

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



**Материалы
международного научного форума
«Образование. Наука. Культура»
(25 ноября 2020 г.)**

Сборник научных статей

**Часть 1
Международная научно-практическая конференция
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн:
традиционные и инновационные концепции»**

Гжель
2021

УДК 338, 378, 738, 745, 910
М 34

М 34 **Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура» (25 ноября 2020 г.).** В 5 ч. Ч. 1. Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн: традиционные и инновационные концепции». [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2021. – 142 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы Международной научно-практической конференции «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн: традиционные и инновационные концепции», состоявшейся в рамках международного научного форума «Образование. Наука. Культура» в Гжельском государственном университете 25 ноября 2020 г.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Абакумов Л. И. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ..... | 6 |
| Абрамова С. С., Гусейнов Г. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИОНИЧЕСКИХ ФОРМ В ИНТЕРЬЕРЕ РЕСТОРАНОВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ.. | 9 |
| Албычева А. В., Котышов А. В. ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ КЕРАМИЧЕСКОГО РЕЛЬЕФА В ИНТЕРЬЕРЕ..... | 10 |
| Алхамви Маад, Этенко В. П. ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ТРАДИЦИОННОГО ДАМАССКОГО ДОМА..... | 12 |
| Балалаева Е. В. ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ..... | 15 |
| Бондарь М. А. ИЗУЧЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ДЕКОРАТИВНОЙ ОБРАБОТКИ БЕРЕСТЫ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ТРУДОВОГО ОБУЧЕНИЯ..... | 17 |
| Бугло Н. С. ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX В. (НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ ГОРОДА ЛУГАНСКА)..... | 19 |
| Буянова Е. С. НАСЕКОМЫЕ КАК ЧАСТЬ ПРИРОДНОГО МИРА В ИСКУССТВЕ ФАРФОРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ..... | 22 |
| Ван Мэня ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В НАЧАЛЕ XXI В. | 24 |
| Ван Син ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА КРЕСТЬЯНИНА В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ВАН ЮЭЧЖИ И СУНЬ ЦЗЫСИ)..... | 26 |
| Ваняев А. В. ИННОВАЦИОННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ДИЗАЙНА НАПОЛЬНЫХ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПОКРЫТИЙ..... | 28 |
| Высоцкая Х. И. СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЧЕТВЕРТОЙ БЕЛОРУССКОЙ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА)..... | 30 |
| Гашина В. И. ВИЗУАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА «КАРЛИК НОС»..... | 33 |
| Геворкян Р. Р. ТРАДИЦИОННЫЕ МОТИВЫ И ОРНАМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ АРМЕНИИ..... | 35 |
| Гундрова А. В. СОВРЕМЕННОЕ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО: СЕМАНТИКА НОВАЦИЙ..... | 38 |
| Гусейнов Г. М. СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ..... | 40 |
| Дубинина А. П. ГЛОБАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ. ОСОБЕННОСТИ И МНОГООБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА..... | 42 |
| Дудникова Г. В., Дудников А. А., Бурдюгова А. М. РАЗВИТИЕ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ И ОБУЧЕНИЕ РЕЗЬБЕ ПО ДЕРЕВУ В ГГУ..... | 45 |
| Егоров Е. Б., Комлева И. Я. ПРОБЛЕМА УЧЕТА ИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ ПРИ ИЗУЧЕНИИ НАСЛЕДИЯ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА..... | 49 |
| Иванова С. А., Котышов А. В. ЭПОХА СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВА МАЛОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ..... | 51 |
| Иванова С. А., Котышов А. В. ФАРФОРОВАЯ ПЛАСТИКА КАК ЭЛЕМЕНТ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ..... | 53 |
| Кенигсберг Е. Я. КОНТЕКСТЫ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА..... | 55 |
| Ковалек И. А. ИЗРАЗЦОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО ВИТЕБСКОЙ ГУБЕРНИИ..... | 58 |
| Кольцова О. Ю. МОЗАИКА: ОТ ДРЕВНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ..... | 60 |
| Комлева И. Я., Егоров Е. Б. ИНТЕГРИРОВАННЫЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ..... | 63 |

| | |
|---|-----|
| Кондрашов С. Н. РОЛЬ КРАТКОСРОЧНОГО РИСУНКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ-ГРАФИКОВ..... | 66 |
| Коновалов И. М. СПЕЦИФИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ КАК ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В ДИЗАЙНЕ..... | 70 |
| Красильщикова Г. А. КОНЦЕПТ-ДИЗАЙН МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫХ КОМПЛЕКСОВ «ХОДЫНКА-АВИА» В МОСКВЕ И «ТЕАТР-АВИА» ВВС В МОНИНО МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ..... | 73 |
| Кудабаева А. К. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ..... | 77 |
| Кучинский-Паровой Т. Р. МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В АНАЛИЗЕ ПАБЛИК-АРТА..... | 79 |
| Леонтьева А. М. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЮВЕЛИРНОГО ДЕЛА «ИМПЕРИИ» ФАБЕРЖЕ..... | 81 |
| Лисовская Н. С. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛАРУСИ..... | 87 |
| Лю Фэй ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ЛО ВЭЙМИНЯ..... | 89 |
| Михайловская М. Ф. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ ЗАНЯТИЙ ПО КЕРАМИКЕ С УЧЕТОМ РАЗНОУРОВНЕВОГО И РАЗНОВОЗРАСТНОГО ОБРАЗОВАНИЯ..... | 91 |
| Мышляева О. Б., Луганцев Д. Н. РОЛЬ МОДУЛЬНЫХ СЕТОК В РАЗРАБОТКЕ НАГЛЯДНОГО МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ..... | 93 |
| Неклюдова Т. Л. МОДИФИКАЦИЯ ТЕКСТУРЫ ГЛАЗУРИ – КРАКЛЕ..... | 96 |
| Ольшанская Е. Н. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВОЙЛОК: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИК..... | 99 |
| Опренко Л. С. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РОСПИСИ ПО ТКАНИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ БАТИКА..... | 101 |
| Петрова Н. А., Котышов А. В. ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ГОРОДА ВЛАДИМИРА..... | 104 |
| Пешина Ю. С. АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКИХ ПРОЕКТОВ..... | 106 |
| Ромашкова О. В. СОЦИАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ СТУДЕНТОВ ГГУ 2 КУРСА НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН»..... | 109 |
| Рубель Н. В. ТРАДИЦИОННОЕ ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО ЛУГАНЩИНЫ..... | 111 |
| Русакевич Е. Н. СОВМЕСТНЫЕ ВЫСТАВКИ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГРУПП И ОБЪЕДИНЕНИЙ БЕЛАРУСИ 1985–1991 ГОДОВ..... | 113 |
| Рябинина Е. В. ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕРМИНА СТИЛИЗАЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ... .. | 115 |
| Свиридова Г. Н. СИМВОЛИКА ЦВЕТА В НАРОДНОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX–XX ВЕКОВ..... | 117 |
| Сухова С. Н. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СФЕРЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ НА ПРИМЕРЕ ГЖЕЛИ..... | 120 |
| Тао Ди РАЗВИТИЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В КИТАЕ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ..... | 122 |
| Тархов И. В. ДИЗАЙН: ОТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ДО ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ..... | 124 |
| Терещенко М. Д. ФАКТУРА КОСТЮМА КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ..... | 126 |
| Хань Юнган СПЕЦИФИКА ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ 1930-х – 1940-х гг. | 129 |
| Цветкова Ч. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОПЫТА ХУДОЖНИКОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ В ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ..... | 132 |
| Чжао Синьсинь СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ..... | 134 |

| | |
|--|-----|
| Чубаров С. Г. БЕРЕСТЯНОЙ ТУЕСОК – СКУЛЬПТУРНАЯ ФОРМА ДРЕВНИХ ТРАДИЦИЙ..... | 137 |
| Штольдер Н. В. ТВОРЧЕСТВО ДОМЕНИКО БАККАРИНИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ ЛИБЕРТИ В ФАЭНЦЕ..... | 139 |
| Юшкова Э. Г. СОЗДАНИЕ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ ПОСРЕДСТВОМ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ГЖЕЛЬСКОГО ПРОМЫСЛА)..... | 142 |

Л. И. Абакумов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

Процесс любой творческой деятельности можно «связать» с дизайном. Этап становления дизайна относится к началу XX в. Корни дизайна уходят в Англию к началу XIX в., в эпоху появления массового машинного производства и разделения труда. Предтечей дизайна было кустарное производство, где ремесленник делал одну и ту же вещь из одного и того же материала в соответствии с каноном. Это были дорогие эксклюзивные и индивидуальные вещи, исполненные в малом количестве.

Дизайн пришел на смену кустарному ремесленному производству. Практика раннего дизайна оставалась примитивной и не отвечала запросам рынка и общества. Первая продукция не могла относиться к понятию «красота и польза». В ней не было связи формы и конструкции, отсутствовала технологическая база. Формообразование носило утилитарный характер, но было далеко от эстетических принципов. В целях повышения конкурентоспособности выпускаемой продукции на мировом рынке промышленниками и видными деятелями искусств того времени был создан Германский Веркбунт – художественно-промышленный союз (Г. Мутезиус, Х. Ван де Вельде, П. Беренс и др.). Компания АЭГ приглашает на должность художественного директора известного художника и архитектора П. Беренса. Он первым разработал фирменный стиль на выпускаемые изделия. На продукцию компании АЭГ стала выпускаться профессиональная реклама.

Наступил исторический момент, когда надо было решать проблемы единства красоты, функции и формы, экономические задачи и эстетические принципы массового воспроизводства предметов, удовлетворяющих спрос на мировом рынке.

Для этого требовался новый вид специалистов: дизайнеров, производителей, чертежников, новый инженерный класс специалистов по изучению рынка и др.

Создаются учебные заведения нового типа:

1919 г., Баухауз, – высшая художественно-промышленная школа индустриального строительства и художественного конструирования. Преподавали ведущие художники, архитекторы того времени (В. Гропиус, Г. Майер, О. Шлеммер, Л. Мохой-Надь, Й. Иттен, В. Кандинский и др.).

1920 г., ВХУТЕМАС, – высшие художественно-технические мастерские. Где преподаватели А. Родченко, Л. Попова, Л. Лисицкий, В. Степанова, В. Татлин, А. Веснин, Н. Ладовский, и другие. В них подготавливали творческие кадры, мастеров высшей квалификации для промышленности. Выпускники высших школ постепенно прокладывали путь к становлению современного дизайна. Утвердившиеся в начале XX в. новые стилевые направления в архитектуре «Функционализм», «Конструктивизм», «Производственное искусство» стали теоретической и реальной базой для развития принципов формообразования в дизайне. Их основными чертами являлись максимально функциональный подход, рациональность, чистый цвет, простые геометрические формы, технологичность исполнения.

На продукцию массового производства стали создавать чертежи, изготавливаться макеты, прототипы, по которым производилось массовое тиражирование. Со временем в методиках современного дизайн-проектирования были прописаны эстетические показатели качества на выпускаемую продукцию.

Большую роль в популяризации дизайна сыграли:

- первые теории о соотношении красоты и пользы у древнегреческих ученых: Сократа, Платона, Аристотеля;
- трактаты Леонардо да Винчи – работы по комбинаторике о соединении роли человека и машины («Театр автоматов»);
- труды Г. Земпера, Дж. Рескина, У. Мориса; У. Крейна, обозначивших взаимоотношения искусства и ремесла, и работы других авторов.

В теоретических дискуссиях значительный вклад в становление истории дизайна и его популяризации сыграли периодические издания: журнал Генри Кола по эстетическим проблемам предметного мира и его проектированию «Journal of Design and Manufactures» (1849); специализированные журналы «Pan» (1895), «Decorative Kunst» (1897), «Kunst und Handwerk» (1898). Журнал «Югенд» от которого произошло название немецкого стиля «модерн-югендстиль», скандинавский журнал «Форма и функция», в СССР «Техническая эстетика».

Накопленные за 100 лет знания, разработанные методические рекомендации по дизайн-проектированию, а также полученный богатейший проектный опыт разрабатывать конкретные проекты для производства, проектировать предметный дизайн, интерьеры, предметно-пространственную среду и другие виды продукции, вошли в мировую практику и сейчас являются востребованными как базовые рекомендации и используются вузами на начальном этапе подготовки специалистов разных направлений и специализаций.

Сегодня дизайн – это одно емкое понятие, включает в себя различные виды профессиональной деятельности современного общества и все сферы – производство, экономику, науку, культуру, маркетинг и другие формы деятельности. Средние и высшие учебные заведения готовят специалистов по многим направлениям.

В данной статье необходимо отметить эффективные методы проектирования еще сравнительно новой, но очень востребованной специализации – Дизайн архитектурной среды. Выявить этапы в проектной деятельности, отметить главные задачи, стоящие перед студентом нового творческого направления. Современный дизайнер должен обладать необходимым объемом знаний и навыков, которые в дальнейшем будут использоваться им для создания комплексных проектных решений. Это мировоззрение, умение научно обобщать, систематизировать и генерировать идеи, анализировать и делать научно-исследовательские выводы, быть востребованным профи на рынке труда, способным развиваться и приобретать другие компетенции, творчески преобразовывая их в окружающей действительности и времени.

В деятельности любой специализации необходима методология, как вид теоретической, практической и учебно-познавательной деятельности. Следовать эстетическим принципам и требованиям, опираться на технические, конструктивные и технологические нормы и инновационные качества исполнения.

Основным фундаментом в проектной и методологической работе дизайнера всегда должна присутствовать инженерная деятельность для решения конструкторских задач, эргономики и эстетики предмета творчества.

Это целый комплекс профессиональных знаний и навыков, эстетических требований в проектно-исследовательской деятельности, конструктивно-технологических исполнений.

Все должно быть отражено в методике художественного проектирования и являться частью научно-методического материала по проектной дисциплине и быть достоянием для начинающих дизайнеров.

Главными качествами, определяющими эстетические требования и качества исполнения объектов предметно-пространственной среды, должны являться стилевые признаки, совершенство исполнения композиционного строя всех компонентов среды, конструктивность и технологичность исполнения, единство цветофактурного решения всего ансамбля. Нельзя забывать о дизайн-концепции, с которой и начинается творческий процесс работы над проектом и продолженный на следующих этапах работы по методологической линии дизайн-проектирования.

Для проектирования такого сложного и современного направления деятельности, как дизайн архитектурной среды, нужно знать терминологию, ключевые слова: дизайн-объект, проектирование, средовой объект, комплексность, концепция исполнения, моделирование, ансамблевость, эко-тек, бионика, фито-дизайн, экосистемы, агросистемы, архитектурный дизайн, типология, ландшафтная архитектура и т.д. Эти компетенции значительно помогут качественно решать творческие поставленные задачи при создании комплексных средовых пространств и их наполнений.

