений. Период жизни художника в Аржантее стал переломным моментом в истории импрессионизма. Кроме Моне здесь работало много художников – Эдуард Мане, Пьер-Огюст Ренуар, Сислей, Кайботт, здесь зарождались их идеи и поиски, здесь они приняли решение объединиться и выставить свои картины у Надара в 1874 г. Картина Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1872) вызвала комментарий критика Леруа, который в шутку придумал термин «импрессионизм».

Эта концепция изображения природы во многих странах Европы осталась основной и в начале XX столетия. Во Франции к 1882 году появился новый стиль, который проявляется во многих направлениях: в развитии техники импрессионистов (Поля Сезанна, Жоржа Сера, Винсента Ван Гога).

Символизм Поля Гогена, хоть и связан с постимпрессионизмом, направляет развитие ландшафта в сторону абстракции «Мрачным напряженностям экзальтированных тропических красок он часто придает мистически-символический характер («Луна и земля») или трактует их как суеверие и страх («Дух мертвых»)» [1, с. 94]. Длинные волнообразные мазки Винсента Ван Гога, его колорит позволяли ему освещать пантеистическое представление о природных силах и одновременно говорили о беспокойной духовной жизни художника.

Начало XX в. в немецкой живописи, связано с расцветом экспрессионизма, который проявлялся в искусстве художников двух объединений – «Мост» и «Синий всадник». Экспрессионизм был представлен влиянием Поля Гогена, Винсента Ван Гога, Эдварда Мунка. Излюбленной формой пейзажа становится городской пейзаж, и именно к нему обращаются кубисты (Фернан Леже). После 1910 г. пейзаж находит свое воплощение в рамках абстракционизма. До сих пор существуют также два направления: наивное искусство и сюрреализм. «Наивный» пейзаж ведет свое происхождение от творчества Анри Руссо. Совсем другие принципы вложены в основу сюрреалистического пейзажа. Он берет свое начало в футуризме, усиливая его световые контрасты и скрытое беспокойство (странные нагромождения Макса Эрнста, перспективные композиции Джорджо де Кирико, морские и звездные пейзажи Ива Танги и Сальвадора Дали).

Список литературы

1. Георгиевская Е. Б. К. Моне: альбом. М., 1974.
2. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. М.: Искусство, 1970. 54 с.
3. Довгополов И. Мастера и шедевры. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1986. 243 с.
4. Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи. XV в. М.: АСТ, 1999. 106 с.
5. Українська радянська енциклопедія: в 12-ти т. / За ред. М. Бажана. К.: Гол. редакція УРЕ, 1974–1985. Т. 1. С. 65.

Т. А. Сивова

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

ТРАДИЦИИ ДЕКОРИРОВАНИЯ ПРАЗДНИЧНОГО СТОЛА ОБРАЗЦАМИ ГЖЕЛЬСКОЙ КЕРАМИКИ: СТОЛОВЫЙ СЕРВИЗ «ЛЕТНИЙ САД»

Народный промысел Гжель уже много веков интересует почитателей декоративно-прикладного искусства своими произведениями по художественной керамике. Гжельский промысел прошел за свою историю развития блестящий путь – от гончарства к майолике, от полуфаянса к фаянсу, достигнув наивысшей точки в производстве фарфора. Совершенные и самобытные по красоте и образно-эмоциональной выразительности гжельские произведения искусства, выполненные современными художниками-керамистами, сохраняют и продолжают традиции мастерства народных умельцев прошлых времен, заслуженно востребованные в настоящее время. Наблюдаемую тенденцию устойчивости в развитии гжельского промысла можно объяснить бережным отношением народных умельцев к культурно-историческим традициям мастерства изготовления уникальных дворцовых сервизов, массовой трактирной керамической посуды, профессиональным секретам мастеров, представителей древних родовых династий керамического производства.

Производство в Гжели сервизов было штучным товаром и предназначалось для «обеспеченного» населения Москвы, в том числе и двора Его Императорского Величества. Традиции угощения гостей и приема пищи в обстановки затейливых и изысканных по красоте столовых приборов берут начало на рубеже XVII–XVIII вв. во Франции, где господствовал стиль рококо, который повлиял на стилистику сервизов. Слово «service» произошло от французского «сервировка», подготовка и подача еды. Сервиз представлял собой набор столовой, чайной или кофейной посуды, содержащий обязательные виды приборов для определенного числа человек. Сервиз вносил в комплект столовых приборов иллюстративно-изобразительную функцию, превращающих их в художественное произведение. Тем самым, фарфоровые сервизы, подобно скульптурам в интерьере, выполняют эстетическую функцию украшения парадного стола.

Традиции массового украшения художественной керамической посудой праздничных столов или столов, предназначенных для проведения торжественных событий, в России берут начало в XVIII в., в жизни которой большую роль играли трактиры. Гжельский промысел производил для трактиров керамическую, а затем фаянсовую и фарфоровую посуду. Характерным «столовым» изделием для трактиров был, так называемый, «плоский товар»: мелкие тарелки и десертные, получивших название «трактирных». Выпускалась в Гжели также «полутрактирная» тарелка, которая была вдвое меньше «трактирной», и средняя между ними – получившая название «межуимка» (между ними). Для нужд трактиров изготавливались также икорные тарелочки величиной с блюдце и меньше. Большое разнообразие характеризует гжельские блюда: большие, средние, малые, круглые, прямоугольно-скругленные, формы которых и размеры определялись их назначением: для жаркого, для рыбы, для пирога и т.д. Интересны суповые гжельские вазы (или чаши, как их называли), которые изготавливались большого размера и трех фасонов: круглые, овальные и четырехугольные, скругленные на углах. Суповые чаши меньшего размера назывались «пунштовиками» и «чугуновками», а совсем малые суповые чаши с поддонами назывались «корзинками». Разнообразны по фасонам гжельские салатники и сухарницы - шаровидных, прямоугольных, квадратных форм, а соусники, напротив, всегда были овальной формы и на поддоне, с высокой ручкой.

Исторические ремесленные традиции моей семьи связаны с фарфоро-фаянсовым производством, которые берут начало от основателя нашего рода Мефодия Васильевича Дунашева из деревни Турыгино. Любовь и уважение к семье, ее истории обусловило выбор темы проекта «Столовый сервиз «Летний сад». Одним из мотивов создания сервизной коллекции стала потребность в воссоздании исторической обстановки, в которой трудились, отдыхали и праздновали события своей жизни наши предки. Отсутствие в домашней коллекции предметов,

произведенных основателями наших семейных традиций, направило нас на изучение изделий, которые хранятся в музеях Москвы и области. Задача исследования состояла не только в изучении формообразования и технологических приемов, но и изучении создания художественного образа и выразительности исполнения предметов.

Разрабатываемый проект столового сервиза «Летний сад» предназначен для придания праздничной, торжественной обстановки и процесса приема пищи, и приятной беседы в кругу родных и друзей. Центральная идея проекта заключается в создании столового набора для семьи, в которой чтут традиции предков, трепетно относятся к родным и близким. Желание собрать вместе всех членов семьи их всех вместе за праздничным столом, или просто, в обеденный час, общаться и радоваться жизни среди любимых людей. Название «Летний сад» ассоциируется с далеким детством, когда еще юная девица, взрослеет, занимается рукоделием, становится мастерицей, учится быть хозяйкой, ласковой и заботливой. Все это и есть ее «сад» - целомудренный, благоуханный. В образе и декоре сервиза мы старались передать летний, чарующий аромат цветущих пионов и розанов. Эмоциональный образ благоухающего летнего сада, возвращенного ласковыми и заботливыми руками.

Весь проект представляет собой столовый сервиз на 6 персон, состоящий из супницы, молочника, блюда овального, набор для специй, тарелки пирожковой, тарелки для второго, тарелки суповой, тарелки подстановочной, вазочки для цветов.

Столовый набор состоит из 29 предметов. Все предметы сервиза характеризуются округлой формой, незначительной приподнятостью у основания, в верхней части с выходом свободных плавных линий. Простые лаконичные формы букетов цветов, составляют живописную основу декора, написанные широкими волевыми мазками с тонкой декоративной проработкой деталей, с их ненавязчивым графическим исполнением, подчеркивающим натуралистичность букета.

В проекте прослеживается личное отношение автора к прочтению данной темы, учитывающей духовные ценности семейных ужинов и обедов, важность преемственности и связи поколений, сохранением традиций во всем, начиная от почитания родителей, заканчивая совместной трапезой.

А. В. Соколов

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

РУССКИЙ ЛУБОК: ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Традиции народного искусства уходят корнями в глубокую древность, отражая особенности трудового и бытового уклада, эстетические идеалы и верования определенного народа. Мотивы и образы народного искусства веками сохраняются почти неизменными, передаваясь из поколения в поколение. Изделия народных мастеров призваны прежде всего внести красоту и радость в обыденную жизнь человека.

Русский лубок – вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов. Первоначально вид народного творчества. Выполнялся в технике ксилографии, гравюры на меди, литографии и дополнялся раскраской от руки.

Для лубка характерны простота техники, лаконизм изобразительных средств (грубоватый штрих, яркая раскраска). Часто в лубке содержится развернутое повествование с пояснительными надписями и дополнительные к основному (поясняющие, дополняющие) изображения. Лубок называют также народной картинкой. Листы с яркими забавными картинками печатались сотнями тысяч и стоили чрезвычайно дешево. В них никогда не изображались горе или печаль, веселые или познавательные сюжеты с простыми понятными изображениями сопровождалась лаконичными надписями и были своеобразными комиксами XVII–XIX вв.

В России XVI в. – начала XVII в. продавались эстампы, которые назывались «фряжские листы» или «немецкие потешные листы» [1, с. 109], позже – «простовиками» или «простонародными картинками» [2, с. 634]. Такие рисунки печатались на досках особого пиления; доски назывались луб (откуда палуба) [1, с. 109]. Чертежи, рисунки, планы писали на лубу еще с XV в. [1, с. 109]. В XVII в. большое распространение получили раскрашиваемые лубяные коробы. Само же название «лубок», «лубочная картинка» появилось в русском языке лишь во 2-й половине XIX в. [2, с. 634].

Изготавливался лубок следующим образом: художник наносил карандашный рисунок на липовой доске (лубе), затем по этому рисунку ножом делал углубление тех мест, которые должны остаться белыми. Смазанная краской доска под прессом оставляла на бумаге черные контуры картины. Отпечатанные таким способом на серой дешевой бумаге назывались картины-простовики. Простовики отвозили в специальные артели. В XIX веке в подмосковных и владимирских деревнях существовали специальные артели, которые занимались раскраской лубка, в основном это были женщины и дети.

Позже появился более совершенный способ изделия лубочных картин, появились художники-граверы. Тонким резцом на медных пластинах они гравировали штриховкой рисунок, со всеми мелкими подробностями, чего невозможно было сделать на липовой доске. Примерно в XVI (или в XVII) веке знаменование разделилось на знаменование и гравировку. Знаменщик наносил рисунок, гравер вырезал его на доске, или металле.

В России граверы назывались «фряжских резных дел мастерами» (в отличие от русских «обычных» резчиков по дереву) [1]. В Москве в конце XVI века первым гравером был предположительно Андроник Тимофеев Невежа [3].

Способ расцветки картин оставался тот же. Артельщики принимали от издателей-лубочников заказы на раскраску сотен тысяч экземпляров. Один человек за неделю раскрашивал до одной тысячи лубков – за такую работу платили один рубль. Профессия называлась цветальщик. Профессия исчезла после появления литографских машин [3].

К великому сожалению, даже популярные предметы народного творчества все реже и реже можно увидеть в домах и квартирах россиян. Видимо, сейчас это считается неактуальным. Еще не так давно, практически в каждом уголке нашей страны были свои ремесла.

Тот же лубок – это народная графика, которая стала символом примитива. Тем не менее, по глубине содержания и художественной выразительности лубок далеко не так примитивен, как принято считать. В нем выражалась истинная сущность русского человека, его внутренний мир. Сегодня можно увидеть рекламные плакаты по борьбе с пьянством. Они очень прямолинейные и грубые. А лубок, наоборот, деликатно указывал человеку на его слабости. С помощью художественных образов, через красоту графики, красок, через пластику он передавал такую сумасшедшую философию, такую глубину, которая и не снилась современным авторам.

А сейчас это утрачивается. Русский лубок нельзя назвать современным видом изобразительного творчества, пользующимся широкой популярностью. Интерес к народным гравюрам проявляют лишь исследователи этой области народного творчества, а также иностранные граждане.

Подобную графику чрезвычайно редко используют для ироничного плаката, дизайна ярмарок или тематических выставок. В этом направлении работают мало художников-иллюстраторов и карикатуристов, но их яркие остроумные работы на злобу дня привлекают внимание.

Проблем исчезновения некоторых видов народного творчества, таких как русский лубок, довольно много. Самые печальные необратимые последствия могут ждать те виды народного искусства, где старых мастеров осталось мало, а молодое поколение не перенимает традиции. В конечном итоге мы получим лишь отголоски истории. Поэтому внимание к собственным корням – один из путей сохранения традиционного народного художественного творчества. Решение этой проблемы возможно лишь в том случае, если усилия народных мастеров, исследователей и любителей народного искусства, будут поддержаны и обеспечены поддержкой на государственном уровне. Кроме этого, необходимо привлечь внимание частных предпринимателей, вспомнить традиции русского меценатства. Неизменными же ориентирами при этом должны оставаться духовные ценности и многовековой практический опыт, несущие в себе элементы первоисточников национальных традиций народной художественной культуры.

Список литературы

1. *Забелин И. Е.* Домашняя жизнь русских царей. М.: Эксмо, 2008. 448 с.
2. *Захарова М. Е.* Лубок как явление Российской массовой культуры XIX века // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. Вып. 27. С. 634–637.

К. Ю. Солдатенко

Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Республика Беларусь, г. Витебск
Научный руководитель: Г. А. Бобрович

ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ: ОПЫТ КИТАЙСКОГО МАСТЕРА ХАНЬ СЮЙДУНА

Древесина в силу своей доступности, податливости в обработке и текстуры всегда являлась излюбленным материалом мастеров-скульпторов, но из-за относительной недолговечности (если сравнивать с камнем, металлом или бетоном) данный материал применяется, в основном, для изготовления резных элементов мебели или при создании иных предметов интерьера (статуэтки, барельефы и т.д.). Тут стоит отметить, что для древесины наиболее важным условием сохранности является не столько отсутствие влаги или ее наличие, сколько постоянный режим влажности. Это доказывают многочисленные находки разнообразных изделий из дерева на дне водоемов, где они сохранились довольно неплохо даже спустя столетия.

В настоящее же время благодаря достижениям химической промышленности мы имеем достаточно большое количество как отделочных средств (лаков, пропиток, смол и синтетических масел, способствующих сохранности изделий из дерева), так и связующих веществ (клеев). Из всего этого разнообразия мы можем выбрать те средства, которые в полной мере будут соответствовать нашим задачам, одной из которых, несомненно, является долговечность.

Исследуя данную проблему, автор статьи обратился к опыту китайского мастера деревянной скульптуры с Тайваня – Хань Сюйдуна, чьи работы с элементами «пикселизации» отличаются пластичностью и легкостью композиционного решения, но, в то же время, и прочностью. Сам мастер ведет блоги в интернет-ресурсах flickr.com и xuite.net, где делится фотографиями своих работ, а также описывает процесс их создания. Именно описание того, как скульптор строит свой рабочий процесс, интересно в первую очередь.

Визитной карточкой Хань Сюйдуна стали его воздушные композиции, которые как бы «растворяются» в воздухе, превращаясь в набор параллелепипедов, имитируя пиксели экранов различных устройств, столь близких нам сегодня [1]. Но только ли художественным решением является подобный прием?

Для ответа на данный вопрос стоит обратиться к фотоотчетам, публикуемым самим автором в его блоге. Процесс изготовления скульптуры начинается с эскиза на миллиметровой бумаге – на этом этапе становятся ясны пропорции и размеры будущего изделия.

Второй этап – калибровка и нарезка небольших деревянных брусков. Эти операции очень важны и требуются для подгонки всех деталей скульптуры под один «стандарт». Во-первых, для хорошей склейки деталей они должны идеально прилегать друг к другу, во-вторых – в процессе предварительной компоновки брусков в единое целое детали можно легко перемещать и менять местами, корректируя общую композицию [2].

Следующим шагом является склейка деталей вместе. Хань Сюйдун использует влагостойкий клей (модифицированная эмульсия ПВА) для наибольшей прочности своих скульптур. Брусочки мастер склеивает двумя способами. Первый – склеивание из бруса нескольких щитов и последующее их соединение в одну массивную деревянную «болванку», которую впоследствии и подвергнут обработке резцами. Второй способ – складывание брусочков друг на друга подобно тому, как складываются детали игры «Дженга» (сам скульптор в своем блоге называет подобный подход «стиль дженги») [3]. Подобный способ соединения заготовок позволяет получить сложные конструкции с множеством полостей и выступающих элементов. Именно на этапе склейки и закладывается вся прочность будущей скульптуры. Большая общая плоскость клеевых швов, образующаяся при склейке многочисленных деталей небольшого размера, обеспечивает устойчивость изделия и к перепадам влажности, и к механическим воздействиям, а также предотвращает рассыхание и растрескивание древесины.

После склейки наступает очередь обработки пилами, рашпилями и резцами. На данном этапе скульптура приобретает свою форму, а в завершении мастер покрывает изделия воском. После вошения скульптура считается завершенной.

Таким образом, на примере мастера Хань Сюйдуна можно увидеть, как сплетаются традиционный и современный подходы к изготовлению деревянной скульптуры. Автор закладывает близкие и понятные нам, современным людям, смыслы, но делает это с оглядкой на восточную философскую традицию. То же можно сказать и про то, как он делает свои скульптуры: технология за сотни лет принципиально не изменилась, но, чтобы придать выразительности и продлить жизнь своим произведениями, скульптор использует наиболее актуальные инструменты и средства.

Список литературы

1. Hsu Tung Han. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.flickr.com/people/hsutunghan/>
2. Чубинский А. Н. Теория и технология склеивания древесины. СПб. 2017. С. 71–72.

Т. И. Соловьева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор
 Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

ГОХУА – ИСКУССТВО ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Искусство всегда играло важную роль в жизни Китая, поэтому жители поднебесной особенно ценят живопись гохуа, ведь это не просто картины, а целая история, неподвластная пониманию каждого.

Гохуа – это термин, которым обозначается китайская живопись, что в переводе обозначает «живопись нашей страны».

До сих пор дата возникновения китайской живописи нам неизвестна, а благодаря новым археологическим находкам временные рамки отодвигаются все дальше вглубь веков [1, с. 8–15].

Для нас живопись гохуа довольно необычна, т. к. сильно отличается от привычной для нас европейской. Различие исполнения картин присутствует во всем: в материалах, технике исполнения и в инструментах.

Традиционная живопись Китая символична и иносказательна. Когда мы приходим в художественную галерею, то просто рассматриваем картину, но работы китайских мастеров надо читать и понимать. В этой стране живопись и каллиграфия имеют плотную связь. И там, и там используется одинаковый линейный способ письма, одинаковые материалы и инструменты: кисть, тушь, минеральные и растительные краски, очень похожие на акварель, мягкая пористая бумага из бамбукового или конопляного волокна. Говорят, что в поднебесной любой художник – это каллиграф, а любой каллиграф – это художник [2, с. 15–22].

В китайской живописи не используются объемы, формы, перспектива в привычном для нас понимании, игра теней, несоблюдение пропорций, да и цвета здесь не такие выразительные, – все это отличительные черты живописи гохуа.

В традиционной китайской живописи в основном пишут монохромные картины, которые создаются при помощи линейного рисунка. Также важным фактором их живописи является то, что китайские мастера все свои картины пишут без предварительных набросков, а о натюрморте в привычном для нас понимании и вовсе можно забыть. С точки зрения мастеров, неподвижные предметы оторваны от действительности и мертвы, так как в картине должна присутствовать динамика жизни и времени [1, с. 24–31]. При изображении камней или фруктов рядом всегда присутствует какое-либо растение, также фрукты всегда рисуются на ветке.

Для китайской живописи характерна лаконичность, ясная композиция, а также выразительные и ритмичные контуры и, конечно же, плоскостное исполнение без светотеней. Даже привычная для нас роспись заменялась печатью мастера, она всегда имела красный цвет, а расположение зависело от решения художника или самой композиции [2, с. 36–48].

В Китае существует шесть основных художественных принципов. Один из главных – это «одухотворенный ритм живого движения». То есть, прежде всего, важно было передать сущность увиденного, а не его внешнее сходство.

В живописи гохуа существует два стиля это гунби и се-и. Гунби – «техника прилежной кисти», «техника тонкой кисти». В отличие от се-и техника гунби передает реалистичность и детализацию предмета. Именно в этом стиле работали художники прошлого, при оформлении интерьеров дворцовых покоев императорских семей и знати. Стиль китайской живописи се-и – это передача идеи и чувств художника. Этот стиль предполагает свободную манеру письма. В стиле се-и преобладает свое особое видение, душевное настроение мастера, а не внешнее сходство.

Один из самых известных художников традиционной китайской живописи, мастер Чжан Дацянь, говорил, что се-и это передача духа предмета и его внутренней сущности.

Следуя новому времени, в наши дни живопись гохуа расширила свою область и вышла за тесные рамки традиционных тематик. Когда в политической системе Китая произошли изменения в конце двадцатого столетия, в культурной жизни поднебесной многое изменилось.

Для нового поколения китайских художников, стало возможно свободно мыслить и критически смотреть на вещи, они заложили основу для создания новой китайской живописи. Благодаря смелым экспериментам с разными стилями, сблизилась два мира искусств - Западный и Восточный.

Совсем недавно в России почти никто не интересовался китайской живописью. Но этот вид искусство быстро перетянул на себя внимание, ведь живопись гошуа поистине великолепна и мало кого оставит равнодушным, а сопровождающая картины поэзия придает изящества и таинственности. Сейчас огромное количество людей восхищается и активно занимается этим видом искусства, дополняя и развивая его. Сегодня в нашей стране есть много замечательных, известных мастеров китайской живописи, которые прочно стоят на одной ступеньке с китайскими художниками.

Список литературы

1. *Абаев Н. В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосибирск, 1989. 275 с.
2. *Алексеев В. М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Наука, 1966. 260 с.

К. В. Турбель

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
Научный руководитель: А. Ю. Мокина

АВТОРСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И РОСПИСИ КЕРАМИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

На протяжении многих тысячелетий керамика остается одним из самых востребованных видов декоративно-прикладного искусства. Продолжая решать проблемы формы и художественного образа, начиная со второй половины XX в., керамика отходит от утилитарности и вступает в диалог с актуальным искусством. В современном мире она является инструментом, с помощью которого возможно раскрыть художественный замысел не только благодаря форме, но и декоративному наполнению. Особенности материала позволяют создавать разномасштабные изделия, отвечающие как функциональным, так и эстетическим требованиям.

В период последней четверти XX – начала XXI вв. произошло переосмысление предназначения керамического ремесла. Художникам представилась возможность разрабатывать и реализовывать индивидуальные проекты. Учитывая традиционные приемы работы с материалом, мастера активно исследовали художественные и технические возможности керамики. Авторы стремились найти новые пути формообразования керамических произведений. Цвет и графика в изделиях получили одну из главных ролей, и наряду с формой являлись важным элементом для передачи художественной выразительности. Большое внимание уделялось сюжетам и темам, которые отображались в изделиях. Несмотря на желание отобразить личную историю в работе, мастера продолжали использовать темы древних цивилизаций, традиционные формы, приемы, и стилистику предыдущих эпох по новому их переосмысляя. Для изменения привычного восприятия керамического изделия художники экспериментировали с синтезом различных материалов, сочетая керамику с металлом, деревом, стеклом и текстилем. Вместе с этим выразительность художественного образа достигалась с помощью различных способов декорирования. Одним из самых популярных считается художественная роспись ангобами и покрытие глазурями. Разнообразие красящих пигментов и способов их нанесения открывает большие возможности перед художником, позволяя воплощать любое цветовое и композиционное решение. Рисунок на изделии можно выцарапывать, наносить с помощью кисти, имитируя живописные мазки, карандашный штрих, эстамп, рисунок углем и другое.

В современной керамике авторы все чаще прибегают к использованию графических или изобразительных техник в декоративном оформлении керамического изделия.

В работах американского керамиста Роберто Луго можно проследить соединение приемов граффити с традиционной керамикой. Чайники и урны, которые создает художник имеют простую форму, а художественная выразительность достигается эффектным и волнующим графическим наполнением. В работах Луго освещает острые для общества темы неравенства, насилия и бедности, изображая портреты известных общественных деятелей, влиятельных личностей, хип-хоп музыкантов и художников. Изображения чаще всего выполнены в черно-белой цветовой гамме, что делает их похожими на графический рисунок тушью или карандашом, при этом наполнение заднего плана насыщенно цветными мелкими деталями, надписями и узорами. В работе «Чайник Джимми Хендрикс» 2021 г. портрет музыканта располагается в центре изделия имитируя рисунок тушью, который обрамляют яркие узорчатые мотивы. Концепция такого оформления керамических сосудов прослеживается во многих работах художника.

Экспериментирует с формой и проверяет на прочность гибкость материала американская художница Джулия Хафт-Канделл. Она создает керамические скульптуры, скручивая объемные глиняные жгуты в узлы и косы. Художница покрывает работы глазурями, иногда изображая антропоморфные силуэты, геометрические или растительные узоры. Сквозные отверстия в работах Джулии являются частью композиционного решения и придают тяжелой керамической массе определенную легкость и изящность. Для достижения насыщенного цвета художница

обжигает глазурированные изделия несколько раз, чаще всего работая с оттенками черного и белого цвета. Особенности оригинального формообразования прослеживаются в работе «Цепь. Бесконечность» 2020 г. Декоративная скульптура повторяет форму соединенных звеньев цепи. Этот мотив также появляется в виде графического рисунка, располагающегося по всей поверхности изделия. Некоторые работы художницы напоминают стилизованные, переплетенные пальцы рук или биоморфные образы с тягучей, продолговатой формой. Такое художественное решение можно наблюдать в скульптуре «Блокирующая арка» 2019 г.

В формообразовании арт-объектов Глена Мартина Тейлора принципы японского искусства реставрации керамических изделий получают новое звучание. Особенности искусства «кинцуги» художник использует в создании керамических изделий, сочетая керамику с металлом, текстилем и различными предметами. Исходным материалом для работ являются осколки разбитой фарфоровой посуды. Недостающие элементы чашки или блюда художник заменяет тканью, колючей проволокой, ржавыми цепями, столовыми приборами, старыми вещами или газетами. Художник не преследует цель восстановить привычный вид керамического изделия, утраченная функциональность компенсируется оригинальным сочетанием материалов и особым эмоциональным посылом. Так, художественная выразительность в арт-объектах Тейлора достигается за счет определенного контраста: легкий белый фарфор соединяется с тяжелым, ржавым металлом, в результате чего изделия выглядят хрупкими и угрожающими одновременно. Этот прием ярко отражается в работе «Булавки», которая представляет собой керамическую композицию из разбитых частей чайной пары. Отсутствие некоторых осколков дает возможность автору создать абсолютно новую форму и изменить облик традиционного фарфорового изделия. Для этого художник обрамляет сколотые края открытыми булавками, придавая объекту особую художественную экспрессию. В работе «Истерия» проволочный скелет заменяет отсутствующую часть чаши при этом рождая иную пластику.

В настоящее время для современных художников открывается безграничное поле для творческих экспериментов. Активное развитие художественной керамики позволяет авторам воплощать оригинальные произведения в своем уникальном виде. Этому также способствует разнообразность техник формообразования, декорирования, свободный выбор сюжетов и тем.

Список литературы

1. Воронов Н. В., Степанян Н. С. Тенденции развития современной керамики // Советский художник. 1970. С. 6–56.
2. Жукова А. С. Художественная керамика XXI века как арт-объект // Искусство и диалог культур. 2018. С. 255–258.
3. Медведева А. Е. Роль авторских техник в современной художественной керамике // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура». 2016. С. 130–133.
4. Малолетков В. А. Современная керамика мира. М.: Керамика Гжели, 2014. 204 с.
5. Мусина Р. Р., Федорова З. С. История художественной керамики. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2010. 376 с.
6. Сотникова Е. А., Аверина Т. А. Проблемы соотношения традиций и творчества в формообразовании современной керамики // Вестник Амурского государственного университета. 2011. № 52. С. 172–176.

В. Р. Усачева

Театральный художественно-технический колледж, г. Москва

Научный руководитель: М. В. Беляева

ИССЛЕДОВАНИЕ ТИПИЧЕСКИХ ЧЕРТ В КОСТЮМЕ РУССКОГО КУПЕЧЕСКОГО СОСЛОВИЯ

В данной работе прослеживается история костюма купеческого сословия с XVIII по XX вв. С правлением Петра I в купеческий костюм пришла европейская мода, и она влияла на его формы все последующее время. Основная черта купеческого костюма – сочетание исконно русских черт с деталями западной моды. Оставаясь консервативным сословием, в своем образе купцы долгое время сохраняли традиционные символы православия и черты народности. Однако, для демонстрации социального статуса и материального положения они заимствовали модные новшества у дворянской среды. На протяжении всей истории купеческого сословия и мужской, и женский костюм подчеркивал степенность, достоинство и достаток.

С начала XVIII в. на смену старомосковскому долгополному платью приходит костюм западного образца. Купечество тяжело принимало такую резкую смену костюма. Для них короткополые кафтаны, декольтированные платья, подчеркнутая талия, были верхом неприличия.

Среди основной массы купеческого населения одеваться по моде было не принято. «Мода у купеческого населения Замоскворечья, – по словам А. Н. Островского, – постоянный, неистощимый предмет насмешек. Солидные люди при виде человека, одетого в современный костюм, покачивали головою, с улыбкой сожаления – это значит человек потерянный. Будь лучше пьяница, да не одевайся по моде». В быту купечество принимало с подозрением любые новшества, а традиции считались основой жизни. Тем не менее, стремясь подражать дворянству, купцы посещали театры, выставки и концерты. Со временем в купеческий костюм стали проникать черты европейского дворянского костюма.

Это особенно отражалось на женском костюме, так как внешний вид женщины был показателем благосостояния ее мужа или отца. Поэтому зачастую ее костюм был далек от практичности и отличался чрезмерной декоративностью.

В эстетическом идеале, как и во всех сферах жизнедеятельности купечества, присутствовала эклектика. Это происходило из-за двойственности влияний. Купеческий быт во многом сохранял черты патриархальности и консерватизма, на них все еще влияли идеалы прошлого – дородность, и статность для женщин, степенность и достоинство для мужчин; но в то же время купечество ориентировалось на идеалы дворянства, которые, в свою очередь, следовали западноевропейской моде. Подобные, во многом взаимоисключающие, тенденции приводили к разнородности купеческого сословия. Одни могли иметь высшее образование, а другие были неграмотными. Одни вели светскую городскую жизнь, а у других круг интересов был ограничен собственным делом и посещением церкви.

В XVIII в. городские жительницы – мещанки и небогатые купчихи – носили обычно юбку или сарафан с кофтой и верхнюю кофту с баской, напоминающую душегрею. Зимой надевали шубы на беличьем, лисьем и даже куньем меху. Но в этот «русский» костюм они добавляли детали, которые приходили к ним из дворянской моды. Это влияние проявлялось в покрое, различных дополнениях, например, обуви или головные уборы. Так, рубахи и сарафаны могли иметь более глубокое декольте, душегреи были прилегающего силуэта, русский головной убор повязывался в виде модной в то время чалмы.