Говоря об архитектурном дизайне среды как о высшей специализации, необходимо также представлять весь объем проектного исполнения в его творческой работе: здания, интерьеры

имеющие свои особенности в проектировании (квартиры, офисы, промышленных объектов), наполнение пространства функциональным и технологическим оборудованием, создание предметно-пространственной среды, ландшафтный дизайн, дизайн малых архитектурных формообразований, визуально-коммуникативный дизайн, предметный дизайн и конечно профессиональное владение 3D компьютерными технологиями для создания визуализаций, чертежей, планов, разверток помещений и решения общего художественно-графического исполнения дизайн-проекта. Дизайн архитектурной среды – это также синтез разных специалистов (конструкторов, технологов, менеджеров и т.д.), работающих на один проект, но лидер – дизайнер архитектурной среды – должен быть один.

Основное внимание в проектировании сосредоточено на образно-художественном и комплексном исполнении средовых объектов.

Дизайн архитектурной среды принципиально отличается от архитектуры и использует в своей деятельности синтез всех художественных начал для максимальной связи человека с природой, сохранения экологии, проведения комплексного проектирования предметно-пространственной среды, ансамбля в соответствии с нормами и правилами ведения проектных и изыскательных работ.

С. С. Абрамова, Г. М. Гусейнов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИОНИЧЕСКИХ ФОРМ В ИНТЕРЬЕРЕ РЕСТОРАНОВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ

Проблема, затрагивающая людей с ограниченными возможностями, с каждым днем привлекает к себе все больше внимания, что делает ее актуальной и по сегодняшний день. К сожалению, далеко не все торговые центры, кинотеатры, рестораны, гостиницы и магазины по всем требованиям и комфорту оборудованы средствами для свободного передвижения тех же колясочников. Бионика позволяет решить многие проблемы людей с ограниченными возможностями здоровья.

Бионика (от др.-греч. Βίον «живущее») – прикладная наука о применении в технических устройствах и системах принципов организации, свойств, функций и структур живой природы, то есть форм живого в природе и их промышленных аналогах. Использование бионических форм, природных материалов и светлых цветов благотворно влияет на психику человека, успокаивая, создавая некий уют. Одной из задач, которые ставит перед собой бионика, является гармоничное объединение живой природы и архитектуры. Другая задача этого направления – создание таких архитектурных форм, которые отличались бы красотой и гармонией, свойственной живой природе, и были бы функционально оправданы.

У бионики есть три направления:

- биологическая бионика, изучающая процессы, происходящие в биологических системах;
- теоретическая бионика, которая строит математические модели этих процессов;
- техническая бионика, применяющая модели теоретической бионики для решения инженерных задач [2].

А почему бы не использовать данные знания о бионике в интерьере ресторана для людей с ограниченными возможностями? В наше время тематические рестораны не редкость, ресторан с ярко выраженной тематической концепцией, посвященной конкретным увлечениям, темам, местам, героям, временам, напиткам, фильмам, книгам [3].

Разработка дизайн-проекта ресторана для людей с ограниченными возможностями с использованием бионических форм в интерьере обеспечит:

- 1) комфортное посещение с легким передвижением внутри помещения;
- 2) легкая доступность всех коммуникаций (санузел, продуманные с учетом эргономики столики, опытный персонал);
- 3) приятный эстетический вид, обтекаемость форм и цветовое решение придают легкость;
- 4) наличие растений в помещении обогащает его кислородом, что тоже благотворно влияет на человека.

К счастью, сейчас в стране таких мест, где люди с ограниченными возможностями могут чувствовать себя комфортно, становится больше. Приятно осознавать, что о таких людях не забывают и делают все, чтобы они чувствовали себя комфортно.

Список литературы

1. Человек с ограниченными возможностями [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kakprosto.ru/kak-250819-что-такое-человек-с-ограниченными-возможностями#ixzz6drn54sYH>
2. Классификация и специализация ресторанов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mospicnic.ru/55,005005.html>

А. В. Албычева, А. В. Котышов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ КЕРАМИЧЕСКОГО РЕЛЬЕФА В ИНТЕРЬЕРЕ

Керамика может стать отличным украшением для территории, фасада и внутренних помещений. Это широко распространенный и любимый многими художниками и ценителями материал. Очарование керамики происходит из ее природных свойств – пластической податливости, фактурности, что является залогом вечной актуальности материала. Благодаря целостному мировосприятию древнего человека керамика стала частью его гармоничного мира, в котором все имело свое значение.

Керамические изделия делят на бытовые, архитектурно-строительные и технические. К бытовым относятся посуда и декоративно-художественные изделия, а к архитектурно-строительным – скульптуры, строительные материалы, сантехнические изделия.

Декоративно-художественным элементом в интерьере чаще всего служат настенные рельефы. Это один из элементов архитектурного декора. Создавая сложные композиции и игру света, такие декоративные вставки придают неповторимый образ и характер как внутренним, так и наружным помещениям. Можно сказать, что рельеф – это объемная картина на стене, которая рассказывает какую-то историю и дает возможность полюбоваться ими. Раньше такие украшения делались на домах знатных людей, они нанимали самых опытных мастеров. Внешний вид дома говорил о достатке и положении человека в обществе. Также рельефы нашли широкое распространение на зданиях общественного назначения: станциях метрополитена, кинотеатра, театра и др.

В настоящее время перед художниками стоит задача осознания двух важнейших факторов мирового процесса: с одной стороны – это стремительный научно-технический прогресс, с другой – вызванные им огромные экологические и социальные изменения в мире. И для решения поставленных задач творец использует богатые палитры и приемы в разработке пространства. Одним из таких средств является «игра» форм в настенной композиции – рельеф.

В настоящее время такой декоративный элемент применяется как в интерьерах, так и экстерьерах. Он формирует определенное настроение, сюжетное восприятие композиции и может создавать особые эмоции у зрителя.

Художественный образ в керамике имеет свои особенности, органически связанные с материалом. В отличие от круглой скульптуры рельеф расположен на плоскости, читается в основном фронтально. Он может иметь самостоятельное станковое значение или относиться к монументальному искусству [1].

Керамика всегда считается отличным преобразованием территории дома или внутреннего интерьера. Рельеф в сочетании с подсветкой люстры или светильника создает поистине оригинальную картину – благодаря этому можно отчетливо увидеть все изгибы и движение композиционных форм. Такие настенные изображения также хорошо смотрятся и при прямом освещении.

Качество рельефного изображения зависит от того, в какой интерьер он вписывается. При этом учитывают все детали: местоположение, освещенность, цветовая гамма интерьера. К примеру, в гостиной, холле, помещении ресторана можно добиться парадной атмосферы, в спальне же выбор падает на более спокойное решение. Также нужно всегда учитывать размеры помещения. Если выбранная область оказывается малого размера, то не рекомендуется помещать на стену слишком большое и объемное рельефное изображение, так как оно зрительно сужает и нагромождает пространство. А если большого, то мелкие детали могут теряться и находиться слишком далеко от точки обзора. Поэтому лучше использовать в крупных помещениях большие массы, так как в пространстве работает силуэт формы.

В современном интерьере все чаще используется рельефная композиция в оформлении стен. Данный вид искусства является одним из самых дорогих в сфере декорирования. Керамические изделия и вставки придают уникальный образ всему помещению. Рельеф выполняется в разных

формах, техниках и размерах. Вдобавок он гармонично сочетается и с другими материалами и техниками: ковка из металла, резьба, камень, дерево.

Если в керамическом панно отсутствует цветное решение и преимущество отдается естественному оттенку глины, то объемный рисунок будет проявляться благодаря игре света. Таким образом, можно добиться того, что в разное время можно включить освещение и увидеть элементы декора по-разному.

Рельефное изображение может быть абстрактным, также может быть стилизованным под античное или старинное выполнение. В интерьере классического стиля можно придать динамику с помощью минималистического рельефа. И, наоборот, в помещении современного дизайна рельеф классического стиля способен облагородить и придать изысканный вид.

Такой вид декоративного элемента, как тонкий рельеф, хорошо смотрится на стене, когда остальные поверхности украшены картинами, фотографиями, полками с сувенирами. Так как однотонная стенка может показаться пустой, а рельефное изображение уберет это ощущение, помещение будет гармоничнее и современнее. Панно отлично украшает любой интерьер. Благодаря свету и тени при определенном освещении даже простое изображение на рельефе выглядит живописно.

Декорирование является самой необходимой частью работы с керамикой. Именно цветное решение придаст изделию законченный вид. Если грамотно сочетать объемный рельеф и декоративную роспись, то можно получить поистине невероятные эффекты.

Узор может быть разным: простой, сложный, абстрактный, миниатюрный, огромный. Основными мотивами являются: анималистика, античный стиль, растения, человек. Если украсить стены или потолок абстрактным узором, то это всегда разбавит скучность однотонных поверхностей [3].

Кроме того, рельеф может служить не только декоративной целью, но и иметь утилитарные функции – под ним можно замаскировать дефекты стен или потолка.

Если правильно подобрать структуру, цветное решение, то это позволит придать интерьеру исключительность, неповторимость, своеобразие стиля. Разные варианты рельефных изображений будут радовать и восхищать не только хозяев дома, но и любого гостя.

В конечном итоге хотелось бы сказать, что рельеф – это один из самых древних видов искусства. В разные времена люди стремились украсить свое жилище. В настоящее время в интерьере городской квартиры или частного дома такой декоративный элемент вполне реален. Рельеф формирует определенное настроение в зависимости от техники исполнения. Например, можно создавать цельное панно в виде картины, также и несколько разделенных элементов для оформления стены. Такой декоративный элемент помогает развить основную тему интерьера, присущую сразу всему зданию, а также усилить и задать нужное направление восприятия. Одним из преимуществ такого способа декорирования является возможность керамического рельефа находиться в неотапливаемом помещении. Нужно лишь усердие и желание человека в придании особого характера всему интерьеру.

Именно поэтому декоративная лепнина, десятки ее стилей и тысячи разнообразных форм вот уже на протяжении семи тысячелетий украшают дворцы и храмы, театры, дома и усадьбы.

Список литературы

1. *Одноралов Н.* Скульптура и скульптурные материалы. М., 1983.
2. *Федорова З. С., Мусина Р. Р.* История художественной керамики. М., 2010.
3. *Акунова Л. Ф., Приблуда С. З.* Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. М.: «Высшая школа», 1979.

Маад Алхамви, В. П. Этенко

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ТРАДИЦИОННОГО ДАМАССКОГО ДОМА

Сирия – государство, расположенное в Западной Азии, которое прилегает к побережью Средиземного моря на западе, граничит с Ираком на востоке, с Турцией на севере и с Иорданией на юге. Сирия заняла особое стратегическое положение, что сделало ее центром многих древних цивилизаций на протяжении всей истории.

Столица Сирии – Дамаск (от арабского слова Dimashq) находится на высоте 690 м над уровнем моря и в 100 км от побережья Средиземного моря.

С 333 г. до н. э. Сирией последовательно правили римляне, византийцы и сасаниды до прихода мусульман в 636 г. н. э. С первого по третий века нашей эры Сирия играла значительную роль в сфере архитектуры [1]. Это влияние заметно отразилось на римской цивилизации. Аполлодор Дамаскин был известным архитектором, построившим в этот период многие важные здания. В этот период дом во дворе все еще использовался с некоторыми изменениями. Дом состоял из двух основных секций. Первая, атриум, включала в себя приемные комнаты, а вторая часть, перистиль состояла из личных комнат семьи. Комнаты в этом типе дома были сгруппированы вокруг двух открытых пространств. Внешнее пространство включает: 1) жилой дом римского и греческого периодов, с 100 г. н. э.; 2) традиционный дом в Дамаске, с 250 г. н. э.



Рисунок 1 – Планы дамасских домов в греческий и римский периоды

Этот архитектурный план строго отражал как экологические, так и социальные условия того периода, когда разделение между посетителями и обитателями дома было доминирующей архитектурной формой [2].

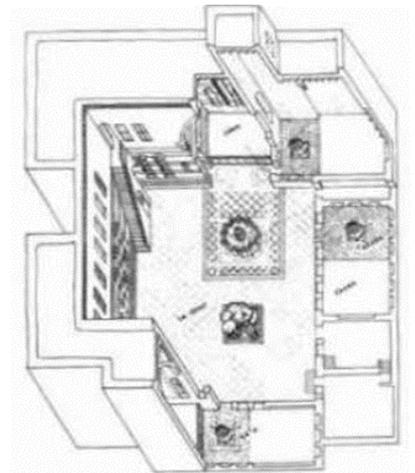
Здесь двор окружает крытая галерея. Связь между интерьером и экстерьером дома происходила косвенно, через промежуточную зону. Объяснением этому являются культурные и климатические требования (рисунок 1).

После перемещения исламского халифата из Медины в Дамаск в 661 г. н. э., где преобладали урбанизация и высокие архитектурные стандарты, завоеватели осознали острую необходимость навязать свой собственный архитектурный стиль, который удовлетворял бы как физические, так и духовные потребности новой религии, которые были принесены людям [3]. Однако завоевателям не хватало навыков, необходимых для реализации их строительной программы, и они были

вынуждены включить в свой план местных строителей, каменщиков и плотников, которые действительно обладали этими навыками. Также они продолжали использовать местные строительные материалы из-за их очевидной доступности и соответствия климатическим условиям региона [4]. Благодаря исламу и этим двум факторам местное архитектурное наследие получило возможность возродиться в новом, универсальном измерении, которое длилось с того времени до начала XX в. Сочетание всеобъемлющего духовного измерения ислама с физическим вскоре привело к появлению самобытного архитектурного стиля региона. Дж. Уоррен утверждает, что «к 750 году мусульманская архитектура развивалась, в значительной степени, благодаря строителям и мастерам, привлеченным из Дамаска, Месопотамии и других мест» [5].



1. Типичный арабский дом в Дамаске



2. 3Д вид типичного арабского дома в Дамаске

Рисунок 2 – Планы дамасских домов в период исламского халифата

Толстые стены, глухие внешние фасады и квадратное открытое пространство, расположенное в центре здания, были наиболее отличительными архитектурными особенностями, которые характеризовали дамасский дом в этот период (рисунок 2).

Поскольку эволюция формы внутреннего двора во многих частях арабского и исламского мира происходила одновременно с распространением исламской культуры, многие архитектурные исследования отдают приоритет социальным факторам исламской культуры при определении архитектурного характера дома внутреннего двора дамасского периода. Общее сходство архитектурного стиля, которое наблюдается между типами домов этого периода и домов предыдущего периода, указывает на наличие общих факторов, создающих архитектурное единство между ними. Можно утверждать, что именно факторы окружающей среды сыграли важную роль в продолжении использования этого особого архитектурного стиля [6].

Главным достижением этого исламского периода была реорганизация внутреннего пространства дворового дома (рисунок 3). Во-первых, под влиянием новой исламской культуры, а во-вторых, в попытке сделать его более функциональным с точки зрения температурных характеристик.

Историю традиционного дамасского дома можно разделить на два основных периода: первый период начался, когда западная часть Месопотамии, Сирия, находилась под властью трех последовательных империй: Селевкидской, Римской и, наконец, Византийской. В этот период дворовой дом использовался в основном как среда обитания. Влияние светского качества нового культурного аспекта было велико. Большое внимание уделялось внутреннему пространственному устройству, внешнему виду дома и эстетическим аспектам. Строительные методы были специально разработаны, включая использование арок, сводов, куполов и крыш фронтонов.

Второй период простирается с VII до начала XX в. Если внутренний двор древнего периода рассматривался как архитектурный феномен, защищающий человека от влияния климата, классический опирался на культурные аспекты населения, то исламский период объединил в себе

особенности обоих предшествующих этапов развития Дамасского градостроительства. Внутреннее пространственное устройство было скорректировано с учетом требований культуры и окружающей среды. Отныне дом служил убежищем, в котором человек мог защитить себя от окружающей среды, и предоставлял среду обитания, в которой жители могли с комфортом выполнять свои ритуальные и социальные действия.

Список литературы

1. *Evan M.* Housing Comfort and Climate. Halsted Press. N. Y., 1980. 155 p.
2. The Time Atlas of the World History, ed Barraclough, G. Guild Publishing, London 1984, p. 55.
3. *Roberts. J. M.* The Pelican History of the World, Hutchinson. G. B. 1976, p. 57–80.
4. Architecture of the Islamic World, ed. Michell. G. Thames And Hudson Ltd, London 1978 (see G. T Perthenbridge p. 196–208, J. Warren p. 230–234 and H. Phillon 247 p.).
5. *Lababedi Z.* (2008) The urban development of Damascus: a study of its past, present and future, UCL (University College London). p 15–25.
6. *Fathy H.* The Arab House in the Urban Setting. Past Present and Future. Essex University 1972.

Е. В. Балалаева

*Луганский государственный педагогический университет, Луганская Народная Республика,
г. Луганск*

ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

Витражное искусство имеет многовековую историю. На современном этапе развития оно снова возвращается к жизни и становится украшением интерьера. Витражная техника прекрасно сочетается с другими видами изобразительного и декоративно-прикладного искусства, что помогает сформировать особую атмосферу. Органично сочетаясь с обстановкой помещения, разноцветное стекло привлекает своей способностью играть с потоком света, рассеивая его, создавая эффект необыкновенных цветовых решений [2].

Витраж получил свое название от французского слова «vitrage», что обозначает стекло. Как вид декоративного творчества он является орнаментальной или сюжетной декоративной композицией из стекла или иного материала, пропускающего свет.

Первое стекло стали изготавливать в Египте. Позднее секреты производства данного материала разгадали и усовершенствовали ученые Византии, украсив разноцветными стеклянными картинами окна храмов Константинополя. Наибольшее распространение витражи получили в IV–X вв. Изначально витражную технику применяли в отделочных работах церковных сооружений. Однако со временем ее начинают использовать в отделке жилых и общественных зданий. На сегодняшний день витражи это – художественные композиции, орнаментальные узоры.

Витраж создается при помощи многочисленных техник выполнения работы. Сейчас наиболее популярными становятся стеклянные вставки для декорирования дверей, окон, мебели, перегородок, различных интерьерных конструкций и аксессуаров, таких как: лампы, зеркала, ширмы. Витражи подбирают, исходя из художественной идеи и планировки интерьера. Они уникальны, неповторимы и могут считаться произведением декоративно-прикладного искусства.

Витражи стали расписывать красками в эпоху Готики. Для этого применялись натуральные красители на минеральной основе. Таким способом расписаны практически все витражи в готических храмах. В настоящее время применяют акриловые краски или многокомпонентные краски на эпоксидной основе.

В эпоху модерна, роспись по стеклу стала активно использоваться и в домашнем интерьере.

Современные витражи бывают двух типов: наборные и роспись по стеклу. В наборных витражах композиция создается за счет соединенных между собой цветных стеклянных деталей. На сегодняшний день можно изготовить большое множество разнообразных типов стекла, который подбирается исходя из условий освещенности и более эффектного воспроизведения сюжета композиции [1]. Живописные витражи – это роспись по стеклу специальными витражными красками, которые ровно ложатся на поверхность, и при засыхании образуют тонкую эластичную пленку. Они характеризуются хорошей прозрачностью и имитируют наборные цветные витражные стекла-детали. Сначала подбирается необходимая композиция и создается ее эскиз. Далее следует подготовка стекла для витража. Стекло обезжиривают спиртовым раствором. Следующим этапом на стекло переносятся контуры рисунка. Далее приступают к росписи рисунка красками. Каждый окрашенный элемент должен высохнуть, затем приступают к работе со следующим элементом рисунка до завершения всего витража. Следующий этап – на окрашенные элементы рисунка наносят контур тонкой кистью, что придаст изображению четкость и скроет дефекты окраски. Завершающим этапом создания витражной росписи является нанесение слоя лака с помощью широкой кисти [3].

Современные технологии производства стекла расширили возможности его применения в витражных конструкциях. Разноцветное стекло используется в подвесных потолках, ширмах, как вставки в мебели, или как декоративное оформление помещений в виде панно. Современный витраж рассчитан на искусственное освещение, что расширило возможности его применения в архитектуре.

Таким образом, стоит отметить, что витражи сегодня – это элемент декора, который вносит элегантность и индивидуальность в современный интерьер. Они превращают помещение в стильное и оригинальное пространство, создавая привлекательные узоры, поддерживаемые прочными конструкциями.

Витражи, сделанные по современным технологиям, позволяют создавать интересные композиции, отлично вписывающиеся даже в интерьер небольших помещений.

Список литературы

1. *Спирито М.* Витражное искусство и техника росписи по стеклу / Пер. с итал. Е. Лысовой. М.: Альбом, 2006. 128 с.
2. *Ткачук Т. М.* Цветные витражи: модно и стильно. М.: АСТ, 2009. 190 с.
3. *Якушева М. С., Ивановская В. И.* Искусство витража. Принципы построения композиции: на примере готического витража XI–XV вв.: учебное пособие. М.: Изд-во В. Шевчук, 2011. 217 с.

М. А. Бондарь

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

ИЗУЧЕНИЕ ТЕХНОЛОГИИ ДЕКОРАТИВНОЙ ОБРАБОТКИ БЕРЕСТЫ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ТРУДОВОГО ОБУЧЕНИЯ

Духовный прогресс и развитие современного общества невозможны без преемственности поколений и передачи исторического опыта, без возрождения и творческого осмысления традиционных обычаев и ремесел.

Важным условием возобновления народных традиций, обогащения культуры и формирования национального самосознания белорусов является обращение к народному художественному наследию. Поэтому в современных условиях приобрел актуальность вопрос реализации воспитательного потенциала народного творчества и прежде всего, декоративно-прикладного искусства как наиболее близкого для восприятия. Возвращение к традициям народного творчества очень важно как в целях сохранения национального самосознания, так и для воспитания духовности, формирования эстетической культуры подрастающего поколения.

Традиционное декоративно-прикладное искусство активно включается в учебный и воспитательный процесс профессиональной подготовки будущих учителей трудового обучения. В частности, предусмотрено изучение дисциплины Декоративно-прикладное искусство, программа которой составлена с учетом современных требований к профессиональной подготовке учителя обслуживающего труда, содержания вариативного блока учебной программы по обслуживающему труду для общеобразовательной школы, опирается на данные об основных направлениях художественной обработки материалов, традиционных видов декоративно-прикладного искусства в Беларуси.

Основной целью курса является вооружение студентов теоретическими знаниями истории и теории традиционных видов декоративно-прикладного искусства, формирование у обучаемых практических умений в отдельных видах прикладной творческой деятельности, имеющих наибольшее промышленное значение и получивших распространение в практике обучения и воспитания в общеобразовательной школе [1].

Типовым для Беларуси является искусство изготовления различных изделий из доступных природных материалов. В последние годы уделяется большое внимание изучению, угасающих видов народного декоративно-прикладного искусства. Особый интерес представляют виды творчества, тесно связанные с художественной обработкой местных растительных материалов – лозы, льна, бересты и соломки, в изделиях из которых ярко проявлялась фантазия и мастерство крестьян.

Популярный, доступный, прочный и художественно привлекательный природный материал – береста использовался нашими предками в строительстве, для изготовления украшений, игрушек, бытовых предметов, посуды и обуви. В старину про березу говорили, что она лечит, поит, кормит, обувает, одевает и красотой своей глаза восхищает. Кора этого дерева хорошо режется, плетется, выпиливается, сшивается, на ней можно писать, рисовать, выполнять аппликации.

При изучении раздела «Декоративная обработка растительного материала» дисциплины «Декоративно-прикладное искусство», предусматривается тема «Декоративная обработка бересты», которая рассчитана на 10 часов, из них 2 часа лекционных и 8 часов лабораторных занятий [2].

Преподаватель знакомит студентов с историей возникновения и развития искусства художественной обработки бересты, областью применения, видами декоративной обработки бересты, такими как аппликация и интарсия, роспись по бересте, плетение, художественная резьба и тиснение по бересте, региональными особенностями художественных приемов обработки бересты, современными берестяными промыслами, ассортиментом и типом изготавливаемых берестяных изделий. Подробно рассматриваются способы заготовки и хранения бересты, физико-

механические и художественные свойства, которые необходимо учитывать в технологии декоративной обработки бересты.

На лабораторных занятиях студенты изучают и осваивают технологические особенности аппликации и росписи по бересте.

Выбор рисунка будущей аппликации зависит от цветовой гаммы, текстуры и фактуры исходного материала. Размоченная и распаренная береста легко поддается расслаиванию.

Уникальная возможность бересты в том, что она имеет множество оттенков, в зависимости от слоя коры: молочно-белые, золотисто-медовые, желто-зеленые, приглушенные красновато-коричневые тона, которые прекрасно гармонируют между собой. Дополнительные художественных эффекты аппликации достигаются за счет сучков, трещин, наличия всевозможных шероховатостей и неровностей на коре, которые становятся частью работы, придавая ей неповторимое своеобразие.

Закрепление деталей аппликации на материале фона производится при помощи густого клея: ПВА или термокля. Декорирование аппликации выполняется различными вспомогательными природными материалами: опилками, мхом, семенами, мелкими веточками. Можно дополнить аппликацию тонированием или выжиганием.

При изучении раздела «Декоративная обработка бересты» студенты осваивают техники монохромной и полихромной росписи, с использованием различных красок.

Роспись по бересте можно использовать как дополнение готовой аппликации, или самостоятельную технику при написании картин на целом пласте коры, изготовлении панно и сувенирных изделий.

При выполнении росписи необходимо обратить внимание студентов на то, чтобы красочный слой не покрывал густо все изделие, с целью сохранения природной красоты бересты.

Несмотря на постоянное совершенствование композиционных приемов художественной выразительности аппликации и росписи по бересте, эти техники таят в себе еще много неиспользованных возможностей, которые постепенно раскрываются мастерами, художниками, а также будущими учителями трудового обучения.

Освоив технологию декоративной обработки бересты, будущие учителя приобретают достаточный уровень специальной компетентности в данной области, что позволяет им успешно осуществлять технологическую подготовку школьников, развивать у них трудовые и творческие способности, эстетический и художественный вкус.

Систематические занятия с природным материалом всесторонне развивают личность: постигаются основы и навыки художественного ремесла, приобщается к богатым народным традициям художественной культуры, воспитывается бережное отношение к природе, и – что особенно важно – формируется национальное самосознание.

Список литературы

1. *Бондарь М. А.* Развитие национального самосознания студентов в процессе изучения курса «Декоративно-прикладное искусство» // Актуальные проблемы технологического образования: труд, талант, творчество: Материалы III Международной заочной научно-практической конференции, Мозырь, 12–13 марта 2013 г. В 2 ч. Ч. 1 / УО МГПУ им. И. П. Шамякина; редкол.: В. Н. Навыко (отв. ред.) [и др.]. Мозырь, 2013. С. 62–65.

2. Декоративно-прикладное искусство: учебная программа / Авт.-сост. Е. В. Тихонова. Введена 22.06.2015 № УД-15/9-21-275/уч. Мозырь: УО МГПУ им. И. П. Шамякина, 2015. 66 с.

Н. С. Бугло

*Колледж Луганской государственной академии культуры и искусств им. М. Матусовского,
Луганская Народная Республика, г. Луганск*

ГЕРОИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX В. (НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ ГОРОДА ЛУГАНСКА)

Судьба луганской монументальной скульптуры связана со становлением профессионального художественного образования на Луганщине и с историей развития местного Союза художников, которые возникли в культурной среде Луганщины почти сразу и одновременно в предвоенное десятилетие, для того чтобы последующие полстолетия определять лицо искусства нашего края [7]. Старшее поколение луганских скульпторов представлено именами Василия Федченко, Василия Агибалова и Виктора Мухина. Ведущее место в их творчестве занимают героико-патриотические мотивы, изображение событий и участников советской истории. На рубеже 1950–1960 г. в луганский коллектив скульпторов пополнили мастера Иван Чумак, Николай Щербаков, Александр Редькин, Петр Кизиев, Анатолий Самусь, Эльвина Можаяева, Илья Овчаренко, Николай Можаяев, Григорий Слепцов.

Из произведений последних лет высокой образно-художественной значимостью отмечены работы Екатерины Домненко, Виктора Закалюкина, Евгения Чумак, Николай Можаяев, Эльвина Можаяева. Таким образом, традиции луганской монументалистики продолжают. На современном этапе в Луганске активно устанавливаются памятники, посвященные трагическим событиям войны 2014 г.

В последнее время тема героизма приобретает особое значение, обсуждается в научных и общественных дискуссиях, которые приходят к мнению, что современному обществу не хватает героических идеалов, у него нет общепризнанных представлений и ценностных установок по отношению к героизму. В своей статье мы хотим обратить внимание на воплощение героизма в скульптуре Луганска на примере памятников, посвященных героям Гражданской войны, в частности Александру Пархоменко.

Не зная прошлого – не построишь настоящего. Это выражение очень ярко отображает исторический героизм луганчан. Современные события – протест луганчан против политического переворота в Киеве 2014 г. – имеют свою героическую и историческую основу.

А в истории Луганска есть место и пикинерным полкам, которые находились на территории современного Луганска еще в XVIII в., и героям Первой мировой войны, когда из луганчан был организован 417 пехотный полк [2].

«Моряков и шахтеров в плен не брать, уничтожать на месте», – известный фашистский приказ относился и к бойцам прославленной Таманской дивизии, которая формировалась в нашем городе из шахтеров Ворошиловградщины и добровольцев. Цвет горняцкого Донбасса принес в ряды шахтерских полков боевые традиции героев обороны Луганска в период гражданской войны, традиции героев Острой Могилы, среди них и яркая героическая фигура Александра Пархоменко.