Цветовой гамме была характерна пестрота и яркость сочетаний (малинового, лилового, зеленого, голубого, красного). В конце века цветовая гамма становится более темной, приглушенной: коричневый и серый во всех оттенках, свекольный, бордо, фиолетовый, темно-синий, зеленый, оливковый.

В орнаментации тканей преобладают цветочные узоры, изображаемые натуралистически. Сирень, жасмин, ветки цветущих яблонь, вишен, полевые цветы непринужденно размещались по всей поверхности ткани, переплетаясь с извилистыми линиями лент, кружев, полос.

В мужском костюме, как и в женском, сочетались элементы национальной одежды с деталями, заимствованными из дворянского костюма. Модные элементы были заметны, прежде всего в костюмах купеческой молодежи. Такой костюм состоял из доходившего до икр кафтана со сборками по талии, обычно опоясанного, цветной рубахи и заправленных в сапоги штанов. Исходя из представления, что лишь длинная одежда придает ее носителю степенность и достоинство, купцы и горожане никогда не носили коротких кафтанов, длина их всегда превышала модную. Цветовая гамма была темная, сдержанная. Купцы и мещане стригли волосы «в скобку» и носили бороду. Для украшения одежды и головных уборов использовались запонки разных форм и с разным декором (от скромных серебряных со стеклами до золотых, обильно дополненными алмазами, рубинами, изумрудами и эмальями). Изысканным украшением костюма могли быть и пуговицы разных размеров и форм: плоские, в виде диска, шарообразные, куполообразные и т.д.

Купеческий костюм испытывает влияние дворянства. Но перенимаются только небольшие детали костюма (воротники, отвороты, рукава), в то время как составляющие, сшитые из дорогих материалов, сохраняли крестьянский покров. Таким образом, костюм не нарушал образа солидности и степенности. В начале XIX в. среди купцов становилось все больше «модников», чаще всего молодых людей, которые не интересовались торговой или какой-либо другой деятельностью, привычной для их сословия. Они носили европейскую одежду, брили или стригли бороду, пользовались духами, играли в азартные игры и гуляли с цыганами. Также были приверженцы «русского платья», как правило, люди более старшего возраста. Женщины вели традиционный образ жизни, ограниченный семьей и домом, модная одежда считалась неприличной. Например, платья стиля амбир категорически отвергались. Позже женское платье могло кроиться по европейским лекалам, но поверх него часто надевали шали, душегрейки, на голову повязывали платки. Индивидуальность костюма подчеркивали ленты, оборки, кружева.

Основой купеческого костюма были «юбки и кофты, а на головах платки». Платки были парчовые, газетовые, тканые, с золотыми каймами, шитые золотом, битью, канителью; платья, разумеется, делились на праздничные и повседневные. Повседневные носили дома, в гости к родным или соседям, при походе на рынок. Праздничные надевали в церковь и на ярмарки. Количество платьев у купчих зависело от доходов семьи, но и здесь расточительство не поощрялось. Были распространены кружевные и шелковые мантильи, яркие шелковые платья с широкими каркасными или нижними юбками, тонкая кисейная рубашка с широкими, собранными на запястьях рукавами и высоким, застегнутым запонкой воротником, вышитый, низанный жемчугом кокошник.

Женский купеческий костюм отличался многокрасочностью, пышностью и перегруженностью деталями. Покупая платье в модных лавках, купчихи самостоятельно могли дополнять их перьями, кружевами, бантами, цветами по собственному вкусу. Обязательными атрибутами являются дорогие ковровые или кружевные шали яркого цвета, поверх которых часто выпускают белый кружевной воротничок.

Список литературы

1. Гутина Е., Градова К. Театральный костюм. М., 1976. 249 с.
2. Э. Тиль. История костюма. М., 1971.
3. Семиотика купеческого костюма XIX столетия. [Электронный ресурс] // Муромский историко-художественный музей. URL: <http://old.museum-murom.ru/nauch-rab/uvar-vii/semiotika-kupecheskogo-kostyuma>
4. Об одежде сибирского купечества. [Электронный ресурс]. URL: <https://russkie-kostumy.livejournal.com/38598.html>
5. Ривови Я. Купеческая одежда. М., 1990.
6. Костюм мещанства и купечества. [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/618627/kulturologiya/kostyum_meschanstva_kupechestva_xviii

Я. В. Федоренко

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: М. В. Громыко

ОТРАЖЕНИЕ ТЕМЫ ВОЙНЫ В НАТЮРМОРТЕ БЕЛОРУССКИХ ЖИВОПИСЦЕВ 1970-Х ГОДОВ

Великая Отечественная война (1941–1945 гг.) оставила большой след в судьбе как всех народов бывшего СССР, так и белорусского в частности. Тема войны отражена в произведениях литературы, театра, кинематографа и изобразительного искусства 1960-х–1980-х гг. как основополагающая и идейная в творчестве различных авторов. Наиболее полно она воплощена в сюжетно-тематической картине, портрете, пейзаже, но и также в натюрморте. В произведениях таких художников как М. Данциг, А. Пашкевич, Г. Ващенко, Б. Казаков общезначимая тема войны отражена через призму собственного мировоззрения авторов, их опыта встречи с ней, отчего творческий метод каждого имеет свои образно-пластические особенности в живописи.

Говоря о натюрморте белорусских авторов, следует указать важную особенность отношения к такой теме в произведениях В. Руцая, В. Волкова, Е. Зайцева, С. Ли и др. в 1940-е–1950-е гг.: многие художники в силу разных причин отходили от изображения трагедии войны. Уместно замечание В. Руцая: «Я не люблю трагедий, а поэтому и не рисую на тему войны. Я люблю красоту мирной созидательной жизни, прелесть земли и все то, что создается руками человека. *За эту жизнь мы воевали*» [0, с. 349]. Это указывает на то, что цветочные и бытовые натюрморты, отражающие жизнеутверждающий дух эпохи, стали неким тематическим и эмоциональным убежищем для авторов. Однако осознанное переосмысление драматических событий авторами 1960-х–1980-х гг., желание отразить через них правду и важные моральные, нравственные ценности человека подвигло писать на тему войны, используя обновленные средства выразительности, пришедшие вместе с «суровым стилем», включающих метафору, ассоциации и др.

Хрестоматийным произведением является «О Великой Отечественной» (1968, НХМРБ) М. Данцига. Размышления о войне автор воплотил в масштабной (206x180) напряженно-драматической картине. Предметы на столе, представленные на фоне зимнего пейзажа, возвращают человека к нравственному поступку белорусских солдат, о большой цене, отданной за подвиг. Свои переживания о суровости прошедшей войны, при рассказе о которой не всегда можно подобрать слова, выражены через пишущую машинку, листы бумаги, запаленную сигарету. Лишь ветвь рябины, помещенная в осколок от снаряда, сообщает зрителю о вопреки продолжающейся жизни.

Для натюрмортов 1970-х гг., в которых отражена тема войны, присуща типизация композиционных построений. Прежде всего, следует отметить монументальный характер работ, их картинность и увеличенные размеры используемых полотен. Поиски авторов воплощены в драматических, экспрессивных формах, выраженных через контрастные тоновые и цветовые сочетания, выстроенные светотеневые отношения, в которых функция света как формообразующая, так и семантическая, определенного рода декоративность и графичность. Главные «герои» приобретают символичность трактовки, так как их расположение соотносимо с геометрическим центром картины. В компоновке преобладает симметричность: использование такого приема, малое количество предметов являются достаточным набором элементов для создания знакового художественного образа.

В таких натюрмортах характерно обращение к декоративности как методу преобразования мира, который в белорусской живописи имеет свои черты. Лаконизм цвета, стремление к большим обобщениям, отход от объемной моделировки предметных форм, подчеркнутая конструктивность геометрии, ритмизация плоскостей и предметно-пространственных планов имеют важное значение. Пластичность произведений выстраивается на внутренней подвижности

красочного слоя, не допускающего нюансировок. Это гармоничное соединение жесткости силуэтов и мягкости, «землистости» предметной формы.

Отражение темы войны в натюрморте раскрыто средствами образно-пластического языка как философское высказывание: работа аккумулирует в себе весь интеллектуальный опыт автора, выступая как «картина-размышление». Этому способствует статичность композиции, а также частичный отход от реалистического опыта работы над натурой. Однако, присуще и обращение к реализму, но как к объекту переосмысления искусства Ренессанса, используемого в качестве некой системы художественного построения картины с его монументальностью и обобщенностью.

Произведение Г. Ващенко следует отнести к «натюрморту-размышлению». Тема войны реализована автором через сочетание предметов, на первый взгляд, несочетаемых. В натюрморте «Белые калы» (1970, НХМРБ) композиционный центр заполнен букетом белых цветов, поставленных в металлический осколок снаряда. Мастер сопоставляет материальность предметов, вводя антитезу между живым и мертвым, мягким и грубым. Палитра художника исключает яркий колорит – произведение выполнено в темной приглушенной гамме, чувственно указывающей на драму войны. Пространство натюрморта несет в себе отпечаток энергичного движения руки художника и его мироощущения, вызванного впечатлениями от военных событий – в вихре красок, линий и плоскостей рождается особое пространство, наполненное тревогой, волнением, жадной жизни и красоты.

Драматизмом окрашена работа Б. Казакова «Натюрморт с письмом» (1976, НХМРБ). На горизонтально вытянутом холсте изображен фрагмент стола с кувшином, хлебом, бутылкой и листом бумаги. Колорит картины и выстроенная система освещения указывает на драматичность композиции и влияние на автора творчества Ф. Сурбарана. Набор предметов, очевидно, не случаен. Их порядок подтверждает символичность каждого элемента композиции. Тьма пространства натюрморта излучает таинственный свет, что усиливает эмоциональную составляющую произведения. Вероятно, автор стремился показать в некотором роде сакральные предметы военной реальности, связанные с жизнью, народом, культурой, памятью, вечным ожиданием вестей от родных. Однако перевернутый лист не отвечает на вопрос, что же, собственно, там написано и кому это сообщение адресовано.

Лаконичен натюрморт «Память» (1975) А. Пашкевича. Про картину писал Б. Крепак: «Это отличительная черта у сегодняшней молодежи – воплощать живопись как искусство широких обобщений, развернутых к символичности образа. И А. Пашкевич на этом пути эмоциональную целостность, соответствие духу высокой правды жизни» [0, с. 34]. Красно-коричневый сложный по своему звучанию фон, фотография в раме на переднем плане – это воспоминания о Великой Отечественной войне, боль утраты, память о кровопролитных битвах. Это частная история автора, которая становится рассказом о целом поколении. Это натюрморт-мемориал. Белые рушники, свисающие со стола, как с полки божницы и букет васильков в кувшине – образы трагических воспоминаний, они являют собой знаки уважения, поклонения павшим героям.

Таким образом, тема Великой Отечественной войны отражена в натюрморте белорусских художников 1970-х гг. сквозь призму авторского мироощущения и творческой интерпретации. Это указывает на индивидуальный подход к трактовке натюрмортов. Произведения объединяет общее, всеобъемлющее содержание – трагедия и боль утраты, историческая и национальная значимость события для каждого человека.

Список литературы

1. Гаранская Т. Памкненні сэрца і душы //Мастацтва. 1997. № 4. С. 32–35.
2. Крэпак Б. Вятнанне іменаў. Мінск : Мастацкая літаратура. 2013. Кн. 1. 413 с.

С. А. Федорченко

Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств, г. Ростов-на-Дону
 Научный руководитель: А. Ю. Мокина

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В ЭПОХУ МОДЕРНА

Интерес к народному искусству, а через него и к миру народных эстетических представлений и верований, был весьма многозначен, и это влияние не было ограничено только областью декоративно-прикладного искусства. Обращенное к фольклору внимание художников в самых различных формах его проявлений оказалось особенностью художественного сознания эпохи модерна в России. В период конца XIX – начала XX вв. художники и композиторы стали изображать образы из сказок, фольклора. Декоративность и связанная с фольклором символика оказали влияние на художников русского модерна. Представление этого стиля о красоте побуждало художников искать ее в фольклорно-народных формах.

Михаил Врубель является одним из художников, у которого оживают сказочные и фольклорные персонажи в работах. Он написал картины «Снегурочка» (1890), где использует сказочный образ зимней девы, «Богатырь» (1898), где изображен воин на могучем коне, который является героем народных сказаний, «Царевна-Лебедь» (1900), где показан образ прекрасной девы-птицы, который использовался фольклоре. Создавал эскизы к театральным представлениям, таким как «Город Леденец, эскиз декорации к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (1900), где изображен сказочный город, а также им были воплощены в майолике такие фольклорные образы как «Волхова» (1897), сказочная царевна, дочь морского царя, «Лель» (XIX в), славянское божество, «Садко» (1900), герой былин, «Царь Берендей» (1900), сказочный старец-царь, «Морской царь», герой русских сказок и былин, «Встреча Вольги Святославовича с Микулой Селяниновичем» (нач. XX в.), на работе изображены герои из былины, сцена их встречи. Также по эскизу Врубеля был создан гобелен «Царь Салтан» (1903), где изображен сам царь и пир, который он устроил в «Сказке о царе Салтане».

В 1901 г. Малютин по заказу Тенишевой спроектировал и оформил деревянный домик «Теремок». Фасад этого сооружения украшен причудливым резным наличником с диковинной Жар-Птицей посередине, символом света, вечной молодости, а сверху нее Солнцем-Ярилой – символом жизни и света, двумя конями, которые являются древними символами в славянской мифологии, они были спутниками богов, а также соратниками героев фольклора.

В своем творчестве Виктор Васнецов тоже затрагивает темы фольклорных образов. Он написал прекрасные полотна, посвященные сказочным мотивам: «Ковер-самолет» (1880), где главный герой летит на сказочном транспорте, «Аленушка» (1881), где показывается сцена из сказки, как сестрица горюет о своем братце, «Иван Царевич на Сером Волке» (1889), где описана сцена из одноименной сказки как главные герои сидят верхом на волке, который бежит сквозь дремучий лес, «Богатыри» (1898), где изображены три героя русских былин, которые были прославлены своими доблестными подвигами.

Иван Билибин – график, создавал иллюстрации к книжным изданиям, а также к театральным постановкам. Сюжеты для своих работ черпал из сказок. Самыми известными иллюстрациями к сказкам, выполненными Билибиным, являются «Царевна-лягушка», где описывается встреча Ивана-царевича и заколдованной Василисы Премудрой, где через внешний вид лягушки связан с мудростью, знаниями и волшебством.

Сергей Коненков был скульптором, и он создал работы, которые были вдохновлены сказочными, фольклорными образами, например, такие как «Сова-ведьма» (1909), тихий и молчаливый «Старичок-полевичок» (1909), где показан пожилой человек в образе лесного духа, который охраняет свою территорию, он одет в простую рубаху, которая подпоясана толстой веревкой, его штаны вправлены в лапти, а в руках он держит палку-посох.

Александр Головин - художник, который также работал как театральный оформитель, он создавал эскизы к декорациям балетов, опер, в которых авторы обращались к сказочным и фольклорным образам. Головин выполнил такие работы как «Терема. Эскиз декорации к балету

А.Н. Корещенко "Волшебное зеркало"» (1903), сверху изображения нарисован занавес, на котором изображены две жар-птицы и растительный орнамент, а ниже представлены сказочные терема, окруженные лесом, «Душное Кашеево царство. Эскиз декорации к балету И. Ф. Стравинского "Жар птица"» (1910 г.), в данном изображении автор хочет нас погрузить в сказочное, невиданное царство, которое на самом деле не существует, мы можем увидеть на заднем фоне прекрасный, фантастический дворец Кошеля, окружающий его сказочный лес, а для того, чтобы войти туда, надо пройти через ворота, которые украшены образами солнца.

Во время модерна в России были возрождены сказочные, фольклорные образы, которые существовали ранее. Русские художники в силу своего восприятия смогли вдохнуть новые краски в старые образы. Через изображение народного творчества художниками модерна проявляются национальные черты в искусстве, которые объединяют разные эпохи одного народа, связывают их сквозь века. Фольклор является наследием наших предков и так важно это знание сохранить, ведь без прошлого нет и будущего.

Список литературы

1. Аксенова М. Д. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура и декоративно-прикладное искусство XVII–XX веков. М.: Аванта+, 1999. 656 с.
2. Видеркер В. В. Фольклорная основа сказочного цикла М. А. Врубеля // *Universum: филология и искусствоведение*. № 3 (37). 2017. С. 9–14.
3. Виноцкая Н. В. Сказочно-мифологический жанр в русской художественной культуре XX века // *Мир науки, культуры, образования*. № 6 (43). 2013. С. 428–430.
4. Коненкова А. К. Образы славянского мира в русском искусстве начала XX века // *Славянский мир в третьем тысячелетии*. 2008. С. 60–69.
5. Тарханова Д. И. Русская сценография конца XIX – начала XX века // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2010. С. 83–104.

С. Г. Царенок

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

РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПРОЕКТ ДЛЯ ПРАЗДНИЧНОГО АГЕНТСТВА «РЕЧИЦАСКАЙ»

В настоящее время в Республике Беларусь большинство агентств остро нуждается в ребрендинге и продвижении своего фирменного стиля среди потенциальных потребителей. Белорусская реклама зачастую не в состоянии привлечь спонсоров и целевую аудиторию своим позиционированием через устаревшее видение и подачу информации. Праздничное агентство выполняет информационную, социокультурную и организационную функции. Фирменный стиль и его рекламно-информационная поддержка – важная составляющая часть коммуникационного процесса между предприятием и его адресатами.

Разработка всех элементов фирменного стиля для праздничного агентства «РечицаСкай», направлена на развитие имиджа в целом, в том числе и стилистика плакатов, буклетов, пригласительных билетов, афиш и даже рекламных текстов, в дальнейшем позволит содействовать позитивному контакту новых потребителей и предприятия.

Конкурентоспособность коммерческого проекта среди подобных средств массовой информации – цель дизайн-продукта, на которую акцентируют свое внимание сотрудники и руководство предприятия. Образ должен обозначить оригинальность идеи и социокультурную значимость проекта. Вся ответственность проекта лежит на выборе креатива и визуальной части дизайна, рекламная кампания является стартовым для коммерческого предприятия.

Креативная идея проекта вербализируется, непосредственно, в знаке-логотипе для ЧУП «РечицаСкай». При разработке идеи, заключенной в знаке-логотипе, используется стилизованный знак, который отражает направленность деятельности учреждения. В качестве символа знака-логотипа взято изображение глаз и улыбки персонажа. Этот маленький акцент использован в паттернах, на основе которых строится фирменный стиль. Разноцветные круги являются стилизацией конфетти, поскольку это неотъемлемый атрибут почти любого массового праздничного мероприятия. Логотип указывает на направленность учреждения, содействует позитивному контакту потребителя с организацией. Оригинальность графики выделяет учреждение среди конкурентов.

В качестве фирменных цветов для организации по оказанию услуг представлена достаточно широкая гамма. Кроме базовых цветов (белый, черный) используются два акцентных цвета (бирюза и фиолетовый) и аналогия из теплых цветов (желтый, оранжевый и амарантовый).

В проекте фирменного стиля для ЧУП «РечицаСкай» использованы две гарнитуры Roboto и Irresponsible. Irresponsible используется в логотипе с небольшими доработками. В качестве доработки – изменение кернинга. Положительный момент – шрифт не имеет засечек, а значит, пригоден для плоттерной резки и легко может применяться в наружной рекламе.

Roboto очень простой шрифт без засечек, который прекрасно работает как дополнительный, используется для набора информации на деловой документации.

Шрифт Roboto разработан Чарльзом Бигелоу и Крисом Холмсом. Данный шрифт является моноширным и подходит как для разработки сайтов так и для печатной продукции. Данный шрифт является универсальным и современным. Асимметричный неконтрастный гротеск имеет 5 начертаний. Набор символов дополнен лигатурами, комплектом старостильных цифр, знаков валют и более традиционными формами некоторых букв.

Шрифт Irresponsible – гуманистический гротеск, разработанный Винсентом Коннаром в 2005 г. В проекте он использовался в заголовках и логотипе.

Основные особенности шрифта: ноги заглавной буквы «М» с развалом около 10° от вертикали, похожие на такие у сжатой версии шрифта Futura, боковой хвостик у «Q», низкая перекладина у «А», короткие нижние хвостики у буквы «е» и цифр «6» и «9», незаконченная петля у буквы «g», круглые, в отличие от Верданы, точки у «i» и «j», буква «l» с хвостом (в

отличие от прямой у Верданы), символ «\$» с прерванной линией, большая круглая точка у восклицательного знака (!), полужирное начертание также имело отличия, к примеру – более прямые хвосты у букв «а» и «л», практически одинаковые дефис и короткое тире.

Современность проекта заключается в использовании простых, стильных шрифтов, композиционной структуре элементов, отказе от объема в пользу знаковости. Системность и логика построения. Использование инфографики, как способ подачи информации. Все это соответствует современной направленности. Проект информационно-рекламной поддержки рассчитывается на продолжительное использование.

Список литературы

1. *Кириллова И. Л.* Динамика кривых линий в композиции // Тезисы докладов 53-й Международной научно-технической конференции преподавателей и студентов. Витебск, 2020. 196 с.

Чжан Лу

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск
 Научный руководитель: Е. Ф. Шунейко

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ЗНАЧИМОСТЬ ИННОВАЦИЙ В КИТАЙСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ

Каллиграфия – традиционное китайское искусство написания иероглифов, которое насчитывает уже более 3500 лет. Принято считать, что находки самых ранних по времени иероглифических начертаний на костях и панцирях черепах, дают право утверждать о самом начале длительной и великой истории одного из ведущих национальных искусств [1, с. 19].

В эпохи Древнего Мира и Средневековья, к которым относятся династии Цинь, Хан, Тан и др., в процессе длительной эволюции сформировались пять основных стилей написания иероглифов на высококачественной рисовой бумаге. Первый и самый архаичный из них – чжуаньшу, который возник и распространился в период династии Цинь в III в. д.н.э. Его отличает некоторая округлость строгих очертаний иероглифов, состоящих из вертикальных, горизонтальных, наклонных черт [2, с. 6–8].

В период Хань, когда китайская древняя культура достигла своего высшего расцвета, во II в. н.э. берет свое начало второй стиль лишу. Его отличительная особенность – расширение нижних концов всех вертикальных и наклонных иероглифических линий, что напоминает «хвостики водоплавающих птиц» [2, с. 10–11].

Стиль синшу появился в период Восточная Хань (I–III вв. н. э.). Крайние черты иероглифов при его написании соприкасаются и даже сливаются друг с другом. Это позволяет очень быстро писать, почти не отрывая кисть от поверхности бумаги. Поэтому его называют «бегущим стилем» [2, с. 14–15].

Четвертый стиль цаошу возникает в раннесредневековый период Восточная Цзинь (316–420) и получает свое дальнейшее развитие в период Тан (618–907). Он представляет собой очень свободный «размашистый» курсив. Иероглифы пишутся здесь без отрыва кисти от бумаги. Соответственно, при письме они постоянно соприкасаются и «перетекают» друг в друга. Название стиля имеет двоякий смысл: небрежный, быстрый, а также травяной. (Древний иероглиф «цао» переводится еще как «травя») [2, с. 21].

Возникновение пятого стиля кайшу связано с поздним периодом династии Хань и началом периода Троецарствия (220–280). Он достиг своего расцвета в период Тан. Кайшу отличается отрывистым методом написания кистью всех черт иероглифов. Этот стиль со временем стал наиболее часто употребляемым, ввиду легкого прочтения и быстрого написания [3, с. 47].

Китайская письменность – единственная из древних иероглифических систем письма, сохранившаяся до нашего времени. Во второй половине XX в. в КНР была завершена важная реформа по упрощению написания иероглифов, и письменность с древними корнями, благодаря этому, стала более приспособленной для использования в современном мире с неудержимым развитием новейших технологий.

При этом, современная китайская каллиграфия не теряет своей ведущей роли в искусстве, как и в далекие времена, создается виртуозной кистью на бумаге с использованием разных стилей. Ей не «угрожает» всестороннее развитие технической революции, которая вынудила, например, большинство современных писателей забыть про гусиное перо и даже про пишущую машинку. Компьютерный экран и шрифтовая клавиатура – их самый сейчас необходимый креативный инструментарий.

Китайские каллиграфы, как и современные художники-живописцы разных стран (где сохраняются и развиваются рукотворные традиции изобразительного искусства) не расстаются с кистью. В каллиграфии и живописи маслом, акрилом, акварелью она остается самым универсальным художественным инструментом для передачи самых смелых, сокровенных, новаторских образных идей и чувств творческих личностей. Не случайно, кисть образно называют «продолжением руки мастера» [3, с. 3].

У современных китайских мастеров каллиграфии также сохраняется очень трепетное отношение к творениям их великих предшественников. За прошедшие тысячелетия их славные имена все также вызывают уважение и желание совершенствовать свое мастерство на примерах их творений. И это вполне оправдано тем, что великое искусство «не боится времени», а его создатели были, как правило незаурядными творческими личностями. Среди них были великие художники, поэты, философы, высокопоставленные чиновники, офицеры, генералы и даже императоры разных династий.

Ярчайший феномен истории китайской каллиграфии состоит в том, что наиболее известным и почитаемым каллиграфом прошлого считается Ван Сичжи (303–361), который также известен под псевдонимом И. Шао. Он был родом из городка Ланье в восточной провинции Шаньдун.

О его жизни и творчестве сохранились очень многочисленные сведения, что делает честь древним китайским историкам и летописцам, которые называли его «богом каллиграфии». Благодаря своему исключительному таланту и успешному изучению разных каллиграфических стилей, он создал свой изящный и виртуозный авторский стиль, который считается классическим в истории китайской каллиграфии. Наиболее часто он обращался к стилю синшу, который довел до совершенства. Самыми прославленными его рукописными шедеврами считаются по праву «Предисловие к «Беседке орхидей»», «Надпись о семье Се», «Надпись о получении письма» и др. [1, с. 81–83].

Ван Сичжи также повлиял своими произведениями «Надпись о холодах», «Надпись о зимнем солнцестоянии», «Надпись о мыслях в радостный день» и др. на совершенствование стиля цаошу. Любой текст, написанный кистью прославленного мастера приобретал ритмическую стройность, легкость и необычайную образную многозначительность иероглифов. Каждый из них передавал тончайшие оттенки настроения, мыслей и чувств, которые владели автором в момент их написания.

Предисловие к «Беседке орхидей» по сей день считается лучшим образцом стиля непревзойденного мастера. В этой каллиграфической композиции Ван Сичжи совместил черты быстрого синшу и плавного кайшу, что стало на многие столетия новой эстетической инновационной моделью каллиграфии для Яна Чжэньцина (709–785) Ми Фу (1051–1107) Чжао Мэнфу (1254–1322) и других многочисленных последователей мастера, а также великих каллиграфов длительного китайского культурного Средневековья, которое, к счастью, завершилось в революционном 1911 г.

В XX столетии новаторское дыхание в искусство каллиграфии вдохнул великий мастер Ци Байши (1864–1957), настоящее имя которого звучит как Чунь Чжи. Он был родом из бедной семьи, но каллиграфию сумел изучить с раннего детства, опираясь в своем совершенствовании каллиграфии на творческое наследие Ван Сичжи, а также на стиль письма Чэнь Лаоляня (1599–1652) и многих других мастеров. Но исключительная инновационная роль Ци Байши в развитии каллиграфии заключается в том, что он придал своему стилю необычайную свободу и живописность, где совмещается широта и тонкость, сила и изысканность, что китайские исследователи называют термином «одухотворенный ритм» [5, с. 50].

Ци Байши и в девяносто лет поражал современников своей творческой виртуозностью. Стержневые для иероглифов черты он писал буквально одним молниеносным «ударом кисти». У него удивительно получалось создавать иероглифические начертания не только энергичными «бегущими» контурными линиями, но и так называемой «растрепанной кистью». Очень много свободных импровизаций ему удалось внести в своем авторском исполнении самого древнего стиля чжуаньшу.

Все эти смелые и вдохновляющие инновации Ци Байши стали живым примером для многих китайских каллиграфов XX – начала XXI вв., среди которых Оуян Чжунши (1928), Ли Дуо (1930), Чжоу Хуэйцзюнь (1939), Су Шишу (1949) и др. Благодаря их активному творчеству с использованием разных стилей письма в неповторимых авторских интерпретациях, современная китайская каллиграфия переживает свой новый творческий взлет.

Список литературы

1. *Чжу Тяньшу* Каллиграфия – голос сердца. Минск: Мастацкая літаратура, 2018. 206 с.
2. Chinese fine arts / Deng Fuxing, Huang Lan. Beijing: Culture and Art.Publ. House? 1999. 199 p.
3. Фэн Линьюй, Ши Вэйминь. Очерки по культуре Китая. Пекин: Международное издательство Китая, 2001. 197 с.
4. Тайны китайских иероглифов / Автор-составитель В. Соколов. Минск: Харвест, 2009. 240 с.
5. *Завадская Е. В.* Ци Бай-Ши. М.: Искусство, 1982. 287 с.

Чжэн Сян

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва

Научный руководитель: Т. Л. Макарова

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ОБРАЗОВ КИТАЙСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

Китайское народное искусство – это сокровище мировой культуры. Оно аккумулировало и несло в себе культурные традиции китайского народа на протяжении тысячелетий. Это способ продолжения национальной истории и традиционной культуры. Развитие современного искусства неотделимо от достижений народного искусства на протяжении тысячелетий.

Народное искусство отражает уникальные народные обычаи и обычаи региона и учитывает эстетику людей. Поэтому оно часто используется в повседневной жизни. Народное искусство можно условно разделить на две категории: одно – это народное искусство, созданное для удовлетворения производственных потребностей повседневной жизни, например, народная вышивка, народная керамика, народная печать и крашение и народные костюмы; второе – народное искусство, которое обогащает духовную жизнь людей Изобразительное искусство, такое как новогодние картины, скульптуры и вырезание из бумаги.

Целью дизайна печатной рекламы является использование визуального языка, чтобы дать аудитории понять цель дизайна печатной рекламы, поэтому содержание дизайна печатной рекламы чрезвычайно важно. Хотя дизайн печатной рекламы и народное искусство не относятся к одной и той же культурной категории, их элементы, теории, принципы, языки и цели обслуживания похожи. Таким образом, в дизайне печатной рекламы есть чему поучиться у народного искусства.

Создавая народное искусство, дизайнеры могут снять оковы и использовать ряд методов, таких как преувеличение, обобщение и воображение с помощью двухмерного контурного моделирования, чтобы сублимировать изображение предметов с разных сторон и выразить сильное визуальное напряжение композиции произведения народного искусства. Например, знаменитый «弋射收获图» – один из представителей произведений китайского народного искусства. Это произведение в полной мере демонстрирует красоту силы тружеников. Кроме того, народное искусство в двухмерном пространстве также включает народные вырезки из бумаги, теневые куклы и новогодние рисунки, которые могут выражать характерные черты вещей. Если дизайнеры применяют эти элементы в графическом рекламном дизайне, динамическое выражение элементов народного искусства может сделать дизайн более напряженным.

Инь, Ян и У-син – это древняя простая материалистическая философия и космология, развитая в Китае за тысячи лет. Цвет произведений народного искусства также превратился из первоначального единого культа в современную красочность. В древние времена цвет относился к пяти цветам, а именно к трем основным цветам: синему, красному и желтому, плюс два цвета - черный и белый. Эти пять цветов соответствуют дереву, огню, земле, воде и золоту, и имеют собственное значение. Среди них желтый – уникальный цвет древних королевских особ, олицетворяющий верховную власть и статус; голубой символизирует жизнеспособность и надежду; красный – благополучие и популярность среди людей; белый - безупречный, простой и элегантный; черный – таинственность и торжественность. Если эти пять цветов используются в дизайне печатной рекламы, дизайнеры могут хорошо выражать визуальные эффекты.