Об Александре Пархоменко, как о личности заслуживающей внимания, мы находим материалы в «Конной армии, ее вождях, бойцах и мучениках», изданной Политуправлением 1-ой конной Красной армией в 1921 г. (в третьем издании «Памятники Борцам пролетарской революции погибших в 1917-1921 годах») [6], где описывается не только короткая биография Александра Яковлевича, но и его яркая революционная жизнь: активное участие в февральской революции в Москве, позже, в марте, уже в Луганске он избран членом исполкома, начальником Красной гвардии, гласным городской думы» [6]. С июля 1920г. командовал 14 дивизией, погиб на Черкащине в боях с войсками Махно.

В Луганске память Пархоменко Александра Яковлевича увековечена в Мемориальном комплексе «Борцам революции». Композиция памятника завершается с обеих сторон двухметровыми скульптурами известных революционных деятелей: с правого края замыкает монументальную композицию скульптура Александра Пархоменко, слева – скульптура Петра Цупова (авторы: М. Шильников и М. Рабинович). Обе скульптуры подчеркивают равенство между

ушедшими в историю героями и товарищами, которые продолжают их дело. В скульптуре нет вычурных, постановочных поз, парадных нарядов, нарочито подчеркнутой воинственности. Мы видим простых людей, таких же, как и многие луганчане, которые смогли своими делами, поступками, жизнью достичь права быть увековеченным в камне. Постаменты, на которых находятся фигуры героев (именно героев, а не участников) Гражданской войны невысоки (не более метра), что особо подчеркивает близость ко всем живущим в нашем городе.

Скульптура во весь рост Александра Яковлевича Пархоменко, как уже упоминалось, находится справа. Бравый начдив смотрит спокойно вдаль, слегка усмехаясь в усы. Его фигура дышит спокойствием, уверенностью, силой. В полуопущенной правой руке он держит бинокль, который, кажется, только убрал от глаз, левая рука покоится на рукояти шашки. Создается впечатление, что красный командир готов в любой момент принять решение и ринуться в бой. Одежда типична для Рабоче-Крестьянской Красной Армии того времени: полукафтан (второе название полушинель), перепоясанный поясным ремнем, полугалифе, сапоги, шапка-кубанка.

В конце декабря 1940 г. Луганским обкомом партии было принято решение о сооружении в Луганске памятника Пархоменко. 5 ноября 1946 г. он был уже установлен на территории завода им. Пархоменко. Долгие годы этот памятник находился по улице Железнодорожной, в районе центральной проходной завода. Заводскую территорию обнесли забором, и получилось так, что памятник оказался практически скрыт от глаз жителей города. Однако, после развала Советского Союза, в виду отсутствия надлежащего содержания памятник пришел в упадок и начал разрушаться, в большей мере это касалось постамента, отвалилась штукатурка, но сама фигура героя сохранилась очень хорошо. 8 сентября 2011 г. в преддверии празднования Дня города Луганска памятник был перенесен на текущее местоположение и вновь открыт на улице 50-летия образования СССР. Монумент расположен на небольшой озелененной площадке рядом с жилой застройкой центра города Луганска.

Памятник работы В. Х. Федченко представляет собой водруженную на пьедестал скульптурную композицию А. Я. Пархоменко в полный рост в шинели, перепоясанный поясным ремнем. Через плечо перекинута пустая ножны. В правой руке шашка – символ доблести в русской культуре. Именно шашка, а не сабля, как иногда можно встретить в различных источниках, поскольку ее рукоять не имеет эфеса. Еще примечательно, что он держит шашку не боевым хватом, а накрыв сверху рукой, при этом клинок опущен острием в землю, возможно, это символизирует конец войне, как любил говорить Пархоменко в конце своих выступлений: «Точка». По одной из версий, стальную шашку для начдива самостоятельно выковал товарищ Губаров – рабочий завода [1]. Левая рука опирается на занесенную над грудой земли ногу, которую с уверенностью начдив вынес вперед, утверждая победу. На груди – командирский бинокль. На устах, под лихо закрученными усами, неизменная пархоменская скрытая улыбка, на голове характерная кубанка. Скульптура изготовлена из железобетона, окованного впоследствии медью, водружена на мраморный пьедестал, надпись на котором гласит «А. Я. Пархоменко, 1886–1921».

В центре Луганска в сквере Славы героев Гражданской войны находятся шесть бюстов луганских революционеров: Климента Ворошилова, Федора Якубовского, Дмитрия Рудя, Петра Цупова, Федора Сергеева, Александра Пархоменко. Бюст А. Пархоменко замыкает северный ряд. С уверенно-пронзительным взглядом, в неизменной кубанке со звездой и военной шинели, перепоясанный плечевыми ремнями для шашки и револьвера. На надписи различаем «Пархоменко А. Я. Луганский революционер. Награжден двумя орденами Красного Знамени». Авторы – луганские скульпторы Г. К. Слепцов, М. В. Можаяев, И. М. Чумак, И. П. Овчаренко, М. М. Щербаков, П. И. Кизиев, О. А. Редькин, А. Ф. Самусь.

В исторической части Луганска в сквере Революции рядом с филармонией находится могила Пархоменко Александра Яковлевича. На месте захоронения в 1957 г. был установлен бюст известного революционера. Пархоменко запечатлен в неизменной кубанке, на лице спокойствие и целеустремленность, так и кажется, что в подкрученных вверх усах прячется легкая улыбка-вызов. Под полую развевающейся бурки, справа, можно увидеть фрагмент ордена Красного Знамени (награждался дважды в июне 1919 г. и мае 1920 г.). Бинокль на груди – постоянный атрибут начдива, с ним он запечатлен в камне трижды. Бюст из бронзы стоит на прямоугольном постаменте из

красного гранита, где накладными буквами написано «Александр Пархоменко (1885–1921)». Высота бюста составляет 1,3 м. Постамент высотой 2,17 м и шириной 63 см. Авторами памятника являются архитектор В. Шарапенко и скульптор Г. Можаяев.

Жизнь Пархоменко представляла собой комету: яркую, незабываемую, но, к сожалению, короткую. Он и с Лениным встречался, и в одиночку привел в Луганск целый бронепоезд, на котором при этом был пленником, и командовал самой молодой в Конной Армии дивизией, был начальником гарнизона Харькова, комендантом Ростова, начдивом РККА.

Памятники помогают задуматься о том, какие же были на самом деле люди, которым они посвящены. Кроме того, памятники меняют суждение о предшественниках. Памятники не безмолвны, как кажется. Они могут не только стоять на площади, но и жить в сознании людей. Они вызывают к себе определенное отношение, либо в них что-то нравится, либо нет. От этого и зависит, какую роль они играют в жизни человека [5].

Скульптура Луганска является мало изученной, информации о ней совсем немного, особенно о довоенной скульптуре. В данной работе впервые был проведен искусствоведческий анализ памятников Александру Пархоменко. Результаты данного исследования имеют и практическое значение для изучения культуры региона. Работа может иметь продолжение, поскольку автор планирует рассматривать проблему впоследствии комплексно.

Список литературы

1. *Власова Ю.* Луганские власти определились с датой открытия памятника. [Электронный ресурс]. Режим доступа: lg.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/72665/
2. *Джалилова Е. Г.* Луганчане в первой мировой войне // Луганск и луганчане (материалы научных исследований). Вып. 2. Луганск: изд-во «Шико» ООО «Виртуальная реальность», 2008. 154с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://shusek.livejournal.com/12370.html>
3. *Карый С.* Ничего невозможного: начдив Александр Пархоменко. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.politnavigator.net/nichego-nevozmozhnogo-nachdiv-aleksandr-parkhomenko.html>
4. Могилы коммунистических лидеров Луганской области, г. Луганск. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.shukach.com/pl/node/29283>
5. Описание и анализ памятника Медный всадник. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0b65625a3ad69a5c53b89521216c26_0.html
6. Памятники Борцам пролетарской революции, погибшим в 1917–1921 гг. /Составители Л. Лежаева и Г. Русанова. Москва-Ленинград, 1925. 437 с.
7. Памятники монументального искусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://bcbs.lg.ua/kraevedenie/history_lg/monuments/pam-monumental-iskustva/
8. *Пахомова О. П.* Доклад о памятниках Луганщины, посвященных событиям Октябрьской революции и Гражданской войн 1918–1922 гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lkm-lnr.ru/nauchnaya-deyatelnost/elektronnaya-biblioteka/109-doklado-o-pamyatnikah-luganshiny-posvyaschennyh-sobytyam-oktyabrskoy-revolyucii-i-grazhdanskoy-voyny-1918-1922-gg.html>
9. *Шеремет Т.* Город, ставший мечтой. Луганск: Максим, 2012. 575 с.

Е. С. Буянова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

Научный руководитель: Т. Д. Федоровская

НАСЕКОМЫЕ КАК ЧАСТЬ ПРИРОДНОГО МИРА В ИСКУССТВЕ ФАРФОРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Китай подарил миру множество открытий. Основные из них: компас, шелк, порох, бумага и, безусловно, фарфор. Появился данный вид керамики по мнению экспертов-ученых во II тыс. до н. э., о чем свидетельствуют проведенные раскопки в долине реки Хуанхэ в Китае.

Первые точные сведения о производстве фарфора, а также некоторое количество образцов, вывез из Китая в Европу известный путешественник Марко Поло в конце XIII в. Весьма возможно, что уже вскоре после этого были попытки открыть секрет производства этого ценного и редкого материала, но мы о них ничего не знаем. Первые документальные данные о таких опытах относятся к середине XV в. и затем, не прекращаясь, идут в течение двух с половиной столетий, когда немцу Бетгеру действительно удается производство настоящего фарфора.

Благодаря широкой известности и притягательности китайского фарфора все западноевропейские мануфактуры и заводы долгое время копировали и подражали изделиям мастеров Китая. Поэтому практически все фарфоровые изделия того времени не были обращены к теме насекомых. Посуду декорировали цветочными мотивами и различными сюжетами из жизни и мифологии. Исключением является королевский подарок от курфюрста Саксонии и короля Польши Августа III для российского царского двора. Подарок представлял из себя большой столовый, кофейный и чайный сервиз, который был покрыт росписью в виде цветов и насекомых [4].

Фарфоровая мануфактура Karl Ens была основана в 1760 г. Георгом Генрихом Махэляйдом (1723–1801 гг.). В 1861 г. фирму приобретает Карл Энс и Клименс Трибнер – «Трибнер, Энс и Ко.».

Ф. К. Энс – один из интереснейших художников немецкого фарфора. Он создал невероятное множество разнообразных форм и росписей фигурок птиц, животных, людей, жанровых, религиозных и охотничьих сцен. Очень натуралистичные, живые, тонкой изящной работы, его изделия всегда можно отличить среди других [3]. Кроме фигурок птиц и животных, на мануфактуре также были созданы фигурки, посвященные миру насекомых. Героями множества фарфоровых произведений стали бабочки. Скульптуры выполнены в превосходном качестве, их можно сравнить с настоящими живыми бабочками, так как выглядят очень изящными, легкими и хрупкими.

Фарфоровая мануфактура Херенд работает с 1826 г. Благодаря фарфору небольшой городок в Венгрии получил международную известность и признание [1]. В декоре фарфоровой посуды на данном заводе преобладает роспись с мотивами ярких растений и насекомых. В рядах продукции отдельное место занимают фигурки различных насекомых, среди которых можно встретить бабочек, стрекоз, скорпионов, гусениц, кузнечиков, и пауков. Фигурки, как правило, покрывают сплошным цветным «чашуйчатым» узором и подчеркивают препаратом золота. Все фигурки представлены в самых разнообразных расцветках и узорах.

Компания Рерстранд является одним из старейших производителей фарфора в Европе. Фабрика была основана почти 200 лет назад – в 1726 г. в Стокгольме, Швеция. Излюбленными мотивами в росписи были цветочные орнаменты, дополненные бабочками, с применением дымчатой черни, морской зелени и темно-синей лазури. Расширился и ассортимент, к сервизам добавились вазы, сложные супницы и соусники и фарфоровые статуэтки, среди которых можно встретить представителей класса насекомых.

Филип Розенталь основал свою фабрику в городе Зельбе в 1879 г. Началось все с росписи неокрашенного фарфора, который производили другие фабрики. В тот момент, когда поставщики отказались поставлять ему белый неокрашенный фарфор, Филип изготовил свой первый фарфор под маркой Розенталь. А уже к 1886 г. его знаменитая пепельница с надписью: «Место отдыха для горящих сигар» была внесена в реестр королевского двора в г. Хофе. Продукция Rosenthal всегда отличалась высочайшим качеством и отвечала самым высоким требованиям, которые только могут

быть предъявлены к посуде [7]. Среди изделий фабрики выделим необычные и сказочные образы насекомых и человека в фарфоровых скульптурах.

Среди производителей фарфора бренду Royal Dux Bohemia (Австро-Венгрия) принадлежит почетное место. Основана фабрика в 1853 г. Более полутора веков под известной маркой выпускаются кофейные сервизы, тарелки, чашки, блюда, вазы, статуэтки [8]. Ассортимент изделий Royal Dux Bohemia разнообразен – это предметы обихода, доступные для людей, ценящих изящество и стиль: статуэтки, вазы, зеркала. Фигурки насекомых проработаны подробно, тонко и выглядят живыми.

Немецкий дизайнер Э. Браклоу с 2010 г. создает наборы фарфоровой посуды, по которой «бегают» муравьи. Идея создать посуду, украшенную полчищами муравьев, пришла к Эвелин Браклоу совершенно случайно. Увидев однажды изящную старинную тарелку, по которой ровным строем бежали маленькие насекомые, Эвелин долгое время не могла избавиться от навязчивого образа. Муравьи вызывали в ней страх, отвращение одновременно с любопытством. Именно на эту борьбу чувств и эмоций рассчитывает дизайнер, представляя свою «муравьиную» посуду [5].

Передвижная выставка – способ, который выбрала для демонстрации своих творений молодая британская художница А. К. Хант. Из тысяч керамических насекомых, жуков, бабочек и стрекоз формируются сказочные инсталляции, которые смешанным роем размещаются по стенам, лестничным пролетам, оконным нишам музеев и галерей. Крылатая коллекция создана художницей в соавторстве с многочисленными помощниками, пожелавшими принять участие в проекте. В собрании присутствуют гибриды, составленные из жука-рогача и бабочки, названные «Королевами Роя». Передвижная выставка за 5 лет своего существования побывала в различных уголках Англии. Анна Хант предпочитает интегрировать инсталляции в интерьеры старинных зданий, считая их самым подходящим фоном для керамических миниатюрных скульптур [6].