Например, в рекламном дизайне байцзю дизайнер использует в качестве основного цвета белый цвет. На картинке яркая луна в небе, а бокал вина, наполненный байцзю, стоит на длинном столе. При ярком лунном свете байцзю выглядит больше и более прозрачный, теплый, и на пене ликера отражается блеск светлячка. Дизайнер полностью передал прозрачность и чистоту ликера и добился идеального визуального эффекта. Кроме того, чтобы удовлетворить вкусы китайских

потребителей, в рекламе Coca-Cola «Танец дракона» используется народная культура танца дракона с красным цветом в качестве основного.

Народное искусство обширно и глубоко и имеет долгую историю. Из стремления людей превзойти природу и стремления к красоте художник создает такие декоративные узоры, как двусторонние непрерывные, четырехсторонние непрерывные и комбинированные узоры. Например, Цинь-Лун (зеленый дракон) дух-покровитель востока, Цилян и птица феникс – все это новые изображения, которые дизайнеры сочетают с элементами разных вещей. Эти сверхъестественные декоративные благоприятные узоры выходят за рамки естественных и научных форм.

Узоры в народном творчестве также широко используются дизайнерами графической рекламы. Например, дизайн плаката из знаменитой серии «Китайские иероглифы» был создан дизайнером Цзинь Дицян с использованием узоров сращивания в народном творчестве. Несмотря на то, что он сочетает в себе рисунок чернилами от руки, муар и флакон туши, он реализовал сочетание плоского и трехмерного, и в целом современность сильно выражена в образе. В этой работе изменения и элегантность туши выражены от всей души, с сильным привкусом традиционного китайского даосизма.

Чтобы дизайн печатной рекламы пустил корни на плодородной почве Китая и занял достойное место в мире искусства, необходимо заложить прочный фундамент для развития традиционной культуры. Если вы слепо ищете новые идеи, игнорируя традиции, у работ не будет сильной духовной мотивации. Уникальный характерный путь национального дизайна печатной рекламы – это дорога, построенная на достижениях традиционной культуры. Дизайнеры не могут копировать иностранные теории дизайна, и главное – посвятить себя продвижению местной традиционной культуры. Таким образом, созданные работы имеют более коннотативное художественное напряжение, повышают привлекательность дизайна печатной рекламы и повышают ценность художественных произведений.

Список литературы

1. Чжан Ин. Применение элементов традиционного китайского искусства в современном графическом дизайне // *Art Technology*. 2015. 28(11).
2. У Цань. Исследование применения народного искусства Сюсян в современном дизайне графической рекламы // *Art Technology*. 2017. 28(12).
3. Ханг Цзянь, Хэ Цзе, Цзинь Дайцян. Три друга династии Хань – традиционная китайская графика и современный визуальный дизайн. Цзинань: Шаньдунское издательство живописи, 2005.

В. С. Шевченко

Высшая школа народных искусств (академия), Московский филиал. Институт традиционного прикладного искусства, г. Москва

Научный руководитель: О. В. Архангельская

КРУЖЕВНАЯ МОДА В РОССИИ ОТ ИСТОКОВ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Необыкновенный сказочный мир, сплетенный руками вологодских кружевниц, зачарует любого гостя – ведь это настоящее чудо, плоды многовековой истории в произведениях кружевниц нашего времени [1, с. 19]. Кружево стало популярным лишь при Петре I, когда он ввел моду на европейские платья с отделкой из «заморского кружева». К началу XIX века сложились семнадцать центров кружевоплетения, все оригинальны и разнообразны. Оно было роскошью и в основном его могли себе позволить бояре, священнослужители. Кружево часто сочетали с золотным шитьем, поэтому такие одежды были очень дорогие, и распространение в народе получили весьма нескоро.

С конца XVIII в. кружевоплетение на коклюшках начало развиваться в самой Вологде, и в его уездах. Вологодская губерния преуспела и в многопарном кружеве, и в сцепном. В каждом ее уезде, кружево имело свои неповторимые особенности, но всегда отличалось необыкновенной нежностью и ажурностью. Вдохновившись морозными узорами на стеклах, вологодские кружевницы придумывали чудесные орнаменты и узоры, коих не счесть, красоту русской природы, они легко передавали кружеву.

Традиционный материал для кружевоплетения был лен. Льняные нити обладают высокой прочностью, подобной шелку, белоснежностью, блеском и упругостью. Изделия из льна долговечны и красивы. В наше время плетут из хлопчатобумажных, добавляют металлические нити люрекс или метанит. Чаще всего вологодское кружево имеет светлые оттенки от белоснежно-белого, до серого. В каждом уезде у ажурных изделий был свой характер, различались манеры, техники, инструменты и традиции. Европейскую известность русское кружево обрело с 1872 г., когда побывало на Политехнической выставке в Москве, и получило официальное признание. Как отмечала В. А. Фалеева «Самобытность русского кружевоплетения содержит богатый колорит, разнообразие технических приемов и, самое главное, изобразительный характер орнамента, который характерен для всего русского народного искусства» [2, с. 50].

Девушки-крестьянки XIX в. очень любили наряжаться в модные платья, в пальто с меховыми воротниками. Многие предпочитали старинные крестьянские одежды, юбки были богато украшены кружевом и узорным ткачеством. Многопарное белое кружево украшенное цветной сканью гармонировало с узорчатой тканью. Нарядные рубахи часто надевали во время сенокоса и других сельскохозяйственных праздников. Их называли «покосницы».

Исследователь вологодского кружева С. А. Давыдова, рассказала вологодский обычай. После свадьбы девушки надевали лучшее платье и несчетное количество богато украшенных рубах и шли на «перебаску». Старшие женщины и гости рассматривали наряды и судили мастерство невестки. Юбки обычно состояли из кружевных прошив, чередовавшихся с яркими тканями «проставками», с низу была пышная оборка. В приданное входили свадебные простыни с белоснежными краями и прошивами, виды мерного кружева, пришитыми по краям к подзорам. Вологодские подзоры отличались особой затейливостью, замысловатая вилюшка создавала необыкновенные узоры [1, с. 17].

Угасание кружевного промысла пришлось на XX в., когда появилось машинное производство тканей, трикотажа и кружева. Машинное кружево производилось километрами, что привело к его удешевлению и спаду спроса на изделия ручного производства. Революции, перестройки, войны не оставили времени и сил на такие излишества. Но вологодские кружевницы и в послереволюционное время искали вдохновение на новые сюжеты и образы.

Вологда стала главным центром русского кружевоплетения, одним из самых узнаваемых брендов в России и за границей. В настоящее время фирма «Снежинка» на своей фабрике

выполняет крупные государственные заказы, и ассортимент на продажу. Вологодским кружевом пользуются и российские дизайнеры для своих коллекций, такие как Валентин Юдашкин и Ульяна Сергиенко. В платьях из вологодского и елецкого кружева красовались певица Бейонсе, модель Наталья Водянова, известные актрисы Эмилия Кларк, Кейт Хадсон и Керри Вашингтон. Сейчас можно встретить пелерины и болеро, украшенные кристаллами Swarovski или ювелирным вставками. Конечно, дорогие льняные нити заменяются синтетическими, но стилистические традиции вологодского кружева не изменчивы.

Особенные изделия пополняют музей. Музей кружева это визитная карточка Вологды. Туристы не проходят мимо чудо места, где собраны самые известные произведения кружевного промысла. В музее можно ознакомиться со старинными видами вологодского кружева, посмотреть на кружевные стены, скатерти, панно. На манекене предоставлены просмотру женские платья, полностью сплетенные из кружева, зонтики и веера, окунуться в мир моды XVII в., когда кружево ценилось на вес золота [1, с. 96].

Познакомиться с вологодским кружевом и приобрести можно на ярмарках и выставках. На выставке-ярмарке «Ладья» в Москве предоставлен большой ассортимент разных изделий, а также кружевницы проводят мастер-классы по плетению кружевного чуда. Гуляя по старому Арбату можно зайти в сувенирные лавки, где предоставлены изделия русского промысла. В таких лавках можно приобрести вологодские воротнички и салфетки.

В ассортименте кружевниц есть и изделия для современных женщин. Кружево – это то, что никогда не выйдет из моды, потому что оно стало шикарной классикой, придающей изюминку любой текстильной вещи. Женщины, платье или костюм которых содержат элементы кружева, не останутся без внимания к их утонченному вкусу и изяществу. Вернулась мода на славянские женские платья-вышиванки, в коих помимо традиционной вышивки используют вставки мерного и сцепного кружева. Такие платья очень подходят юным девушкам, подчеркивают нежную естественную красоту. Платья с кружевом могут относиться как к повседневному гардеробу, так и, одновременно, к праздничному.

Также кружево используют в интерьере, безусловно, приятно иметь у себя в доме настоящую сплетенную салфеточку на иконостасе или журнальном столике. Такие вещи создают теплоту и уют в доме, радуют глаз.

Вологодское кружево снискало себе известность по всему миру и стало символом русского кружевоплетения. Этот промысел по сей день несет в себе традиции, сформировавшиеся несколько веков назад. Вологодские кружева самые многообразные и узнаваемые, своей светлой нежностью покорили сердца всех ценителей утонченной роскоши и изящества. Это особенное явление в традиционном прикладном промысле – искусстве Русского Севера. Богатое разнообразие узоров, плавные и чистые линии орнамента, высокое мастерство кружевниц – художественное своеобразие вологодского чуда.

Русские кружевницы сумели преобразовать модное европейское кружево, сделав его самобытным и близким народу. Сохранение и развитие культуры кружевоплетения и сегодня является актуальным вопросом.

Список литературы

1. *Сорокина М. А.* Шедевры народного искусства России. Кружева Росси. Вологодское кружево. М.: Интербук-бизнес, 2001. 127 с.
2. *Фалеева В. А.* Русское плетеное кружево. Л.: Художник РСФСР, 1983. 324 с.

Е. А. Шевченко

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Научный руководитель: М. Л. Карпенкова

ТИПОЛОГИЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В БЕЛОРУССКИХ КНИГАХ ДЛЯ ДЕТЕЙ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Детские книги являются одним из средств развития ребенка, и поэтому важной задачей является с самых ранних лет приобщать маленьких детей к чтению художественной литературы. Сейчас юное поколение чаще используют смартфоны, смотрят на них фильмы или играют в игры, исследуют пространство интернета. И поэтому у некоторых школьников снижается интерес к художественной книге. Компьютер заменил многие социальные вещи, вместо реального общения появились социальные сети, вместо обсуждения прочитанных книг дети обсуждают пройденные игры. Однако книги появляются в жизни ребенка раньше, чем телефон или компьютер. И раз детская литература все же попадает в руки ребенка раньше, чем гаджеты, и со временем интерес к ним быстрее пропадает, то существует необходимость создавать высокохудожественные и интересные книги для маленьких читателей.

Своеобразие иллюстраций создается благодаря жизненному опыту художника, в них находит отражение его характер, чувства, мысли, его идеал прекрасного, эстетические взгляды. Больше того, в иллюстрациях может найти себе место даже то состояние и настроение, которое испытывает художник во время работы [1].

К иллюстрации можно относиться как к изобразительному раскрытию сюжета, но иллюстрация прежде всего – приглашение к размышлению над текстом и приобщению к изобразительному искусству. Она формирует новое отношение к литературе и искусству. Иллюстрация должна волновать читателя, вызывать чувства радости или печали, спокойствия или тревоги.

Современные белорусские иллюстрации в изданиях для детей можно поделить по способу отражения действительности. Иллюстрации могут быть фантастическими – фантазии по поводу действительности, группа этномотивов, историческая реконструкция действительности и прошлого, а также они могут быть «реалистическимим» (именно в кавычках) – т. е. соответствовать реальному закону природы, истории и формам жизни.

К фантастическим иллюстрациям относятся те изображения, которые представляют фантастические действия, или где присутствуют герои – животные, наделенные человеческими чертами, или же изображены вымышленные существа, например, русалки, водяные, кикиморы и другие.

Почти всегда фантастические иллюстрации размещаются в тех сказках, где главными героями являются животные. Замечая поведение животных, люди стали приписывать им человеческие черты характера (заяц трусливый, а лиса хитрая). И пройдя этот длинный путь, сюжеты, где героями были эти животные трансформировались в узнаваемые для нас фабулы. Примером являются некоторые сборники сказок для детей Валерия Кастрючина «Сказки доброго сверчка» и «Сказки волшебного луга», которые проиллюстрировала Елена Карпович.

В группу иллюстраций с этническими мотивами можно отнести такие иллюстрации, где используются характерные для разных народов орнаменты, пластическая стилизация, художественные элементы. У каждой народности своя культура, мифы, легенды и верования, свое традиционное искусство, и соответственно разные этнические мотивы в искусстве. В данную группу входит оформление произведения «Колесо Сварога», иллюстратором которого является И. Гордиенок и издание Н. Малявко «Сядзіба, або хата з матчыной душой», иллюстратор Я. Ларченко.

Книги, где изображены какие-либо исторические персонажи или события, чаще всего имеют иллюстрации, базирующиеся на воспроизведении материальной культуры и архитектуры описываемого времени. Для создания таких иллюстраций художники должны сначала очень хорошо изучить исторический период, понять какие элементы доспехов, оружия, одежды и

других предметов использовались в конкретный временной отрезок, о котором идет речь в книге. Найти архивные фото, документы или другие источники информации и изучить их. Чтобы достоверно изобразить крепость, постройку, оружие и бытовые вещи, надо сначала узнать, как они выглядели в нужный исторический период. В противном случае иллюстрации будут недостоверными. Хорошим примером данной группы служит книга А. Кравцевича «Гедымін. Каралеўства Літвы і Русі» с иллюстрациями И. Гордиенка.

Иллюстрации в «реалистической» группе могут быть стилизованными и по цвету, тону, форме и другим критериям, но при этом по способу отражения действительности они будут оставаться реалистичными. Но речь идет не о способе стилизации изображения, а о самом контексте. Если в самом произведении речь идет о современном мире или вполне реальных вещах и событиях, которые могут произойти с каждым, то и художник будет изображать окружающие вещи узнаваемо и «современно». Произведение Геннадия Авласенко «Як зубраня «Зубраня» наведала», которое проиллюстрировала художница Вероника Шпак относится к данной группе.

По стилистическим и пластическим приемам или характеристикам иллюстрации можно поделить на несколько групп: авторская стилизация и натуралистические иллюстрации – здесь можно применить термин «натурализм», говоря о точном и реалистичном изображении элементов и образов. В данном блоке классификации по стилистическим принципам также рассматриваются любительские иллюстрации, которые выполнены не самым лучшим образом и являются отрицательным примером художественного профессионализма иллюстратора.

Для авторской стилизации характерно сочетание условности и достаточно реалистичного изображение предметов и объектов. Стилизуя любое изображение важно соблюдать равновесие условности и реализма, чтобы изображение было понятно зрителю, но при этом носило условный характер. Авторская стилизация очень популярна в иллюстрации. Художник может существенно исказить пропорции и перспективу, или использовать динамичные и необычные ракурсы изображаемых объектов. Но при этом детский иллюстратор старается кардинально не уходить от первоначального образа для сохранения узнаваемости предметов (пример – иллюстрации Тамары Шелест для книги «Жила за морем гагара»).

В натуралистических иллюстрациях художники как можно точнее фиксируют изображаемых героев, предметы и действия. Главный акцент делается на достоверности в изображении. Иллюстраторы соблюдают анатомию, пропорции и перспективу, а также тоновое и цветовое решение композиции. Но даже в такой группе нельзя избежать упрощения и условности изображения. Например, при выделении главного объекта, другие могут быть менее проработанными. Или же мазки краски или штриховка карандаша может быть слишком заметной. Натуралистические приемы присутствуют в иллюстрациях В. Малахова для произведения Х. Гуриновича «Лес на далоні».