Список литературы

1. Европейский фарфор Херенд. Венгрия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/5125991/post376766242/> (дата обращения 28.11.2020).
2. История Китайского фарфора [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vipgeo.ru/articles/interesno/kitai/istoriya_kitayskogo_farfora/ (дата обращения 21.11.2020).
3. Карл Энс: живая скульптура [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/karl-ens-zhivaya-skulptura/> (дата обращения 21.11.2020).
4. Мейсен. Музей при Мейсенской фарфоровой мануфактуре [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/media/id/5a9a581f48c85ed3fcea1f8/maisen-muzei-pri-maisenskoj-farforovoi-manufakture-5aa3634a00b3ddfd18ab653f> (дата обращения 28.11.2020).
5. Муравьи в доме: необычная посуда для званных вечеров [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kulturologia.ru/blogs/130914/21439/> (дата обращения 28.11.2020).
6. Передвижная выставка Анны Коллет Хант: инсталляция из 10000 керамических насекомых [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://museum-design.ru/peredvizhnaya-vyistavka-anna-collette-huntinstallatsiya-iz-10000-keramicheskikh-nasekomyih/> (дата обращения 04.12.2020).
7. Фарфоровая фабрика Розенталя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://farforts.ru/statyi/49-farfor-rosenthal-history.html> (дата обращения 04.12.2020).
8. Шедевры Royal Dux Bohemia [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/shedevry-royal-dux-bohemia/> (дата обращения 04.12.2020).

Ван Мэня

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КИТАЯ В НАЧАЛЕ XXI В.

Современное китайское искусство представляет собой достаточно сложное явление. По мнению ведущих исследователей, наиболее ярко его описывает слово «аномалия» [1, 3]. Идеи и формы, повсеместно распространенные сейчас в художественных практиках Китая, в большинстве являются приобретенными. Будучи изолированными от внешнего влияния на протяжении предыдущих эпох, в конце XX века художники Китая стали осваивать западные творческие методы изобразительного искусства. Полномасштабное осознание новых подходов, открывшихся для китайского искусства, произошло в течение последних 20 лет. Путь, логически пройденный европейским и американским искусством на протяжении XIX и XX вв., был искусственно привнесен в китайскую культуру. Ввиду скорости освоения западных техник и подходов, исторически сложившиеся традиции китайского искусства игнорировались и полностью исчезали из творчества многих художников. Попытки перенять авангардные формы XX в. (художественные практики Брака, Дюшана, Уорхола) повлекли за собой осуждение как со стороны европейских, так и китайских критиков. В 1990-е гг. в западной литературе появился термин «китайскость», «китайское искусство», связанный как раз с такими подражательными произведениями. Для китайских художников встал вопрос о выработке собственного художественного языка в рамках новых практик [2, с. 59].

Впоследствии именно употребление термина «китайское искусство» стало катализатором для пересмотра существующих характеристик и тенденций в поле современного искусства Китая. Последнее десятилетие XX в. стало новым этапом в эволюции китайского изобразительного искусства. Этот этап определил дальнейшее проявление разнообразных вариантов развития культуры и искусства, затрагивающих все сферы жизни современного Китая. Новые экономические отношения, переосмысление недавнего прошлого и выработка нового социального вектора модернизации стали основой для творческих поисков в конце XX – начале XXI вв. Широкий круг этих изменений явился определяющим в изобразительном искусстве, напрямую повлияв на развитие новых художественных практик. Итогом этого стало многообразие направлений в современном изобразительном искусстве Китая [2, с. 60].

В результате социокультурных изменений современное китайское искусство в 1980–1990-е гг. стало доступным в Европе и США; посредством крупных мировых выставок оно было включено в мировое поле культуры. Искусствоведение и критика Китая в начале XXI в. рассматривали данный процесс как исключительно положительный, но уже к концу первого десятилетия данная концепция стала ставиться под сомнение [3, с. 110].

По мнению современных китайских критиков и историков искусства, оценку исследуемого периода необходимо производить более осторожно. С одной стороны, китайскому изобразительному искусству стали доступны все мировые выставочные площадки и мировой арт-рынок [4, с. 160]. С другой стороны, «новое открытие» китайского искусства в очередной раз привело к развитию подражательства в работах китайских художников, продуцированию «заказных», «китчевых» произведений. Оказавшись в новых для себя рамках мирового современного искусства, некоторые из художников отошли от творческих поисков, заняв те или иные ниши во вновь сформированной системе китайского арт-рынка в глобальном поле современного искусства.

Но, несмотря на это, исследователи отмечают, что с начала XXI в. вектор развития китайского искусства из сферы глобализации, сферы единства с мировым искусством начал смещаться в сферу локальной идентичности [4, с. 174]. Одним из самых простых путей для поиска идентичности является исследование и новое осмысление традиций. Необходимо отметить, что, несмотря на многовековое наследие, доступность исторических материалов и непрерывность процессов обучения в традиционных направлениях китайского изобразительного искусства, ни одно из этих направлений не является в полной мере самодостаточным для художественных

поисков. Фундаментальной составляющей для современного китайского искусства является не только возможность, но и необходимость самоидентификации художника и куратора как в поле национального искусства, так и в глобальном мире современного искусства вообще; одной из возможностей для этого является обращение к сфере локальной идентичности [4, с. 179].

Одно из крупнейших событий в сфере современного искусства в Китае, Шанхайская биеннале четко реагирует на эти тенденции своей открытостью в отношении разнообразия и оригинальности высказываний современных китайских художников. Если обратить внимание на мировые выставки искусства, то можно обнаружить неизменную актуальность национальных культур даже в областях, обычно тесно связанных с глобализацией в сфере культуры, таких как современное искусство. Например, в рамках Венецианской биеннале в настоящее время создается не только павильон КНР, но и площадки, представляющие Гонконг и Макао [1, с. 197]. Это момент хорошо отражает культурную значимость территориальной идентичности, которую вряд ли удастся заменить глобальной усредненной культурой.

Список источников

1. *Gu Xin*. The art of re-industrialisation in Shanghai // *Culture Unbound: Journal of current cultural research*. 2012. № 4. С. 193–212.
2. *Hou Hanru*. Towards a new locality: Biennials and "global art" // Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic, In *The Manifesta decade: Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. Massachusetts: MIT Press, 2005. С. 57–62.
3. *Wu Chin-Tao*. Biennials without borders? // *New Left Review*. 2009. № 57. С. 107–115.
4. *Wu Weiping*. Cultural strategies in Shanghai: Regenerating cosmopolitanism in an era of globalization // *Progress in Planning*. 2004. № 61. С. 159–180.

Ван Син

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА КРЕСТЬЯНИНА В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ВАН ЮЭЧЖИ И СУНЬ ЦЫСИ)

В Китае крестьяне, фермеры, работники сферы сельского хозяйства на протяжении всей истории страны являлись важной составной частью китайского общества, были основой ее внутриэкономического развития. В 1949 г. доля сельских жителей в Китае составляла 89,36 %, в 2018 г. – 40,42 % [2]. Неудивительно, что образ фермера нашел отражение в разных направлениях китайского искусства.

В масляной живописи образ крестьян стал символом национального характера, воплотившим в себя широкий спектр присущих Китаю как нации характеристик. Кандидат искусствоведения Ляо Чжэндин в начале своей научной статьи «Особенности национального характера китайской масляной живописи» подчеркивает, что «национальный характер масляной живописи проявляется в комплексном художественном воплощении множества присущих данной нации факторов, таких как обычаи, традиции, национальная культура, эстетическое сознание...» [1, с. 74]. Образ крестьянина стал объектом художественного творчества китайских художников-реалистов еще в 30–40-е гг. прошлого столетия, когда масляная живопись только начала пользоваться признанием в Китае. Это произошло преимущественно благодаря заграничной учебе китайских студентов. Образование за пределами своей страны позволило им внедрить западную концепцию искусства в творческие направления китайских художников. Значительная часть художников-реалистов начали сознательно рассматривать обычных людей как объекты своего художественного творчества, и образ крестьянина постепенно стал одним из ведущих в их творчестве.

Ван Юэчжи – видный китайский художник первой половины XX в. Среди его работ особую известность получила картина «Циминьту» (можно перевести как «Брошенный народ»), на которой изображен старик с посохом в руках, в дряхлой грязной одежде. Он слегка согбен, его взгляд усталый и пониклый, но в то же время пронзительный и уверенный. В одной руке он держит корзинку, в другой – горшок. «Циминьту» создавалась на протяжении почти шести лет, с 1929 по 1934 гг. Художнику удалось передать образ типичного крестьянина того времени, когда Китай переживал сложный период социальных потрясений. Постоянная нищета крестьян вызывала у Ван Юэчжи глубокую симпатию к ним, которую он пытался передать с помощью своих работ.

В 1982 г. Государственный художественный музей Китая (НАМОС) получил коллекцию из 41 картины Ван Юэчжи, во время довольно короткой жизни которого его вклад в продвижение западного искусства и создание системы художественного образования в Китае был недостаточно оценен. Поэтому один из ведущих музеев Китая теперь отдает дань уважения многолетнему вкладу этого талантливого художника в историю китайского искусства, организовав выставку под названием «Нежная привязанность» [3].

С установлением в Китае коммунистической власти образ крестьянина стал видоизменяться, приобретая совершенно иные черты, чем это было раньше. Крестьянин из приниженного и несчастного, бедного и бесправного человека превращается в уверенную в своей миссии и силах личность. Крестьянин – это теперь хозяин мира, хозяин в своей стране. В эту эпоху, когда широкие народные массы получили возможность быть услышанными, художники стали посвящать работы изображению крестьян, рабочих и солдат. Художники осознали, что реалистические техники появившейся в Китае совсем недавно масляной живописи обладают большей выразительной силой для демонстрации на своих полотнах реалистической жизни крестьян, рабочих и солдат. Подобный образ крестьянина-хозяина своей судьбы был показан в работах масляной живописи художника Сунь Цыси (картина «Перед Тяньаньмэнь»). На этой работе художник изобразил группу из нескольких человек, стоящих в центре Пекина перед главным входом в Императорский город, который раньше являлся резиденцией императора, недоступной для простых людей, а теперь эта достопримечательность открыта для всеобщего посещения. Люди на картине – это крестьяне, ставшие после образования Китайской Народной Республики в 1949 г. главной движущей силой

развития страны. Сунь Цзыси поместил своих героев вокруг фотографии национального лидера республики Мао Цзэдуна, выступавшего в защиту рабочего класса и крестьянства. Теперь крестьянин не в дряхлой и грязной одежде, а в чистом и ярком одеянии. На лицах у людей отображается уверенность, спокойствие и стремление к свершениям.

Ван Юэчжи и Сунь Цзыси – это те художники, на чьем творчестве можно проследить трансформацию репрезентации образа крестьянина в масляной живописи Китая XX в. Ван Юэчжи изображает крестьянина беспокойных времен истории Китая первой половины XX в., когда страна переживала властный и социально-экономический кризисы, а крестьяне не считались уважаемым классом общества. Творчество художника Сунь Цзыси затрагивает преимущественно вторую половину XX в., когда уже была образована Китайская Народная Республика и крестьяне стали считаться движущей силой экономического развития государства и получили поддержку со стороны коммунистической власти.

Список литературы

1. Ляо Чжэндин. Особенности национального характера китайской масляной живописи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 153. Ч. 1. С. 73–77.
2. China's rural population percentage cut 50 pct over 70 years [Electronic resource] // Xinhuanet URL: http://www.xinhuanet.com/english/2019-09/03/c_138361758.htm (date of access: 24.10.2020).
3. Wang Yuezhi art highlights 'tender affection' [Electronic resource] // China Daily URL: http://www.chinadaily.com.cn/culture/art/2014-04/18/content_17443545.htm (date of access: 25.10.2020).

А. В. Ваняев

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

ИННОВАЦИОННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ДИЗАЙНА НАПОЛЬНЫХ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПОКРЫТИЙ

В любом жилом или общественном интерьере наиболее используемым отделочным материалом является напольное покрытие. Для выбора напольного покрытия существует несколько основных критериев, которым оно должно соответствовать:

- износостойкость (должно быть прочным к ударам и царапинам, стойким к чистке и уборке в случае загрязнения);
- экологичность (должно быть выполнено из экологически чистого сырья, оно не должно выделять в процессе эксплуатации никаких вредных веществ);
- эстетичность (должно соответствовать стилистике конкретного помещения по цвету, текстуре, масштабности и общей композиции интерьера).

Один из самых распространенных материалов, используемых как напольные покрытия, – натуральное дерево и его производное. В современных интерьерах деревянные напольные покрытия, будь то массив, паркет, паркетная или инженерная доска в современном интерьере, выглядят изысканно и стильно. Дизайнерский паркет – это покрытие, которое состоит из поштучных или щитовых элементов, вырезанных из различных видов древесины. Его относят к покрытию пола премиум-класса, что, конечно, позволяет считать его элитной отделкой [1, с. 631].

Главными критериями отбора деревянного пола в современном интерьере являются следующие.

Цвет. В зависимости от стилистики можно остановиться на натуральных оттенках дерева или тонированных во всевозможные оттенки при помощи морилки, которые будут подчеркивать текстуру дерева или плотных красок, «прикрывающих» текстурный рисунок доски. Помимо стандартной покраски дерева существует комбинированная, когда нижний слой текстуры тонируется специальными цветными мастиками. В результате чего получается более сложный цвет, который может меняться в зависимости от освещенности интерьера.

Визуальные эффекты. При матовых финишных покрытиях, таких как матовый лак или масло, цвет доски будет смотреться более естественно и без искажения при любом освещении, когда как гляцевое финишное покрытие, например, гляцевый лак, может придать интерьеру зеркальный эффект, визуально «поднять» существующую высоту потолка.

Свойство пород дерева. Каждая порода дерева имеет свой рисунок и определенную текстуру. Необходимо обращать внимание на различные качества сырья, такие как износостойкость (если покрытие выбирается в места общего пользования и с высокой степенью проходимости), а также влагостойкость (если покрытие выбирается во влажные помещения).

Подбор аксессуаров. При выборе напольного покрытия необходимо помнить о наличии плинтуса, переходящего на стены в помещении. Если мы рассматривает деревянные покрытия, то в большинстве случаев плинтус может быть из массива, или шпонированного МДФ (мелкодисперсная фракция) в цвет напольного покрытия. Так же современные технологии позволяют использовать иные материалы, как декоративные вставки в деревянное полы, такие как бетон или ударопрочное стекло, а также латунь и другие металлы. Подобные вставки частично делают на видимых местах и придают оригинальность современному интерьеру.

Масштабность. При выборе деревянного напольного покрытия необходимо учитывать размер используемых плашек. Как правило, чем меньше помещение, тем меньше должен быть размер используемой доски. Должна читаться определенная ритмика пола, подчеркивающая выбранный стиль и замысел интерьера.

Использование коврового покрытия в современных интерьерах достаточно распространено. Помимо шумопоглощающей функции, ковры и паласы безусловно выполняют декоративную функцию. В современных жилых интерьерах их достаточно редко используют во всем жилом помещении, закрывая весь пол. В современных общественных интерьерах (например, в гостиницах

и офисах) ковровые покрытия могут драпировать всю поверхность пола в помещении. Современной дизайнерской тенденцией при выборе ковров и паласов, исходя из мировых дизайнерских разработок, является имитация размытых природных текстур, а также оттенков камня, различной почвы, песка и много другого. Достаточно часто используется монохромный «изношенный» частично заметный геометрический орнамент в сочетании с вышеописанными текстурами и оттенками. Что касается сырья для изготовления ковровых покрытий, то в приоритете стоят экологически чистые (натуральные) ингредиенты с небольшой примесью искусственных материалов для придания прочности конечному продукту.