Очевидно, что не всякая иллюстрация и не всякое иллюстрированное произведение может являться средством эстетического воспитания детей. Примером «любительского» художественного уровня могут служить иллюстрации Н. Черепановой к сборнику сказок «Ваверчыны кватаранты». В современных условиях, когда книжный рынок насыщен большим количеством шаблонных книг, необходимо воспитание соответствующего отношения к книге как к произведению искусства [2].

Подводя итогу, можно сделать выводы о том, что в каждой группе иллюстраций могут быть как положительные примеры, так и отрицательные. К сожалению, на рынке книжной продукции существуют издания, с откровенно некачественными и «дешевыми» иллюстрациями. Однако, сегодня на книжных полках белорусских магазинов огромный выбор изданий, на любой возраст, сюжетные предпочтения и ценовую категорию. Претерпев различные взлеты и падения белорусская книжная иллюстрация для детей, опираясь на богатый опыт прошлого, продолжает развиваться сегодня и имеет большой потенциал.

Список литературы

1. Пахомов В. В. Книжное искусство. М.: Искусство, 1964. 430 с.
2. Полевина Е. В. Иллюстрация детской книги как источник и средство эстетического развития младших школьников – читателей детских библиотек. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/illyustratsiya-detskoi-knigi-kak-istochnik-i-sredstvo-esteticheskogo-razvitiya-mladshikh-shk> (дата доступа: 09.03.2021).

Т. А. Шляпугина

Высшая школа народных искусств (академия), Московский филиал, Институт традиционного прикладного искусства, г. Москва

Научный руководитель: О. В. Архангельская

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫШИВКА

Одной из крупнейших отраслей, актуальной и в наши дни, является легкая промышленность (швейная). Все мы нуждаемся в одежде, а в последнее время подчеркнуть свою индивидуальность стремится каждый человек. Применение художественной вышивки способствует проявлению индивидуальности и созданию неповторимых образов.

Художественные изделия традиционных промыслов имеют свою особенность и уникальность в производстве. Ведь каждый вид вышивки имеет свою историю, а соответственно и технику выполнения, колорит, характерный для определенной местности. В России существуют регионы, для которых вышивка, это центры традиционных художественных промыслов.

Данный вид промысла - художественная вышивка, позволяет сохранить и развить в современной интерпретации традиционные виды и приемы выполнения вышивок. С этим связано восстановление немногочисленных вышивальных производств в настоящее время.

Разрабатывая историю и современность художественной вышивки, мы познакомились с такими фабриками: ООО «Крестецкая строчка» (в Новгородской области в поселке Крестцы). В настоящее время руководство фабрики разрабатывает линию современной женской и детской одежды с использованием традиционных швов, ведет активную работу по восстановлению музея легендарного промысла, организации туристических маршрутов, программы мастер-классов для детей и взрослых.

Идет развитие и золотой вышивки на фабрике в г. Торжок «Торжокские золотошвеи», где выпускают ассортимент: плоскостной и объемный – одежды и аксессуаров для мужчин, женщин и детей. С развитием прогресса художницы-вышивальщицы продолжают художественные поиски – привычные традиционные материалы начинают смело сочетаться с новыми. Этот фактор производства делает изделия более доступными, так как приводит к снижению себестоимости. Например, использование вискозы вместо шелковых нитей. В современном мире в индустрии моды помимо использования современных материалов. Также существует тенденция, связанная с развитием современных вышивальных машин и других устройств. Эти устройства позволяют частично или полностью заменять ручной труд вышивальщицы на механический, в некоторых случаях автоматический. Использование современной техники и материалов в вышивке позволяет снизить себестоимость изделия.

Федеральный закон «О народных художественных промыслах», в котором зафиксировано, что к изделиям народных художественных промыслов могут быть отнесены изделия, в технологии изготовления которых применение творческого варьирования типовых образцов данных изделий, в том числе: строчевышитые изделия, изготовленные на вышивальных машинах сочетается с ручной вышивкой и позволяет творчески выполнять и варьировать вышивку [2].

Изучение художественной вышивки по направлению подготовки бакалавра Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы в Институте традиционных прикладных искусств позволяет познакомиться со многими видами ручной вышивки, среди которых строчевые вышивки (крестецкая строчка, ивановская, кадомский вениз) и гладьевые (золотное шитье, белая мстерская гладь, владимирский верхшов). Навыки, полученные выпускниками института при создании курсовых и выпускных проектов и изделий, позволяют отличить и оценить качество выполненной композиции и мастерства ручной и машинной вышивки в изделиях.

В процессе обучения в вузе при подготовке выпускной квалификационной работы возник вопрос, какие виды ручной или машинной вышивки предлагают на рынке моды фабрики и модные дома и салоны, сохраняют ли они традиционные приемы при выполнении определенного

вида вышивки, можно ли отнести их работы к изделиям традиционных художественных промыслов и где, в связи с настоящей ситуацией народных промыслов на рынке, могут применить свои знания и умения выпускники академии.

В первую очередь необходимо проанализировать рынок запросов потребителя и выделить перспективные сегменты. Ручная работа всегда будет в цене, но она должна быть актуальной. Сейчас каждый стремится к индивидуальности, неповторимости образа, самовыражению. Традиционное прикладное искусство – это золотая середина, где произведения декоративно-прикладного искусства, в нашем случае художественная вышивка, просты и понятны народу и имеют эстетическую ценность. Когда ценителем становится народ, снимается противоположность между элитарностью и массовостью [1].

Проведем анализ нескольких предприятий, занимающихся созданием изделий с применением художественной вышивки, сделаем экспертную оценку по направлениям:

- 1) использование видов вышивки;
- 2) соответствие традиционным приемам при выполнении;
- 3) варьирование ручной и машинной вышивки;
- 4) объем вышивки;
- 5) качество вышивки;
- 6) уникальность изделия;
- 7) обоснованность цены.

Общество с ограниченной ответственностью Фабрика «Крестецкая строчка». Соответствие традиционным приемам – 60 % ручной вышивки, ручной труд заключается только в выдерге сетки мастерицами. Остальная работа производится руками, но с помощью машин (обвив сетки и создание на ней узоров – мережек и других разделок). Обоснованность цены платья – 75000 руб. Мы считаем, что цена завышена, так как объем вышивки качественный, но небольшой. Вышивка в изделии выполнена вручную, сохранены традиционные мотивы вышивки.

Общество с ограниченной ответственностью «Торжокские золотошвей»: 100 % машинное производство. Объем вышивки очень маленький, что обосновывает низкая цена за платье (3200 руб.). В изделиях, выставленных на продажу, не применяется традиционная технология выполнения золотного шитья.

Дом моды Yanina. В платьях, где используется вышивка, применяется 65 % ручной работы – вышивка пайетками, бисером или нашивки аппликаций из цветочного кружева. В коллекции присутствует вышивка в технике ришелье, но на 70 % выполненная машинным производством. Каждое изделие выполняется на заказ. Повседневное платье с машинной вышивкой, объем которой занимает 20 % от всего изделия, стоит 48000 руб., цена завышена.

Общество с ограниченной ответственностью «Дом русской одежды Валентины Аверьяновой». Автор предлагает различные элементы одежды. Например, пальто из шерсти с представленной вышивкой в гладьевой технике «вливание тонов», выполнено полностью на машинке, затем пришита аппликация. Изделие содержит вышивку – 10 % ручной работы. Цена вполне доступна – 38000 руб., соответствует качеству материала (шерстяное пальто).

«Белла Потемкина». Бренд – сторонник в основном «кутюрной вышивки», это вышивка бисером, пайетками, люневильским крючком. В изделиях присутствует 80 % ручной вышивки, но при этом не используется ни один вид известной нам традиционной вышивки. Цена платья с объемом вышивки 20 % – 12999 руб. Очень доступно, учитывая эксклюзивную разработку и известность бренда, выпускающего платья на «красные дорожки».

Большинство производителей известных брендов, представляющие себя как кутюрье, практически не выпускают изделий с использованием традиционных видов вышивки в коллекциях. Это на наш взгляд не является перспективным для сохранения национальной культуры. Наша задача поддерживать данный промысел, сохраняя все его особенности, но, чтобы он продолжал жить, необходимо аккуратно вносить современные коррективы, которые будут соответствовать потребностям и тенденциям на мировом рынке. Полученные навыки и знания в области изучения художественной вышивки в Институте традиционных прикладных искусств,

позволяет выпускникам взять на себя ответственность по развитию традиционной вышивки, смело продвигать уникальные изделия, так как молодежь вполне заинтересована в ручных, эксклюзивных работах.

Список литературы

1. *Воронов Н. В.* Искусство предметного мира. М.: Знание, 1977. 64 с.

О. А. Шмелева

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

Научный руководитель: А. В. Ваняев

ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕРАБОТАННОГО ПЛАСТИКА В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

То как профессиональные дизайнеры создают свои работы в своей деятельности оказывает сильное воздействие на общество и это чувствуется в разных сферах. Люди эксплуатируют природу, выкапывают полезные ископаемые, рубят деревья, добывая сырье, для создания различных предметов обихода. Учитывая урбанизацию общества, отходы всех производств, а также упаковочный материал оказываются просто на свалке и масштаб этого процесса колоссален.

Около семи процентов всех мусорных отходов в России отправляется на переработку. Все остальное едет на обычный мусорный полигон. Однако, пластик является отличным сырьем, из которого можно сделать что-то полезное для окружающей среды и людей [1].

Вопрос экологии стоит очень остро, например, образовалось целое «мусорное озеро» в Тихом океане между Гавайями и Калифорнией. От этого страдает не только флора, но и фауна. Скоро человечество дойдет до того, что пластика на пляже будет больше чем песка. В океане плавает много бесхозного пластика, в том числе который потеряли при транспортировке.

Мало кто при покупке мебели, техники, предметов интерьера для своего дома задумывается об утилизации упаковки и о проблемах экологии в целом. А ведь переработанный пластик снижает выброс углекислого газа в окружающую среду. Должен произойти культурный сдвиг, и дизайн, вероятно, будет играть ключевую роль в преобразовании нашего подхода к полимерам [4].

Интересным решением вторичного использования сырья является так называемый океанический пластик, скрепленный биосмолами. Он является хорошим материалом для изготовления предметов мебели и интерьера.

По подсчетам экологов, 14–15 миллионов тонн пластика находится только на океаническом дне. Рыбы и другие обитатели вод питаются им, а человек в свою очередь употребляет полимер в пищу. В производстве сложным техническим решением является диапазон разложения пластмасс, который занимает продолжительное время. Дальше его промывают, стерилизуют без использования химии, получая гранулы.

В переработке пластика сильно преуспела Голландия. Там, например, уже производят дороги из переработанного материала. Кроме привычных нам предметов интерьера у голландских дизайнеров мы можем увидеть даже детскую мебель. А ведь для ее создания требуется больше ресурсов, чтобы не навредить хрупкому организму полимерами. Важно, чтобы во время производства пластик был безопасным и не выделял никаких опасных веществ [3].

Экотилен – переработанный пластик, производится компанией ecoBirdy, основанной Ванессой Юань и Джорис Ванбриель. Это больше, чем просто метод отбора, очистки и переработки пластиковых отходов: процесс, на котором он основан, разделяет пластик по цвету, что приводит к более высокому эстетическому потенциалу переработанных продуктов. После сортировки пластика в профессиональном центре утилизации пластик тщательно очищается, чтобы удалить все загрязнения, и разделяется по цвету. Сырье образуется в том числе из использованных пластиковых игрушек, которые вместо того, чтобы превращаться в отходы, утилизируются. Сбор игрушек происходит и в школах, где детей и их родителей просят собрать использованные или сломанные игрушки, которые могли быть просто выброшены.

Россия хоть и отстает по переработке пластмасс, но тоже делает шаги к сохранению экологии. Например, у нас начали работать эко заводы «умная среда», которая массово производит скамейки, урны и террасную доску. Также одним из знаковых событий для страны стал проект Буляш Тодаевой (промышленный дизайнер и основатель студии промышленного устойчивого дизайна ZeroWaste Lab) – пресс для переработки пластиковых отходов в листовый материал. В лаборатории обрабатывают разного вида пластиковые отходы. Туда входят как

крышки от пластиковых бутылок, так и отходы от 3D-печати. С мастерской могут сотрудничать те компании, которые не хотят выбрасывать свой пластик на полигон. Буляш своими действиями хочет показать, что переработанная пластмасса может стать не просто баком для вторсырья, а настоящей дизайнерской эксклюзивной вещью. Например, мозаикой, светильником, украшением или элементом фасада дизайн-завода «Флакон» в Москве.

Таким образом, можно сделать вывод, что переработка мусора, в первую очередь пластика, может решить несколько важных задач, начиная с экологии, заканчивая рождением новых материалов, которые могут быть использованы в любом виде промышленного дизайна, создавая полезные и интересные вещи. Дизайн может многого добиться с точки зрения повышения качества, возглавляя инновационные проекты, в которых отдается предпочтение экологически безопасным материалам, ставится под сомнение их экологическая ценность и поощряется новое отношение к повседневному потреблению [2]. Как только мы поймем ценность материалов- тогда мы сможем преобразить нашу планету. Дизайнеры, как считаем мы, несут ответственность за то какой будет наша предметная среда.

Список литературы

1. *Бобович Б. Б.* Обращение с отходами производства и потребления: учебное пособие. М.: ИНФРА-М, 2021. 436 с.
2. *Михайлова А. С.* Использование композитного материала – пластик в современном дизайне // Вестник технологического университета. Т. 18. № 17. С. 159–162.
3. *Ширская М.* Как дизайнеры переосмысливают пластик [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://style.rbc.ru/items/5cda979d9a7947846654c754>

С. Д. Шпиталева

Брестский государственный колледж сферы обслуживания, Республика Беларусь, г. Брест
 Научный руководитель: Е. Т. Желудко

ВЫТИНАНКА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Панеже от прирождения звери,
 ходящие в пустыни, знают ямы своя;
 птицы летающие по воздуху, ведают гнезда своя;
 рыбы, плывущие по морю и в реках,
 чуют виры своя; пчелы боронят ульев своих.
 Того ж и люди, где зародилися и ускорлены
 суть по бозе, к тому месту великую ласку мают.*
 Ф. Скорина

Национально-культурное возрождение на Беларуси побуждает общество заинтересоваться историей, культурой, искусством своей страны. Богатый материал дает национальная традиционная народная культура: фольклор, обряды, промыслы, ремесло.

Один из самых интересных видов народного творчества, который в Республике Беларусь начинает новую жизнь, возрождая старые традиции, разрабатывая новые способы работы в данной технике – вытинанка.

Исходя из актуальности сказанного, целью данной статьи является краткое изложение истоков, истории и основных этапов становления и развития вытинанки, как национального вида народного искусства.

Вытинанка – вид декоративно-прикладного искусства, ажурный узор, вырезанный из черной, белой или цветной бумаги.

В Беларуси вытинанка появилась в середине XIX в. Термин «вытинанка» употребляется в основном в западной Беларуси. В восточных, центральных и южных территориях бытовали названия: «выразю», «выразаню», «выстраганю». Вырезанными рушниками украшали образа в «красном углу», бумажными салфетками застилали полки для посуды, окна украшали бумажными занавесками – «фіранкамі». Вытинанки украшали интерьер жилища каждый год перед народными праздниками, особенно перед Пасхой и к Рождеству. Их вешали на потолочные балки, на стены, двери и др.

Для белорусских вытинанок характерны сдержанные, простые мотивы. Птицы – самые излюбленные мотивы для вытинанок. Это могут быть голуби, павлины, декоративные сказочные птицы. Встречаются также цветы, образы зверей и человека. Все символы имеют мифологический и обрядовый подтекст. Наиболее часто встречались изображения «древа жизни». Мотив дерева олицетворяет связь земли и неба. Образы птиц-души умерших. Сегодня эти мотивы сохранились только как традиционные художественные формы. Постепенно вытинанка вытесняется текстильными изделиями.

Почему вытинанки стали столь популярны? Все просто. Причина кроется в смене характера интерьера белорусского жилья. Когда случился переход от «черной» (задымленной) избы к «чистой», интерьер начал заполняться художественными тканями, вышивкой. Вытинанки были более доступными для народа и часто выступали в качестве временного, более дешевого заменителя тканей, кружев, вышивки. Благодаря тому, что для создания вытинанок использовался дешевый материал-бумага, она стала наиболее доступной формой художественного творчества белорусов. В народном творчестве вытинанка приобрела все свойства традиционного изобразительного искусства: декоративность, символизм, утилитарность.

В 70–80 гг. XX в. произошло возрождение традиционного искусства вытинанки в культуру нашей страны. Произошло это благодаря росту интереса в среде творческой интеллигенции к традиционному наследию. В настоящее время вытинанка популярна как

техника графического искусства для оформления книг, открыток, календарей и др. Дизайнеры оценили выразительные художественные особенности вытинанки и используют ее в своем творчестве. Так, традиционные мотивы вытинанок использовали для оформления главной сценической площадки Международного фестиваля «Славянский базар» в Витебске. Сегодня окна городских многоэтажек украшают не только вырезанные из бумаги снежинки, но и целые картины.

Традиционные узоры вытинанок по композиции можно разделить на три основные группы.

1. Вытинанки с зеркальной осью симметрии. В них узор зеркально повторяется слева и справа относительно осей симметрии. Такая композиция диктует и характер узора, который имеет подчеркнутую вертикальность. На ее основе строятся глубоко традиционные мотивы в образе «дрэва жыцця».

2. Вытинанка с центральной осью симметрии, для которых характерно совмещение узора при повороте его вокруг центра. Условно эту группу называют «розетковой». Квадратный лист бумаги можно сложить в четыре, шесть, двенадцать раз таким образом, чтобы оси симметрии сходились в его центре. Сложив лист в виде вытянутого треугольника, вырезают по краям и линиям сгиба ножницами или ножом различные узоры. Если развернуть лист, то получится круг с ажурной композицией, где рисунок расходится от его центра. Таким способом вырезали цветы на стены избы, салфетки на мебель и полки, а сегодня - снежинки, которыми украшают окна под Новый год. Белорусские «розетковые» вытинанки похожи и на польские, и на украинские, и на литовские.

3. Еще одну разновидность представляют вытинанки ленточного типа. Полоску бумаги можно сложить «гармошкой» и вырезать узор. Получится орнаментальная композиция с повторяющимся узором, имеющим вертикальную ось симметрии. Так вырезали «фіранкі», «падузоры» для полок, «аздобы» на рамки. Иногда полоску бумаги складывали в «гармошку» и вырезали простой узор, затем разворачивали и каждый участок заготовки складывали уже в разных направлениях для вырезания более мелких узоров, так получали ажурные «фіранкі».

Современная белорусская вытинанка характерна своей богатой и разнообразной тематикой, техникой исполнения, оригинальными дизайнерскими решениями, но при этом всегда ориентируется на народные традиционные мотивы. Чтобы овладеть мастерством вырезания из бумаги, нужно научиться складывать бумагу в разных направлениях и освоить основные элементы вырезания. Существует 4 основных вида складывания бумаги: симметричный, раппортный (сложение гармошкой), центричный, веерный.

Элементы вырезания можно разделить на две большие группы:

- прямой разрез;
- «полукруглые вырезы».

К сожалению, старые вытинанки не дошли до нас. Слишком непрочный материал, слишком несерьезное отношение к недолговечной забаве. Никто не позаботился о том, чтобы сохранить в музее бумажные картинки. Но сегодня вытинанка переживает второе рождение. И в наших силах поддержать, возродить и развивать художественное наследие наших предков.

Проводя исследовательскую работу, связанную с данной тематикой и возможностью использования техники «вытинанка» как во время обучения в колледже, так и в будущей деятельности художника-модельера, узнали, что вытинанка – это особый вид декоративно-прикладного искусства. Материалы для создания вытинанки могут быть цветная бумага, клей, ножницы и ножи. Создание вытинанок приносит пользу людям. Такие изделия не только практичны, но красивы и изящны, потому что мастер их делает с любовью. Каждое изделие индивидуально и пользуется широким спросом у населения. Следовательно, вытинанка будет жить и развиваться, так как интерес народа к изделиям в виде вытинанок не угасает.

Создавать вытинанки может каждый, у кого хватит терпения, времени и желания; опыт накапливается постепенно, от работы к работе; начинать надо всегда по принципу «от простого к сложному», есть много литературы по созданию вытинанок, используя которую можно научиться создавать свои картины в виде вытинанок. Также у настоящего мастера есть желание

поделиться мастерством с другими. В каждое изделие нужно только вкладывать свою душу и настроение, и нет предела совершенству: за каждой вершиной есть другая – более высокая, к которой нужно стремиться. Учащиеся Брестского колледжа сферы обслуживания – будущие парикмахеры и художники модельеры – заинтересованы в возрождении такого вида декоративно-прикладного искусства как вытинанка, в создании вытинанок и готовы создавать свои шедевры для оформления интерьера учебного заведения.

К. А. Шувалова

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

Научный руководитель: А. И. Уманова

ВЛИЯНИЕ ИСТОРИИ НА КОМПОЗИЦИОННЫЕ РЕШЕНИЯ, МОТИВЫ В РОСПИСИ ПО ТКАНИ НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ФАБРИКИ «ИВАНОВСКИЕ СИТЦЫ»

Тот факт, что художник живет в конкретной эпохе, накладывает на него определенные отпечатки. В том числе на его изделия. Безусловно, есть каноны, которые не подвергаются сомнениям, однако касательно некоторых аспектов композиций, они могут претерпевать модернизацию, формируя при этом свои особенности. Мотив с самой композицией модернизируется, однако этот процесс зависит во многом от условий в которых находится мастер – эпоха, вера, политическая ситуация в стране, уровень навыков, материальная база.

Целью статьи является выявление степени влияния временной эпохи на композицию и мотивы в росписи тканей. Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- выяснить особенности композиции, мотивов характерные для разных временных эпох;
- изучить исторический материал;
- изучить иллюстративный материал.

Искусство в целом это некая система, которая в равной степени вбирает в себя происходящие процессы, фиксирует состояния. В той же мере оно влияет на все эти процессы и проявляются в том числе в композиции.

Раскрывая особенности композиций сквозь призму времени, стоит упомянуть о самом понятии. Композиция- от латинского переводится как сочинение, составление, расположение. Сама суть заключается в гармоничном объединении частей в целое.

Потребность в формировании определенного типа композиций во многом обуславливается историческими закономерностями. Не только платок, но и другие изделия росписи по ткани предусматривают определенные задачи и особенности.

В данной статье рассматривается несколько периодов истории, которые повлияли на формирование композиции и мотивов: Российская империя, СССР, Российская Федерация.

История фабрики «Ивановские ситцы» берет свое начало в XVII в. Данный период стал неким прорывом в популярности ситцев, особенно у дворян: использовались не только в том виде как мы привыкли- как аксессуар. Широкое распространение получило затягивание стен ситцами, для обивки мебели, также использовали в качестве занавес на окна. И, безусловно, из ситцев шили платья для выхода в свет, а также домашнюю одежду. Тем самым в XVIII веке ситцы пользовались большой популярностью, в связи со своей утилитарностью и в тоже время необыкновенностью. XVII–XIX вв. производство тканей развивалось в контексте своей эпохи. Однако для дальнейшего понимания композиции, цветовой гаммы и созданию самих узоров важен контекст этого периода. В связи с этим раскрыем некоторый контекст эпохи. В XVII–XIX были определены канонические способы изображения и мотивы. Характерные для того времени узоры базировались на других видах декоративно-прикладного искусства – резьба по дереву, вышивка, гобелен. Во многом заложенные тогда мотивы были пронесены сквозь века мастерами фабрики – различные геометрические фигуры (квадраты, ромбы, горох); рисунок, похожий на вышивку; рисунок «огурцы», пришедший с востока, полюбили художникам фабрики и органично вписались в производство; сказочные звери и птицы из восточных сюжетов; мелкие цветочки (маки, васильки, пионы и др.) изображаемые на белом фоне; различные изображения цветов, заимствованные из западной культуры (шелковые ткани). Самый распространенный тип композиции в росписи был орнаментальный.

Смена парадигмы украшательской функции платков на агитационную, связана со сменой эпохи и режима правления в целом. Направленность действий смещает фокус жизни и искусства на приспособление к новой реальности. Не смотря на процессы, предшествующие прорыву в искусстве ивановских ситцев, такие как: первая мировая война, всеобщая индустриализация и

упадок самобытности. Художники фабрики сделали все возможное, чтобы вернуть ситцам былую славу и поднять дух патриотизма.

По платкам можно систематизировать и изучать некоторые страницы истории. Например, такой период как Советский. Особое место в коллекции изделий фабрики занимает патриотический платок, в разные годы композиция отличалась, но содержала в себе агитационный подтекст. Особое распространение в 20-е гг. XX в. получило агитационное искусство. Это неминуемо коснулось легкой промышленности. Агитационные платки несли в себе несколько функций: политико-просветительскую, пропагандируя знания и нарядность.

Такие платки отличались смелостью композиционных и цветовых решений. С необычными подходами к рисунку. Однако первые попытки ведения работы в этом направлении были приближены и базировались на основных принципах и канонах популярных до этого. Вместо традиционных цветочных мотивов появлялись другие элементы, характерные для советского периода: серп, молот, клочья, трактор. Однако цветы не полностью ушли как мотив с производства. Требуется особый уровень мастерства для соединения простого, красочного мотива и подтекст агитации, и художники с этим справлялись - вписывая в ромашку, розу различного рода призывы и цитаты. Такое решение было продиктовано внешними факторами, нехватка краски требовала от художников максимальной выразительности призыва, немногочисленными средствами. Такие мотивы были особо популярны в 1920-е гг.

Новая эпоха, как правило, строится на канонах и основах старого времени, с некой модернизацией, однако не все согласны с сохранением старых догм, некоторые художники придерживаются отрицания всего прошлого и зарождения новых канонов без оглядки на предыдущие. Самый верный подход в такой ситуации это диалектический. В том смысле, что история – это процесс пластичный и развитие идет не линейно, а по спирали, включая в себя постоянный прогресс и направленность. Некое диалектическое отрицание несет в себе сразу несколько процессов, включая: разрушение некоторых изживших себя законов; частичное сохранение канонов, соответствующих потребностям времени; при синтезе новых и старых принципов формируются новые догмы, полностью отвечающие запросу эпохи, людей.

Так поступают современные художники. В современном мире происходит новый виток интереса к народному творчеству и традиционным мотивам. Однако мотивы в совокупности с большей свободой в разработке композиций дают эффект новизны и свежести. Ведь все новое – это хорошо забытое старое.

Меняются сюжеты, строгость и точность следования традициям не считаются такой необходимой вещью. Современные сюжеты разнообразны – цветы, пейзажи, люди, животные, сказки, промыслы. Все может служить вдохновением. Акцент на индивидуальность художника, на особенности его стиля и внутреннего мира. От этого зависит уникальность изделия. И все это во многом обусловлено временем в котором мы живем. Развитие современных технологий, акцент на индивидуализм, плюрализм, отказ от старых догм. Все это нашло свое отражение, в том числе в искусстве. «Современный мастер вносит изменения в ремесленные традиции предков, тем самым продлевая им жизнь и, возможно, сам создает традиции» [3, с. 85].

Искусство росписи тканей – подвижная и живая система. Один из главнейших аспектов в работе над любым видом декоративно-прикладного искусства – это использование опыта художников разных эпох, сохраняя каноны, но модернизируя их в контексте временного периода. Опыт художников прошлого имеет большое значение для художников настоящего и будущего. Ивановские ситцы – это уникальное явление в искусстве росписи тканей, которое живо и быстро развивается. До сих пор ситцевые платки выпускаются в городе Шуя. Сочетая в себе современные технологии, каноны и самобытность русской души.

Список литературы

1. Некрасова М. А., Макарова К. А. Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. М.: НИИ теор. и ист. изобраз. иск-ва, 1991. 378 с.
2. Соловьев В. Л., Болдырева М. Д. Ивановские ситцы. М.: Легпромбытиздат, 1987. 224 с.
3. Фомина Е. В., Уманова А. И. Влияние современных тенденций развития народных промыслов на обучение студентов декоративно-прикладному искусству. М.: Национальная ассоциация ученых. 2015. № 10. С. 83–86.

В. А. Шурдукова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

Научный руководитель: Е. Н. Ольшанская

ДРАГОЦЕННЫЕ КРУЖЕВА КОСТРОМЫ

Костромская земля обладает богатыми культурными и производственными традициями, в числе которых и костромской ювелирный промысел. Благодаря находкам археологов можно смело говорить о том, что свой путь промысел начал еще в средневековой России. Из века в век идет совершенствование ювелирного искусства. Однако наибольшего расцвета промысел добился при правлении династии Романовых, при них не только обогатился ассортимент новыми изделиями, но и образовались целые династии ювелиров. В конце 19 в. Красносельский ювелирный промысел занимает одну из ведущих позиций по изготовлению ювелирных изделий в России. Основной продукцией становятся женские украшения, которые изготавливают из низкопробного серебра с примесью цветных металлов. Известно, что в Красном изготавливалось более 40 видов крестов, причем каждый из них имел свое название. Кресты имели разнообразную форму и технику исполнения, при их изготовлении использовались такие металлы, как: серебро, медь, золото, а также покрывались голубыми, синими и фиолетовыми эмалями. Но основным материалом для изготовления украшений оставалось серебро, изделия из золота делались исключительно только по заказу. Центром ювелирного промысла в 1917 г. становится село Красное-на-Волге, именно здесь начинается производство ювелирных украшений доступных и простому населению страны. Также в Костроме изготавливались золотые кольца покрытые эмалями, с гравировкой в виде имен святых. Основными заказчиками на религиозные изделия становились церкви и монастыри, при которых эти же изделия продавались, но уже с наценкой церкви.

Благодаря выпускникам Строгановской академии в Кострому пришел опыт работы новых ювелирных фабрик, а также вошел в производство стиль модерн, наиболее пользовавшийся успехом в начале 20 в. Тенденция угасания промысла пришлась в период послереволюционного времени, из-за сокращения мастеров – ювелиров начинает снижаться и качество производимых изделий. Лишь после войны можно проследить начало возрождения промысла. Открывается Красносельский Костромской ювелирный завод, а чуть позже и Костромской ювелирный завод, что способствует появлению изделий в техники скани. Костромские мастера создают не только религиозную атрибутику, посуду и украшения в технике скани, но и сказочных персонажей, таких как жар-птица и удалая русская тройка, все то что можно изобразить с определенным изяществом, переливы золотых и серебряных нитей создают ощущение сказки и волшебства.

Постепенно промысел становится не только производством, но и искусством. В 1950-е гг. намечается массовое изготовление кубков и ваз подарочного характера. Начинается работа с такой техникой как филигрань, которая в, впоследствии, становится важным элементом эмалевых изделий.

Особую популярность приобрели кубки больших размеров, один из таких был подарен Горбачевым во время его визита в США в 1973 г. На кубке были изображены лица 5 президентов США в технике финифть. Кубок вызвал такой фурор, что в дальнейшем хранился в Белом доме. В ювелирных изделиях из серебра и золота начинают инкрустировать искусственные камни. Именно в Костроме впервые в технике филигрань создаются скульптурные работы в виде обобщенных фигурок животных. Одно из важнейших мест в, производстве является изготовление предметов сервировки из чистого серебра. Сверкающие изящные изделия из серебра мгновенно нашли применение на столах. Также создаются изделия религиозного характера в стиле филигрань. Это небольшие копии различных церквей и храмов.