Большой пласт в напольных покрытиях занимает керамогранит. Он подходит не только традиционно для мокрых зон, таких как кухня и ванны, но и для жилых помещений. Его отличительная особенность от выше упомянутых материалов - это высокая износостойкость. [3, с. 232]. Современные технологии позволяют производить достаточно большой ассортимент керамогранитной продукции. Современным трендом в производстве керамогранита является имитация натуральных покрытий, таких как дерево и камень, а также бестекстурные различные цветовые сочетания всевозможных оттенков. В приоритете находятся сложные пастельные цвета, такие как коралловый, оливковый, пудренный и другие. Также большое значение в современном дизайне играет форма. Появляются и становятся популярными различные формы и размеры плиток в виде рыбьей чешуи, в виде сот и других сложных геометрических форм. В современных коллекциях появляются вставки из иных материалов, таких как дерево, стекло, латунь. Данные формы и решения позволяют найти новые интересные применения для современного интерьера.

Подводя итоги вышесказанному можно сделать вывод, что современные технологии в производстве напольных покрытий позволяют найти новые решения в дизайне как общественного, так и жилого интерьеров. Сочетание стилей и тонов, орнаментов и текстур для напольных покрытий становится более разнообразным благодаря чему происходит рождение современных и стильных жилых и общественных интерьеров.

Список литературы

1. Нимаева О. Э., Халбазыкова Э. Э., Околичный В. Н. Моделирование и изготовление художественного паркета // Сборник докладов 64-й университетской научно-технической конференции студентов и молодых ученых. Томский государственный архитектурно-строительный университет. Томск. 2018. С. 631–636.
2. Комиссарова Л. С. Ковер как продукт дизайна // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Гражданственность и патриотизм молодежи: тенденции развития в современном мире». Ставрополь. 2015. С. 268–271.
3. Ожго И. В. Керамогранит // Сборник докладов научно-технической конференции по итогам научно-исследовательских работ студентов Института строительства и архитектуры. М., 2018. С. 232–233.
4. Разиньков Е. М., Послухаев Н. И. Формоизменяемость паркетных досок // Материалы Международной научно-технической конференции, посвященной 50-летию факультета технологии деревообработки Воронежской государственной лесотехнической академии. Воронеж, 2010. С. 193–200.
5. Караваев З. В., Дьяченко В. Ю. Технология старения паркетной доски как средство дизайн-проектирования // Актуальные направления научных исследований XXI века: теория и практика. Воронежский государственный лесотехнический университет. Воронеж. 2014. Т. 2. № 3–2 (8–2). С. 355–356.

Х. И. Высоцкая

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТИЛЬ БЕЛАРУСИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЧЕТВЕРТОЙ БЕЛОРУССКОЙ ТРИЕННАЛЕ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА)

Международные выставки формата биеннале и триеннале являются ведущими площадками для демонстрации последних достижений в области современного искусства во многих странах мира. Биеннале – художественная выставка, фестиваль или конкурс, проходящая раз в два года. По аналогии триеннале проводится раз в три года.

Первой международной выставкой художественного текстиля подобного формата была Международная текстильная биеннале в Лозанне (1962–1995, Швейцария). Эта выставка оказала огромное влияние на формирования современного вектора развития мирового искусства текстиля второй половины XX в. В настоящий момент ведущими выставками подобного рода являются Международная триеннале таписсерии в г. Лодзь (с 1975 г., Польша), Международная триеннале мини-текстиля в г. Анжер (с 1993 г., Франция), Международная биеннале искусства волокна «Из Лозанны в Пекин» (с 2000 г., Китай), Международная биеннале современного текстиля WTA (с 2000 г., страны Латинской Америки и Испания), Международная биеннале современного искусства текстиля Contextile (с 2012 г., Португалия), Российская триеннале современного гобелена (с 2011 г., Россия) и другие выставки.

Зачастую мы можем встретить произведения современных белорусских художников текстиля на крупных международных выставках в соседних странах – в России, Литве, Латвии, Польше и Украине. Разумеется, мы можем составить наглядную картину о белорусском искусстве текстиля рассмотрев главную выставку данного направления в самой Беларуси.

В Республике Беларусь не проводятся биеннале или триеннале искусства текстиля. Крупнейшей выставкой подобного рода в стране является Белорусская триеннале декоративно-прикладного искусства, на которой с 2011 г. раз в три года демонстрируются произведения белорусских мастеров художественной керамики, стекла, металла, дерева и текстиля. Эту выставку-конкурс организует общественная организация «Белорусский союз художников». Выставка проходит в художественной галерее Дворец Искусства в Минске.

Прошедшие четыре триеннале показали, что направление «художественный текстиль» представлено самым большим количеством участников и в среднем составляет не менее половины от всех произведений в экспозиции. Выставка наглядно демонстрирует основные текстильные техники и формы, в которых работают отечественные авторы. На Четвертой Белорусской триеннале декоративно-прикладного искусства 2019 г. преобладали плоскостные настенные произведения. Это были гобелены, батики, текстильные аппликации, войлочные панно, трикотажные композиции, и полотна, выполненные в смешанных и авторских техниках. В меньшем количестве были представлены текстильные скульптуры, объемно-пространственные арт-объекты и инсталляции. Энвайронменты и текстильные перформансы отсутствовали, не смотря на то, что молодые белорусские художники текстиля начинают активно работать в этих формах современного искусства.

Большое значение в художественном текстиле играет техника исполнения, поэтому в данной статье этой позиции уделяется особое внимание. Главной текстильной техникой на Белорусской триеннале декоративно-прикладного искусства является ткачество. Многие белорусские художники отдают предпочтение классическому гобеленовому ткачеству на вертикальном ткацком станке или раме, так как на основе традиций монументального гобелена 1960-х гг. сформировалась белорусская школа профессионального художественного текстиля [1, с. 8]. На Четвертой триеннале гладкотканые гобелены представили Нина Пилюзина, Татьяна Белоусова-Петровская, Людмила Путько, Людмила Петруль, Лариса Густова, Антонина Гурценкова, Галина Рябова, Ксения Тихонова, Светлана Терентьева, Раиса Головатая и другие художники.

Авторскому гобеленовому ткачеству свойственен более раскрепощенный подход при создании полотна, например, смешение различных ткацких приемов в одном произведении, появление ажурности и открытости нитей основы, введение всевозможных ворсовых фактур, смешение разных текстильных и нетекстильных материалов при ткачестве и другое. В этом направлении работают Наталья Лисовская, Наталья Кимстач, Светлана Обрамович, Татьяна Козик, Виктория Ерохина, Наталья Шаповалова, Виолетта Некрасова и другие авторы.

Объемно-пространственные композиции, в основе которых заложены авторские техники ткачества, создают Христина Высоцкая, Светлана Баранковская, Татьяна Маклецова. А вот работы Елены Ободовой выделяются пространственными композициями из авторского трикотажа. Анастасия Арайс, Наталья Аждер, Людмила Домненкова создают объемные композиции в технике войлоковаления.

Художники, работающие в технике ремизного ткачества, стремятся переосмыслить традиции белорусского фольклорного искусства и вывести его на уровень выставочного арт-объекта. Это Алла Непочелович, Елена Ободова, Елена Пяткевич, Юлия Мордванюк и другие авторы.

Произведений войлока на Четвертой триеннале можно было встретить почти столько же, сколько и гладкотканых гобеленов. Валянию в профессиональном искусстве текстиля Беларуси менее 20 лет. Однако, это молодое для белорусов направление текстиля развивается быстро и очень активно. Это работы Ольги Редникиной, Анастасии Арайс, Светланы Омельченко, Нины Соколовой-Кубай, Анастасии Арайс, Натальи Аждер, Людмилы Домненковой, Натальи Лисовской. С помощью этой техники создаются изобразительные и абстрактные произведения.

Художественная роспись по ткани в Беларуси распространена не так обширно, как ткачество, однако в профессиональном текстиле Беларуси эта техника начала развиваться еще в 1960-х – в то же время, когда и гобелен. Отметим, что произведения Вадима Удовенко, Маргариты Голубевой, Элины Малишевской, Александры Найман, Татьяны Фоминой, Татьяны Отчик, Христины Высоцкой отличаются уникальным творческим подходом и обладают узнаваемым стилем.

Ведущими художниками в Беларуси, которые работают в направлении текстильной аппликации являются сестры-близнецы Вера Блинцова и Любовь Кириллова. Они создают произведения на религиозные, мифологические темы. Часто в их композициях можно встретить и более отвлеченные образы – декоративные пейзажи, стилизации птиц и букетов цветов. В своих работах каждая из художниц неизменно использует блестящие материалы – парчу, шелк, люрекс, вышивку бисером и стеклярусом, что придает работам витражный характер и ассоциации с византийскими тканями. Другие интересные авторы, работающие в смешанных техниках аппликации – Мария Борисенко и Алина Швайбович. Эти художницы экспериментируют с пластическими возможностями текстильных материалов, с цветом и фактурой.

Произведения, выполненные в более экспериментальных подходах к трансформации текстильного материала, или с применением полностью нетекстильных материалов на триеннале представлены не были. Во многом это связано с консервативным отношением отборочной комиссии к нетрадиционным подходам в текстиле. Также не было произведений, созданных с применением современных технологий, например, сублимационной печати по ткани, машинного жаккардного ткачества, машинной вышивки, машинного ковроткачества, лазерной резки.

В рамках Четвертой Белорусской триеннале декоративно-прикладного искусства впервые была проведена Республиканская выставка «Минитекстиль», приглашенными гостями которой были художники из Украины. В этом проекте в основном участвовали те же белорусские художники текстиля, которые участвовали и на триеннале, поэтому классическое гладкотканое ткачество – основная текстильная техника, представленная в экспозиции. На выставке также можно было встретить текстильные аппликации, объемные войлочные произведения, работы в смешанных и экспериментальных техниках.

Мы наблюдаем следующее предпочтение в выборе тем для произведений: это отвлеченные концепции на тему красоты природы, о любви и взаимоотношениях, истории и архитектуры, абстрактных философских понятий. Тема белорусской культуры и идентичности всегда пользуется особым вниманием авторов. Работы белорусских текстильщиков, представленные на Четвертой

триеннале сдержанные, толерантные и аполитичные. Во многом это связано с атмосферой негласной и всепроникающей цензуры в культуре и искусстве страны.

Возвращаясь к теме белорусской идентичности, мы видим, что она была и остается актуальной как у молодых, так и у старших поколений художников. Каждый автор по-своему решает эту тему: кто-то создает произведения с включением изобразительных мотивов народных орнаментов, красно-бело-черного колорита (Геннадий Фалей, Светлана Баранковская, Татьяна Маклецова), кто-то обращается к изображению исторических событий и влиятельных культурных деятелей предыдущих эпох (Ольга Редникина, Нина Пилюзина, Людмила Петруль), кто-то берет за основу творчества тему переосмысления формы и значения народного текстиля (Анастасия Арайс, Наталья Аждер, Людмила Домненкова, Наталья Лисовская, Алла Непочелович, Елена Ободова, Христина Высоцкая). Это говорит о многолетнем стремлении художников отстаивать право на самоопределение культуры Беларуси и не дать заглушить свой голос в условиях глобализации.

Необходимо отметить, что выставки белорусской триеннале декоративно-прикладного искусства проводятся без четко установленной темы и концепции. По мнению автора статьи, это является одним из серьезных недостатков данной выставки. Отсутствие четкой концепции на крупных республиканских выставках – это довольно частое явление в Беларуси. Четко сформулированная концепция выставки дает возможность художникам создать произведение на актуальную тему для современного общества, попытаться перестать работать по шаблону, выйти из зоны комфорта. Определение актуальной темы и регламента Белорусской триеннале могло бы способствовать не только саморазвитию авторов, но и развитию искусства текстиля Беларуси в целом. К сожалению, большую часть белорусского искусства текстиля XXI в. можно отнести к салонному искусству, которое существует в своем особом замкнутом мире и оторвано от мирового художественного процесса.

Для того, чтобы искусство текстиля Беларуси стало достоянием мирового сообщества, необходимо большее участие современных белорусских художников в международных проектах, а также организация международных текстильных проектов в Беларуси. В противном случае эта страница белорусского искусства все так же будет оставаться известна только на локальном уровне и частично в соседних странах. Международное сотрудничество даст приток новой энергии, вдохновения и послужит новой волной для развития этого направления декоративно-прикладного искусства.

Список литературы

1. Беларускі габелен = Белорусский гобелен = Tapestry in Belarus / Укладальнік Л. І. Пятруль, аўт. уступ. арт. Л. Д. Фінкельштэйн. Мн.: Беларусь, 2015. 319 с.

В. И. Гашина

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Луганская Народная Республика, г. Луганск

ВИЗУАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА «КАРЛИК НОС»

Анимация – понятие емкое, собирательное. Это специфический тип динамического искусства, который синтезирует в себе качества, присущие графике, скульптуре, музыке, хореографии, литературе и театру. Мы рассмотрим мультипликацию с точки зрения визуального качества на примере первого полнометражного мультипликационного фильма «Карлик Нос», созданного в 2003 г. на студии «Мельница» (режиссер Илья Максимов).

Студия «Мельница» появилась из команды, работающей над коммерческой анимацией для иностранных заказчиков. По окончании работы было решено не распускать коллектив. Соучредитель студии «Мельница» Сергей Сельянов вспоминает: «Вот мы закончили эту работу, и Боярский мне говорит: как-то жалко, может, что-то с этой анимацией поделаем дальше? Он тоже никогда не имел никакого отношения к этой самой анимации, звуком занимался всю жизнь. И я ему ответил: да, давай, просто потому что я это очень люблю. Хотя у меня ни опыта, ни какой-то специальной анимационной выучки. Ну сказали и начали делать» [2]. С поддержкой канала НТВ было создано четыре серии «Волшебника изумрудного города». Несмотря на трудности, связанные со сменой владельца НТВ, коллектив «Мельницы» стал работать над первым полнометражным мультфильмом по мотивам сказок Гауфа. «Карлик Нос» сдавался в прокат наряду с немногими мультипликационными фильмами русского производства, которые демонстрировали в кинотеатрах («Незнайка на луне» и «Новые бременские»). Первый полный метр студии не окупился в прокате, как и следующий проект «Алеша Попович и Тугарин Змей». Зрителю было непривычно видеть новую отечественную анимацию после долгого периода застоя. «К тому, чтобы смотреть полнометражные отечественные мультики в кинотеатрах, Сергей Сельянов и Александр Боярский, основавшие "Мельницу" в 1999 г., приучали зрителя более десяти лет» [3, с. 26].