Стоит заметить, что изделия костромских мастеров носят исконно русский национальный стиль, что хорошо видно в форме посуды и украшений, сделанных из серебра. Многие изделия что принесли своим создателям мировую славу находятся в таких музеях как Русский музей в Санкт-Петербурге и музей народного искусства в Москве, в этих произведениях хорошо

отражается традиции страны это и привело к тому что изделия костромских мастеров стали считать своеобразным гимном России. Благодаря тому, что многие ювелирные изделия сохранились почти в первозданном их виде, мы можем на сегодняшний момент проследить, как развивался и совершенствовался главный ювелирный промысел России, как постепенно он обретал свою популярность не только на своей родине, но и за рубежом. Необычная техника исполнения и качество ювелирных изделий, каждое из которых, изготавливается вручную, уже стало визитной карточкой Костромы.

Список литературы

1. *Зайцев А. И.* О Красносельских промыслах. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.region44.ru/razdel/articles2/one_articles2.php?id=204
2. *Шапошников В. В.* Красносельские ювелиры. Ярославль, 1968. 59 с.
3. *Шахов М. А, Зоркая М. В, Маневич М. А.* Государыня Кострома – жемчужина Золотого кольца [Электронный ресурс]. URL: <http://www.iprbookshop.ru/50273>
4. Красносельский ювелирный промысел [Электронный ресурс]: URL: <https://www.liveinternet.ru/users/publizist/post337377880>

А. В. Щеглова

Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО СТО ЛЕТ НАЗАД: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ В ГОДЫ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Искусство в период гражданской войны рассматривается историками в основном как дополняющее явление, то есть «партия и искусство». Устанавливался новый строй. Период сопровождался военным противоборством, и, разумеется, художественная жизнь не могла стать предметом повышенного интереса со стороны властных структур. Ее рассматривали прежде всего как инструмент пропаганды.

В моей работе я буду рассматривать промежуток времени, когда в России началась гражданская война, которая кардинально поменяла художественную жизнь России. Конечно, такой масштабный конфликт оставляет значительный след в культуре и в произведениях искусств. Поэтому гораздо сложнее представить эти события с точки зрения развития художественной жизни. Одной из проблем, с которой сталкивались власти при переходе от военных действий к мирной жизни, была кадровая. Осуществляя «подбор», власти понимали, что здесь необходимы работники, отличившиеся не только преданностью режиму, но и достаточно высоким культурным уровнем, которые будут формировать новую художественную жизнь и отечественное искусство в России. Это было как раз то время, когда зарождалась новая эпоха. Война не остановила процессы художественного развития. Итак, я ставлю перед собой цель изучить художественную жизнь этого периода.

Гражданская война – это большое зло. Это была эпоха перемен. В это время новое правительство своей важнейшей задачей видело ликвидацию культурной отсталости населения. Роль искусства в области культуры определил В. И. Ленин: «Искусство принадлежит народу, оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщину широких трудящихся масс... Оно должно объединять чувства, мысли и волю этих масс, поднимать их». Правительство выдвинуло лозунг: «Искусство-народу». Разрушилась относительная замкнутость искусства, оно становилось все более зависимым от социального заказа, выдвигаемым властью, тем более, правящая партия рассматривала литературу и искусство как средство идеологического воздействия на массы. Новый строй «открывал» массам широкие возможности для приобщения к искусству. И это было однозначно новое явление в художественной жизни России.

Мотив войны у русских художников – это закономерная реакция на политическую ситуацию в стране. Представители разных стилей и направлений искусства писали один и тот же сюжет. Главными отличительными элементами которого стали: красный цвет, образ солдата, изображения процесса политической агитации, мотив страданий представителей крестьянства и тема смерти. Художник того времени, как настоящий «рупор» народа, транслировал его чувства: в пример можно привести таких художников, как Эль Лисицкий: «Красным клином бей белых», Кузьма Петров-Водкин: «Петроградская мадонна», Казимир Малевич: «Голова крестьянина». Также можно отметить в это время расцвет авангарда. Русский авангард взял идею слияния искусства и жизни-так называемое жизнетворчество. Для авангардистов искусство было не просто работой, но «телом» и «душой» художника, чья миссия состояла в том, чтобы слить воедино искусство и жизнь. Авангард сделал ставку на «низкие» для образованного класса явления: примитив, городскую рекламу (вплоть до надписей на заборах). Авангард предложил монументальную абстракцию. Например стало понятно, что война-это самый радикальный социальный эксперимент в истории человечества. Авангард и война соединились в одно целое. Авангард стал не направлением в искусстве и не его стилем, а менталитетом, образом жизни, выражающимся не только в творчестве художников, но и в каждой фибре их души, в их убеждениях и поведении. Художники устали от ранее существующего порядка, их угнетали академические каноны, и они решили бороться. Только в качестве методов борьбы с этим гнетом они использовали не камни и ружья, а провокационные акции, перформансы и эпатаж. Так сто лет назад в России произошел феномен – появился русский революционный авангард. Он вышел

за рамки живописи и сильно повлиял на развитие художественной культуры. Был брошен вызов всему традиционному искусству. Ярким примером авангардизма принято считать «Черный квадрат» Малевича. Этой работой он хотел показать, что отныне художнику не нужна история, главное, это сама композиция, мазок кисти, яркое пятно посреди абстрактных форм. «Мы пришли переклеить обои вашего вкуса, мы хотим перекрасить полы, побелить стены души!» – гласил эпатажный лозунг авангардистов. Социалистический реализм, суть которого определялась как «правдивое и исторически верное изображение действительности в ее революционном развитии», был провозглашен официальным стилем советского искусства. Искусство впервые вышло на улицы: художники рисовали плакаты и оформляли площади для массовых политических акций и праздников.

Во время войны власть выдвинула лозунг: «Искусство – народу», и Наркомпрос обратился к деятелям искусства с призывом о сотрудничестве, но значительная часть художников не могла принять новую Россию. Во время войны в художественной культуре шло размежевание, получился раскол. В это же время в сложившуюся ситуацию вмешивается политбюро ЦК ВКП(б), которое выпускает постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Согласно документу все художественные организации, объединения и группы были ликвидированы и согнаны в союз художников. Цензура обеспечивала нужное направление развития истории искусств и критики. Искусство расценивалось как мощное средство пропаганды. К первой мировой войне в русском искусстве появился целый ряд художественных группировок, поэтому власть приняла решение сама образовывать художественные и общественно-политические объединения. Императорская академия художеств была заменена децентрализованной системой автономных мастерских и теоретических институтов. К реформе художественного образования были привлечены авангардисты, например, Малевич в 1919 году едет в Витебск, где встает во главе художественной школы, на базе которой скоро появился УНОВИС – общество утвердителей нового искусства. Его активисты в 1923 году будут в числе создателей ГИНХУК (государственный институт художественной культуры). Пока Малевич популяризовал авангард в провинции, В. Кандинский и В. Татлин организовывали художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Так по всей стране появились профессиональные объединения-ассоциации художников Революции. Это были крупные объединения советских художников, графиков, скульпторов, которые были предтечами единого союза художников СССР. Все это помогло в организации художественной жизни России. В живописи начала «звучать» тематика гражданской войны 1917–1922 гг. В работах использовался реалистический жанр. Совпадение мотивов у абсолютно разных художников довольно показательно. Однако после революции появляется новое действующее лицо-государство. У него власть, и оно владеет способами как поощрения, так и взыскания. Государство меняет «условия игры». Художественные объединения прикрывают и создают новые-подконтрольные. Появляются организации, которые стоят на революционных позициях-это Ассоциация художников революционной России, Ассоциация художников революции. И действительно, члены ассоциации стремились «художественно-документально» запечатлеть жизнь и быт рабочих, крестьян, красноармейцев, о чем говорят названия их выставок, например, «Жизнь и быт рабочих», «Жизнь и быт красной армии» и т.д. – все было выполнено в стиле «героического реализма». Художники сами были очевидцами войны, например, Владимиров сам фиксировал ряд событий. Так родилась картина: «Долой орла», где образ орла использован как символ необходимых перемен. В другой картине художника Грекова: «Вступление полка, имени Володарского в Новочеркасск» видна другая сторона войны. Пустынные станицы, уставшие солдаты, испуганные люди. Многие художники того времени утвердили в живописи образ народа как главного героя войны. Ассоциация художников продвигала стиль как историко-революционный жанр. В становлении этого жанра особое место занимает И. Бродский, одной из выдающихся его картин является картина «Расстрел 26 Бакинских комиссаров». Так художественная деятельность не прекращалась, не взирая на все тяготы, и с каждым годом возникало все больше художественных учреждений и коллективов.

Проанализировав проведенные исследования для написания данной работы, я поняла, что это был, вероятно, самый трудный период становления новой художественной жизни в России. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что этот период содержал в себе как положительные моменты, так и отрицательные. Конечно, только лишь художественная жизнь не является полной характеристикой духовной жизни общества, но своеобразно отражает социально-экономические, идеологические, политические и нравственные проблемы. Прошедшая революция и победа в войне имели своим следствием широкую демократизацию искусства.

Список литературы

1. Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/vrhutemas-vrhutein/>
2. *Ильина Т. В.* История искусств: учебник. М.: Высш. шк. 2000.
3. Искусство после революции: художник и власть. [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas/academy/materials/1203>
4. «Уновис» «Зорвед» и МАИ: путеводитель по объединениям художников 1920-х [Электронный ресурс]. URL: <http://arzamas.academy/materials/1785>
5. *Филиппова А. Филиппов А.* История изобразительного искусства: учебное пособие. Краснодар, 2020.

Янь Жуй

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Научный руководитель: П. Л. Станислав

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ: ОТ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОСТИ

Раннюю китайскую живопись также можно назвать первоначальным (примитивным) состоянием китайской живописи. Из-за влияния природы и относительного отставания в развитии человеческого общества для традиционной китайской живописи характерна высокая степень интеграции.

В первобытном обществе культурная деятельность неотделима от религии. В эпоху неолита поверхность глиняной посуды была расписана мифологическими узорами. В период Сражающихся царств, более двух тысяч лет назад, изделия из шелковой ткани были расписаны рисунками, состоящими из линий.

Так называемая «высокая степень интеграции» означает, что в первобытной китайской культуре не было какой-либо специфической дифференциации, а различные отрасли культуры неразрывно связаны с социальной деятельностью, и все человеческое общество было сильно интегрировано. Поэтому искусство не образовало самостоятельной отрасли в первобытном обществе, живопись опиралась на религию (богословие).

Пережив дифференциацию, китайская живопись вошла в эпоху классической культуры. На этом этапе дифференциация в основном отражается в двух аспектах: первый – это относительное разделение области искусства и социальной деятельности; второй – разделение различных категорий в китайской живописи.

На этом этапе китайская живопись имеет тенденцию к систематизации. В эпоху Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий в китайской живописи стали развиваться отдельные направления – пейзаж, цветы и птицы, и традиционная портретная живопись. Ко времени Пяти династий и династий Сун были сделаны прорывы в творческих концепциях и техниках. Религиозная живопись постепенно отступила. Пейзажи и картины с цветами и птицами стали мейнстримом. Появилось большое количество профессиональных художников, и отрасль искусства стала процветать как никогда раньше. Однако дифференциация означает возникновение противоречий, а противоречивые движения неизбежно приведут к конфликту.

Дальнейшее углубление дифференциации стало главной движущей силой для искусства в его движении от классики к современности. Современное искусство зародилось в 19 веке и было завезено в Китай с Запада. Сохраняя китайское классическое искусство, впитывая в себя современные западные концепции и опираясь на них, китайская живопись превратилась в новую форму искусства с уникальной культурной коннотацией.

В это время отрасль китайской живописи обрела тенденцию к независимости. Группа художников, получивших западное образование, привнесла факторы современности в традиционную китайскую живопись.

После конфликта «современности» неизбежно откроется вторая возможность интеграции, то есть процесс де-дифференциации. Зарождение постмодернизма в 20 в. показало, что внутренние направления искусства независимы друг от друга, но опираются друг на друга, а границы между искусством и другими отраслями постепенно размываются. Художники нарушают неотъемлемые правила стилистики китайской живописи и переходят к более сложному гибриднему искусству. Китайская живопись становится более толерантной.

Первобытное состояние китайской живописи – это этап в развитии китайской живописи, для которого характерна недифференцированность и высокая степень интеграции. Возникновение классической живописи – это продукт первоначальной дифференциации, в то время как современная китайская живопись – это процесс восстановления баланса в конфликте, возникшем при дальнейшей дифференциации. Постмодернизм – это, в свою очередь, тенденция к обратной глубокой интеграции.

Современная китайская живопись основана на освоении контекста развития с древнейших времен до наших дней, исследовании направлений развития и особенностей китайской постмодернистской живописи, формировании многокультурного сосуществования и гармонии искусства китайской живописи.

Список литературы

1. *Фань Цзинчжун*. История развития искусства. Тяньцзин, 1989.

Е. С. Яцкевич

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

ПРИМЕНЕНИЕ НА ПРАКТИКЕ ЦВЕТОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Насколько моделирование цветовых пространств актуально в наше время? Несомненно, затрагивая тему дизайна, живописи, графики и искусства в целом, следует понимать, что все процессы должны быть аргументированы и подтверждены. Отсюда мы осознаем значимость расчета цвета, работы с цветовыми пространствами, если мы говорим об элементарном выводе изображения (печать, масляная станковая живопись и т.д.).

Так же этот вопрос напрямую затрагивает процессы работы с полиграфией. Если говорить цифрами, то 16,7 миллионов оттенков отображает современный монитор.

Как подобрать правильный? Как сработать в правильной системе воспроизведения цвета? Как добиться «идеала», который бы считывался с любого устройства грамотно? Эти проблемы и решают системы моделирования цветовых пространств. Поскольку современный дизайн предполагает собой аналитическую работу, программирование и прочие интеллектуальные процессы, которые приходят в систему и действие благодаря машинам, не мало важно понимать и разбираться в том, как эти машины будут воспроизводить цвет, поскольку цвет – это составляющая процесса, который выводит на продукт. А в дизайне, помимо процесса проектирования, многочисленных ступеней (фаз дизайна), не малую роль играет и сам продукт. Важно понимать отличия RGB, CMYK, HSB. Выстраивая грамотную цветовую модель, мы можем спокойно и уверенно говорить о правильности выбранного цвета и цветовых сочетаний, мы можем работать в системе доказательного дизайна, не боясь оплошностей при выходе на печать какого-либо ответственного проекта. Для чего все это нужно? Цвет – это не только часть визуальной составляющей проекта, цвет – это влияние на восприятие, настроение, психику человека. Поскольку дизайн-продукт – это продукт, направленный на человека, на взаимодействие с человеком, не обязательно тактильное, но и психологическое, мы понимаем, что цвет одна из главных составляющих данного процесса. Поэтому грамотно моделируя цветовые пространства мы влияем на восприятия продукта человеком, а не только для того, чтобы обезопасить дизайн процессы от возможных ошибок. Таким образом, понимаем, что актуальность данной темы существует в системе дизайна пока существует работа с техникой, а 21 век – это век технологий.

Моделирование цветовых пространств, работа с цветом в системе проектирования – это сложный процесс, который требует не мало расчетов и познаний в цветовых моделях и способах их воспроизведения и вывода.

Даже чтобы написать пейзаж на холсте, необходимы расчеты цветов, поскольку каждый цвет и оттенок работают особенно в системе собственного расчета, преломления, внутри куба RGB. Таким образом Моделирования цветовых пространств никогда не утратит свою актуальность, поскольку в 21 веке люди активно используют вывод на печать, работа дизайнеров, графиков, визуализаторов и не только упирается на определенные проблемы работы с цветом. В этом вопросе помогает грамотный расчет, аналитика и знание темы.

Список литературы

1. Цветовые модели. Цветовые пространства. Аддитивный и субтрактивный синтез. [Электронный ресурс]. URL: <https://iqprint.ru/tsvetovyye-modeli-tsvetovyye-prostranstva-additivnyiy-i-subtraktivnyiy-sintez/>
2. Цветовое пространство. [Электронный ресурс]. URL: https://studme.org/43361/informatika/tsvetovoe_prostranstvo
3. Что такое цветовое пространство? [Электронный ресурс]. URL: <https://help.gnome.org/users/gnome-help/stable/color-whatisspace.html.ru>