«Карлик Нос» начинается сценой в темных тонах, мы видим низкого толстого персонажа, помощника ведьмы, который спешит по длинному панорамному фону. Стоит обратить внимание на открывающуюся дверь и пролет камеры вдоль ряда колонн, мы заметим трехмерную анимацию, органично переплетающуюся с двухмерной. Соединение этих двух техник анимации – непростая задача, создателям мультфильма необходимо было подчинить трехмерную графику двухмерной для сохранения композиционной целостности. В 2000-х выполнение подобной работы осложнялось ограничениями мощностей рабочих компьютеров и слабым программным обеспечением. Трехмерная графика используется в малой части сцен, где необходимо показать глубину пространства, эффекты (падающие обломки) или вращение сложных объектов (сцена с иллюзорными доспехами). Персонажи и основная масса фоновых изображений выполнены с помощью двумерной графики. Герои нарисованы тонким, темным контуром, формы залиты однородным цветом и четко разделены на свет и тень. Рассматривая отдельные кадры, мы обнаружили погрешности в рисунках персонажей. Так, при повороте головы главного героя Якоба, глаза смещались, а тень на лице не изменялась вслед за деформацией лица. Во время просмотра с нормальной скоростью подобные погрешности проследить сложно, но они оставляют ощущение незавершенности мультипликационной сцены. Локации нарисованы живописно, с соблюдением правил воздушной перспективы и умеренной детализацией переднего плана. Цвет в мультфильме сдержанный, в сценах с главным героем преобладают желтые и охристые тона, в сценах с колдуньей – изумрудно-зеленые и синие, что создает контраст и отделяет персонажей с разными характерами друг от друга.

Во время просмотра данного мультипликационного фильма возникают ассоциации с мультфильмами Золотого и Серебряного веков американской анимации, такими лентами студии «Дисней», как «Белоснежка и семь гномов», «Золушка», «Пиноккио» и «Спящая красавица». Мультфильм «Карлик Нос» действительно визуально похож на диснеевские ленты. Мы обнаруживаем такие черты стиля дисней: округлые тонкие линии, однотонная заливка с

разделением на свет и тень, плавная анимация с достаточным количеством промежуточных кадров, относительно реалистичные пропорции главных героев и карикатурные преувеличения частей тел второстепенных персонажей. Но в мультфильме присутствуют нюансы, которые не позволяют назвать стиль «Карлика Носа» копией стиля дисней. Отличие в характере движения персонажей, в жестах, речи, темпе и действиях. Искусство мультипликации стоит рассматривать не только как статичный кадр, но и как действие во времени и пространстве. В создании неповторимого мультипликационного движения важную роль играет этническая принадлежность художника-аниматора. Если в киноискусстве есть актер и окружающее пространство, которое может захватить камера, то в анимации «надо сочинять все, от первой линии на белом поле до последнего наложения звука при перезаписи? Все сочиняется. Нам ничего не дано» [1, с. 7], – пишет мастер мультипликации Юрий Норштейн. Изучая характер движения людей на улице, в своем окружении и в зеркале, аниматор собирает материал для создания мира мультфильма. Движения торговки на площади, улыбающийся отец, тоскующая по сыну мать и жесты главного героя сообщают нам о принадлежности к национальному русскому характеру, несмотря на то, что место действия в мультфильме и в оригинальной истории – немецкий город. Персонажи становятся максимально близкими и знакомыми, в них русский зритель может узнать своих родственников, друзей, знакомых и случайных людей из своего окружения.

Мультипликационный фильм «Карлик Нос» был первым полнометражным проектом студии «Мельница» и стал стартом для коммерчески успешного и запоминающегося цикла о трех богатырях. Мы можем сказать, что в мультфильме имеется ряд технических недостатков в силу отсутствия опыта работы, но авторам удалось создать в целом привлекательную картинку и грамотно построить движения персонажей, создающих узнаваемый национальный характер.

Список литературы

1. *Норштейн Ю. Б.* Снег на траве. Фрагменты книги: лекции по искусству анимации. М.: ВГИК, 2005. 247 с.
2. Студия «Мельница» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://tass.ru/spec/melnitsa>. – Заглавие с экрана (дата обращения: 09.11.2020).
3. *Югринова Н.* Мульт-просвет // Бизнес журнал. 2013. № 8. С. 22–28.

Р. Р. Геворкян

Минский государственный художественный колледж им. А. К. Глебова, Республика Беларусь, г. Минск

ТРАДИЦИОННЫЕ МОТИВЫ И ОРНАМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ АРМЕНИИ

В художественном образе современной армянской скульптуры большую роль играет интерпретация традиционных мотивов и орнаментов. Эта тенденция имеет связь с неослабевающим интересом, проявляемым со стороны скульпторов, дизайнеров, архитекторов, а также искусствоведов, культурологов и историков, к уникальному символу традиционной культуры – орнаменту. В традиционном орнаменте, как в древних письменах закодирована информация, суть которой есть знания о более широком понимании мира и окружающей действительности, данные о природных явлениях, о флоре и фауне, об огромных культурных ценностях, о чувствах и эмоциях, накопленных в течение тысячелетий и передаваемое из поколения в поколение.

При внимательном изучении роли и функции орнамента становится очевидным, что значимость его в системе выразительных средств произведения искусства намного больше, чем украшательская функция. Армянский орнамент («зардарвест») богат многообразием мотивов, видов и форм, в нем встречаются почти все образы и графические символы, лежащие в основе мировой орнаментики. По используемым мотивам орнамент делится: на геометрический, состоящий из абстрактных форм (точки, прямые, зигзагообразные, сетчато-пересекающие линии, круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали и более сложные формы); растительный, стилизующий листья, цветы, плоды и пр.; зооморфный или животный, стилизующий фигуры или части фигур реальных или фантастических животных, к нему относятся также декоративные изображения птиц и рыб; антропоморфный, изображающий женские и мужские стилизованные фигуры или части лица и тела человека; комбинированный, сочетающий в себе несколько видов орнамента. Как справедливо отмечает Л. А. Дурново армянский орнамент «почти всегда ясно и лаконично построенный, ...отражал самое разнообразное содержание. Здесь мы видим и образы природы, окружающей жизни, и фантастические образы, отголоски отошедших дохристианских культов, и, конечно, сюжеты христианской мифологии. При создании орнамента у мастеров было гораздо больше возможностей для формотворчества, и они стремились воплотить в декоративном узоре то реальное, что видели собственными глазами» [1; 20–21].

Данные виды орнаментов обнаруживаются во всех направлениях армянского искусства – в архитектуре, скульптуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве, ковроделии, армянской национальной одежде (таразе), книжной миниатюре, армянском алфавите.

Отдельным жанром современной армянской скульптуры является декоративный рельеф (барельеф), использующийся как архитектурный декор. В декоративном рельефе используются орнаментальные и камнерезные традиции прошлого, играющие на стенах архитектурных сооружений роль обогащающей плоскость стены «фактуры». Как отмечает Н. С. Степанян «Принципы средневекового архитектурного рельефа, обширный репертуар орнаментальных форм, выработанный в прошлом, стал арсеналом для современных мастеров, они их наследовали и развивали» [2; 196]. Активное обращение к декоративному рельефу (барельефу) связано с именами таких современных армянских скульпторов, как Ашот Адамян, Мелик Шахназарян, Арутюн Карапетян и др.

Рассмотрим использование Ашотом Адамяном традиционных орнаментов в декорировании стен Армянского Кафедрального Собора в Москве (архитектор Артак Гульян).

В рельефах храма, в ряде иконографических мотивов прослеживается связь с традициями средневекового армянского зодчества. Они контрастны по отношению к строгой ажурной форме церкви. Работы скульптора напоминают рельефы из церкви Святого Креста на острове Ахтамар. Весь фасад церкви в г. Москва покрыт рельефами (барельефами) религиозного и светского характера. Они богаты орнаментами животных и растительных мотивов, розетками, крестами, изображениями святых, пророков и просветителей. Тематическим разнообразием выделяются

рельефные пояса, опоясывающие всю церковь и проходящие по верхней и нижней части фасада – так называемые «виноградная фриза» и «гранатовая фриза». Виноградная лоза, орнаментальные композиции, составленные из виноградных гроздьев и плодов граната – излюбленный мотив в армянском декоративном искусстве. С древнейших времен эти мотивы переходят в раннехристианские стелы, а затем становятся важнейшим элементом, декоративным убранством архитектурных сооружений. Символ плодородия и древа жизни, вечного возрождения живой природы, в армянской орнаментике «вертоград господень» становится живым виноградником, тем самым, в котором трудились из поколения в поколение жители этих мест.

На стенах храма 16 композиций из хачкаров (крест-камней). Они не встроены, как это принято по традиции, в стены церкви, а высечены прямо на фасаде.

В целом А. Адамян стремится к орнаментальности и отходит от пластической ясности. В рельефном ансамбле привлекают красота архитектурных пропорций и тонкое чувство ритма, обращенные к традициям древней армянской культуры. Выразительно и само «звучание» камня – красного туфа. Он придает свое неповторимое звучание скульптурам.

Наглядным примером использования традиционных мотивов и орнаментов в современной скульптуре служат работы скульптора Давида Ереванци (Бабаян). В 2018 г. в Ватикане был установлен памятник, посвященный великому армянскому средневековому просветителю, «отцу армянской историографии», автору монументальной работы «История Армении» Мовсесу Хоренаци (архитектор М. Асратян).

Бронзовый памятник отлично вписан в среду и гармонично смотрится на фоне старой кирпичной стены и в окружении цветов. Пред нами предстает собирательный образ духовного пастыря армянского этноса, находящегося в состоянии постоянного поиска. Полузакрытые глаза подкрепляют серьезный, интеллектуальный, творящий образ зрелого мастера. Спокойное и отрешенное выражение лица показывает, что он полностью погружен в мир исторических образов, которые он собирал и копил на протяжении всей жизни. Хоренаци дарует армянам не просто книгу, а историю народа, пропитанную чувством национального самосознания и патриотизма. Книга располагается на ветвях гранатового дерева, символизирующего Древо жизни армянского народа, а над ним расположена фигура его Ангела-хранителя. Художнику удалось создать совершенно современную скульптуру, тем не менее, тонко слитую с традициями древнеармянского искусства.

Последние десятилетия в общественном сознании армянского народа произошли существенные изменения в оценке национального культурного наследия, особенно наследия средневековья. Усилиями архитекторов, художников, ученых создается общенародный интерес к материалам средневекового изобразительного искусства Армении: оно становится органической частью «культурной памяти». В скульптуре возрождается интерес к созданию новых образцов оригинальных памятников мемориально-декоративного искусства – хачкаров (крест-камней), древнему виду национального монументального искусства. Хачкары в средневековой Армении были сферой приложения сил самых выдающихся скульпторов и камнерезов. При огромном разнообразии типов хачкары имеют твердую композиционную схему – это крест, чаще всего вырастающий из зерна или круга, иногда разветвленного, иногда принявшего форму узорного медальона, иногда круг заменен ступенчатой пирамидой.

Хачкар часовни Святого Ованеса в Гхалтагчи (Армения), выполненный скульптором Артаком Амбарцумяном и архитектором Грачья Гаспаряном представляет собой вытянутый в высоту четырехгранный базальтовый столб, установленный на постаменте из красного туфа. Форма креста, вырезанного на лицевой поверхности камня, устремлена вверх. На ажурном фоне крест представлен в четкой структуре: верхнее крыло длиннее горизонтального, а нижнее – длиннее верхнего. Пропорция каменной плиты – узкая и длинная, придающая общему облику памятника возвышенный вид. Крест с раздвоенными ветвями (крыльями), имеет шаровидное завершение и один шаровидный элемент (розетка), расположенный в центре креста. Его обрамление, состоящее из двух вертикальных прямоугольных столбиков, сплетенных между собой, украшен оплетенным растительным и геометрическим орнаментом. Хачкару присущи уплотненность, строгая графичность и насыщенность декора. Выразительной чертой произведения является растительная орнаментика, основной мотив которой спиралеобразно выходящие стебли с варьирующей толщиной.

Работа выполнена в духе классических средневековых хачкаров. Скульптор виртуозно достигает пластичности резьбы путем ее углубления, что создает игру светотени.

Рассмотрев ряд работ современных армянских скульпторов, мы приходим к выводу, что они продолжают и развивают традиции прошлого. Элементы и символы традиционного орнамента активно применяются ими и в декоративном рельефе, и в монументальной скульптуре, что, несомненно, способствует передаче базовых ценностей духовной культуры общества.

Список литературы

1. *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М.: Изд-во «Искусство», 1979. 330 с.
2. *Степанян Н. С.* Искусство Армении. М.: Изд-во «Советский художник», 1989. 310 с.

А. В. Гундрова

Московский государственный лингвистический университет, г. Москва

СОВРЕМЕННОЕ МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО: СЕМАНТИКА НОВАЦИЙ

В современном обществе музеи продолжают выполнять традиционные функции, совершенствуя форматы взаимодействия с аудиторией и стараясь отвечать актуальным тенденциям. Музеям не чужды инновации, однако, они не всегда успешно вписываются в контекст существующего подхода или даже в образ учреждения. Позиционирование учреждения культуры должно зависеть и от его пространства, все разнообразие элементов которого играет важную роль.

Музеи часто подвергаются критике за неповоротливость и неготовность жертвовать «сакральным» знанием и адаптировать подачу для нужд разной аудитории, включая возраст, образование и интересы. Томислав С. Шола в своей книге «Вечность здесь больше не живет: толковый словарь музейных грехов» разбирает проблемы музеев, на которые важно обратить внимание в данном контексте. Среди обширного списка «грехов» автор выделяет отсутствие понимания своей миссии, противоречивые запросы общества, деконтекстуализацию, излишества архитектуры и дизайна.

Показателен в данном случае опыт нового музея «Зоя» в Московской области, который посвящен истории партизанки Зои Космодемьянской. Здание музея было построено специально для него и в соответствии с современными тенденциями в музейной архитектуре и целью проекта было создание общественного пространства, которое снимает стигму и разрушает стереотипы, демонстрируя, что музей – это не только хранение и просветительская функция, но и комфортное времяпрепровождение.

Шоле заявляет, что «музеи являются лишь местом сосредоточения экспонатов, которые не имеют никаких логических связей с их окружением» [Шола 2013: 1]. В случае с музеем «Зоя» это утверждение не соответствует действительности. Именно благодаря прямой связи с окружением, то есть деревней, где расположен музей, экспозиция сама по себе наполнена смыслами и способствует соучастию и сочувствию. Отдельно стоит упомянуть, что само пространство экспозиции также иммерсивно и позволяет погрузиться в атмосферу, созданную посредством света, звука и даже температуры, которая специально занижена, чтобы при выходе посетители ощутимо перенеслись в будущее, попав в тепло и свет.

Архитектура и дизайнерское решение должны подчеркивать идентичность музея и транслировать сообщение о его миссии. Здание музея «Зоя» отличается минимализмом и строгостью форм и спроектировано с учетом ландшафта и истории местности. Так, например, в музее есть обзорные точки, откуда открываются виды на ключевые места: через одно окно можно увидеть обелиск на месте казни, через другое – дом семьи Кулик. Исторический ландшафт является частью нарратива выставки. Сложная и эмоциональная тема Великой Отечественной войны продиктовала выдержанный стиль проекта, который отражается в ритмичной геометрии форм. По замыслу архитекторов экспозиция и музейное пространство были четко разграничены, погружая посетителя в разные смысловые пространства. Конкретной символикой обладает и чистота пространства, транслируя чистоту помыслов партизанского движения. Цветовой, световой, смысловой контрасты были задуманы для того, чтобы подчеркнуть благополучие современности, противопоставленное тяжелым временам военного периода.

В ноябре 2020 г. современный подход к традиционным темам вылился в конфликт ценностей, выраженный недовольством общественности в связи с нарушением этики при рассказе о музее в статье издания *The Village*, авторы которой назвали музей самым красивым в Подмосковье, а подзаголовок гласил: «Место казни Космодемьянской и идеальный фон для фэшн-съемки». После шквала комментариев в социальных сетях и бурной реакции в культурной сфере редакция опубликовала пояснение, утверждая, что авторы статьи лишь констатировали факт, потому что съемки действительно проходят на фоне современной и эстетической архитектуры. Если смотреть глубже, то становится ясно, что проблема возникла не столько по причине деятельности

музея, сколько из-за подачи информации. Контраст между традиционным взглядом на военную историю и ее новаторскую репрезентацию вызван желанием подчеркнуть современность этого культурного пространства и актуальность темы, однако, аудитория восприняла этого как кощунство.

Данный инцидент говорит о том, что важен стратегический подход к позиционированию учреждения, который может совместить противоречащие друг другу темы. Среди задач музея можно выделить контроль послания, которое он транслирует в тематическом контексте, принимая во внимание, что все пространство музея – система, основанная на ценностях, смыслах и эстетике, которая работает инструментом коммуникации.

Список литературы

1. *Шола Томислав С.* Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013. 356 с.

2. «Зоя»: Самый красивый музей Московской области // The Village. 2020. URL: <https://www.the-village.ru/city/news-new-place/muzey-zoi-kosmodemyanskoy>

3. Как молодому бюро достаются крупные госзаказы // Strelka Mag. 2020. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/voennyi-muzei-zoya>

Г. М. Гусейнов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Стили и направления в дизайне в последние годы все больше привлекают внимание будущих специалистов в области дизайна предметно-пространственной среды. Одним из основных является вопрос о соотношении национального и интернационального в дизайне. Мы знаем так называемый «американский дизайн», «скандинавский дизайн», «итальянский и японский дизайн», «постсоветский дизайн», «финский дизайн» и пр. На первый взгляд ответ на поставленную в статье проблему национального и интернационального в дизайне очевиден и кроется в самом названии.

В отличие от других видов искусств, в дизайне наблюдаются совершенно иные, зачастую прямо противоположные явления. Например, сегодня в быту нашем мы сталкиваемся с удивительным явлением: изделия разных фирм-изготовителей, созданные в разных странах, не только мирно сосуществуют в наших интерьерах, но и порой гармонично сочетаются между собой, составляя стилистически единое целое. Дизайн японского телевизора гармонизирует со стоящим рядом проигрывателем CD-дисков из Германии и усилителем звука голландской фирмы «Филипс».

Популярные джинсы из Америки хорошо подходят к самой новой стильной итальянской блузке, португальским мокасынам в сочетании с молодежной кожаной сумкой из Турции или Испании. Невольно возникает мысль, что все эти изделия выполнены одной рукой. Откуда такое точное попадание в тему? Как дизайнер чувствует локоть собрата-профессионала на другом конце земного шара. Ответ – в понимании самой сущности дизайна, который первоначально и возник как средство повышения конкурентоспособности промышленных изделий, повышения их эстетического внешнего вида и улучшения потребительских качеств.

Отсюда ориентация дизайна на новейшие материалы и технологии, на современную моду и вкусы потребителей. Именно современность внешнего вида изделий и мода в конечном счете объединяют их стилистически. Таким образом, можно сказать, что промышленный (индустриальный) дизайн, рассчитанный на широкие круги потребителей, интернационален и не имеет определенной национальной принадлежности.

Возникает вопрос: как быть с понятиями японский, скандинавский, немецкий, американский или итальянский дизайн? Здесь речь идет скорее о развитии дизайна в той или иной стране, а не разделение дизайна по национальному признаку. Под каждым термином понимается история дизайна в той или иной стране. История дизайна складывается из различных стилей и течений, возникающих в результате научно-технического и социально-культурного развития общества. Возникновение этих стилей и течений мы, как правило, соотносим с определенной страной – первооткрывателем того или иного новаторского направления в формообразовании изделий или объектов предметно-пространственной среды.

Дизайн-изделия у нас ассоциируются, прежде всего, с определенной фирмой, ее фирменным стилем, а уже затем мы соотносим фирму с той или иной страной: Сони – Япония, Филипс – Голландия, Паркер – США, Оливетти – Италия. Мы безошибочно на дорогах узнаем немецкий «Мерседес», шведский «Вольво», японский «Ниссан», американский «Форд» и т.д. В узнаваемости, а вместе с ней в определенных традициях формообразования, показывающих стабильность и устойчивость на рынке, заинтересованы сами фирмы-производители. Сохраняя определенную преемственность, «фирменное» формообразование должно быть ориентировано на современность – моду, а значит – на новейшие материалы и технологии.

Следует указать, что индивидуальность своего жилища в условиях массовых тиражей его компонентов создает сегодня сам хозяин. Он и является или становится носителем «национального», которое передается из поколения в поколение в виде традиций и обычаев, в виде собственного языка и культуры, которые сохраняются веками и трепетно охраняются (Япония, Корея, Индия). Сохранившиеся обычаи и традиции ассоциируются с национальными чертами: английский чай, немецкое пиво, шотландские виски, кубинские сигары, итальянский кофе,

узбекский плов и т.д. Эти традиции и обычаи становятся зачастую своеобразным мотивом индустриального производства специфических изделий той или иной страны и места.

Задача формирования индивидуального образа стоит и при организации предметно-пространственной среды. Наряду с задаваемой темой формообразования в создании предметно-пространственной среды действуют и объективные законы формообразования – «законы места». Именно эти «законы места» отличают немецкий «Югендстиль» от австрийского «Сецессиона», французского «Ар-Нуво» от русского модерна, московского классицизма от «петербургского» и «парижского».

Список литературы

1. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. Кн. 2. М., 2007. 431 с.
2. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учебное пособие. М.: Омега-Л, 2005. 212 с.
3. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна: учебное пособие. М.: МЗ-Пресс, 2011. 250 с.

А. П. Дубинина

Белорусско-Российский университет, Республика Беларусь, г. Могилев

ГЛОБАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ. ОСОБЕННОСТИ И МНОГООБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Основные тенденции развития современного общества заключаются в преемственности и традиционности, но на современном этапе развития немалая роль принадлежит различным инновациям, связанным с развитием техники, прежде всего компьютерной техники. В этой ситуации наблюдается утрата духовности, утрата культурной и психосоциальной идентичности личности. Культура призвана не допустить негативное развитие общества и главенствующую роль в этом недопущении играет искусство.

В культуре современного информационного общества наблюдаются две основных тенденции: во-первых, глобализация приводит к унификации массовой информации и способствует формированию и распространению массовой культуры; во-вторых, появляется возможность разнообразия информации и культурных форм, что, в свою очередь способствует развитию региональных культур, сохранению языка, формирования духовного единства наций и народностей.

В контексте нового этапа развития культуры, связанного с переходом от обществ постиндустриального типа к обществу информационному, меняются воззрения на проблемы культуры. Хотелось бы обратить внимание на концепцию новой цивилизации американского философа, футуролога Э. Тоффлера, который положил начало теоретическому осмыслению феномена постиндустриального общества и присущего ему типа культуры. Его исследования в области сверхиндустриальной цивилизации имеют неоспоримую значимость для понимания происхождения современного информационного общества и его культуры. В своих знаменитых работах «Столкновение с будущим», «Доклад об экоспазме», «Третья волна» Э. Тоффлер преддрекает порабощение человека техникой, неизбежность тотальной рационализации. По мнению философа, «мир переживает новую технологическую революцию, ведущую к непрерывному обновлению социальных отношений и созданию сверхиндустриальной цивилизации» [8, с. 269]. Американский философ стремится показать будущее общества, основой нового общества у него является электроника и ЭВМ, космическое производство, использование глубин океана и биоиндустрия. Это у Э. Тоффлера общество «третьей волны», которое завершает «первую волну (аграрную) и «вторую волну» (промышленную). Э. Тоффлер в своих исследованиях определил наступающее будущее, сегодня мы можем наблюдать то состояние общества и культуры, которое философ определил еще в 1970-х гг. XX в. По мнению Э. Тоффлера, история человеческого общества предстает не как переход от одной общественно-экономической формации к другой, а как переход от одного технологического уровня к другому, а принципиальными вехами прогресса истории общества являются не социальные революции, а научно-технические инновации и восхождение к более высокому уровню техники.

Концептуальные основы культуры информационного этапа развития общества определяются в трудах американского исследователя Д. Белла, японского футуролога Е. Масуды. По мнению Е. Масуды, «нормой в новом обществе становится виртуальная жизнь в сети Интернет: творчество, развлечения, отдых, купля-продажа, повышение квалификации, образование, отдых, профессиональная сфера» [1]. Современная культура являет собой исторически обусловленный момент развития преимущественно европейской цивилизации, поэтому основные черты современной мировой культуры и важнейшей ее части – искусства, являются чертами европейской культуры и искусства, а истоки мировой культуры следует искать в западноевропейской культурной традиции. По мнению многих современных исследователей (Ж. Деррида, Ж. Делез, Р. Барт, Р. Рорти), судьбу современной культуры определяет язык, поэтому причина прогресса культуры сводится к изменению языка, а история культуры – это история изменения способов говорения, вместе с которыми происходит изменение нашего понимания мира, человека, общества, природы, искусства.

Таким образом интерпретируется современная культура, которая и получила название постмодернистской. Здесь происходит отказ от традиционных способов познания мира, стираются границы между искусством, религией, наукой, философией. Модели современного культурного развития приобретают формы культурной универсализации и, в конечном счете, происходящие сегодня в мире тенденции культурной универсализации в будущем могут привести к единству человеческой культуры.

Искусство опирается на эстетические представления определенной исторической эпохи. Подлинное искусство всегда связывается с решением проблем экзистенциального плана. Но в современном мире на первое место выходит то, что мы определяем, как «массовая культура». Этот феномен связывается с формированием нового общества – общества постмодернистского и формирующегося информационного. Поэтому современное искусство обладает рядом специфических характеристик, которые мы попытаемся обозначить. Массовая культура отвечает потребностям людей в досуге, развлечениях, игре, общении, эмоциональной разрядке. В то же время массовая культура не стремится к поиску высоких духовных ценностей, изысканных вкусов, она обладает невысокой художественной ценностью. Однако у массовой культуры на сегодня самая широкая аудитория, поскольку удовлетворяются сиюминутные запросы людей, массовая культура реагирует на любые события и быстро отражает их. Таким образом, можно отметить, что массовая культура сегодня – это определенное состояние, культурная ситуация, соответствующая определенной исторической форме социального устройства, т. е. – культура в присутствии масс.

В это время возникают новые жанры и направления в искусстве, которые не укладываются в традиционные представления об искусстве, расширяются приемы и методы в изобразительном искусстве, графике, скульптуре, архитектуре. Осуществляется переход от модернистского этапа развития искусства к постмодернистскому.

Возникают новые стили и направления, такие как «трансавангард», «дигитальное искусство (цифровое)», «перфоманс», инсталляция, паблик-арт, медиа-арт, дизайн и различные его вариации (дизайн городской среды, ландшафтный дизайн, промышленный дизайн, дизайн упаковки, фэйс-дизайн, нейл-дизайн). Отдельный вид искусства представляет собой современный кинематограф, который постепенно начинает превращаться в видео-арт, а современные фильмы, ролики становятся своего рода объектами видео-арта. «Видеоарт нарочно отвергает вообще категорию времени вне настоящего – «время как имманентный объект сознания есть время нивелированное – другими словами, уже не время. Суть времени в том, чтобы себя осуществлять и не быть, никогда не быть полностью конституированным» [4].

Музыкальное искусство приобретает новое измерение в современности, порой большинство музыкальных произведений создаются с помощью компьютерных программ с применением последних достижений электронной техники. В рамках постмодернистского искусства возникает так называемый «гиперреализм» или «фотореализм», который получил распространение в живописи, рисунке и графике с 1960-х гг. XX в. и сейчас переживает второй этап расцвета. Данный жанр основывается на фотографической точности изображения. К представителям гиперреализма можно отнести Н. Сафронова в России (портреты). Художники этого направления в точности копируют мир так, как мы его видим на фото. В работах художников проявляется некая ирония над техногенной средой современного мегаполиса.

Одним из ярчайших представлений современного уличного искусства (стрит-арт) является сегодня искусство «граффитти». Появились впервые в 70-х двадцатого века в Северной Америке. Граффитти сочетают в себе элементы городской субкультуры и этнической. Искусство граффитти – это рисунки на стенах фасадах домов, надписи на вагонах метро и электричках, плакаты. Данные изображения и надписи, как правило остро социальны, несут в себе дерзкий протест либо послыл. Ярчайшим представителем данного направления в современном уличном искусстве является англичанин Бэнкси. Еще одним направлением, отражающим дух постмодернистской эстетики является «боди-арт», является проявлением панк-культуры, связано с модой на татуировки и нудизм. Живые картины в стиле «боди-арт» создаются прямо перед зрителями.

В данной работе мы не можем не упомянуть такой жанр современного искусства как «мейл-арт». На сегодня этот жанр современного искусства является уже международным некоммерческим движением, распространяется через электронную почту или обычную почту.

Изначально «мейл-арт» «сформировался, как объединение популярных в 1960-х направлений арта – концептуализма, бук-арта, видеоарта, боди-арта. «Мейл-арт» – пересылка по почте художественного произведения. Оригинал направляется только одному адресату. А репродукции могут направляться нескольким адресатам. Таким образом можно постулировать, что искусство в эпоху глобализации обнаруживает противоречивые черты, которые свойственны и эпохе в целом. Особым признаком современного искусства становится универсализация.

В то же время проявляется еще одна черта в искусстве – это стремление к локализации как сохранение национальных особенностей в искусстве в эпоху глобализации и универсализации. В каждой стране сегодня есть представители, поддерживающие и стремление к универсализации и стремление к обособлению, локализации. В целом для современной европейской тенденции в художественной культуре характерны большая социальная направленность искусства, выраженная функциональность и стремление любыми способами воздействовать на зрителя воздействовать на зрителя. В развитии западноевропейского искусства второй половины XX в. прослеживается смена разных тенденций: если в 1970-е гг. доминирует североамериканская модель искусства, то в 1980-е гг. акценты уже смещаются в сторону европейских приоритетов, возврату к национальным традициям, это способствует порождению эклектики.

В эпоху глобализации и универсализации процессов в культуре и искусстве особая роль начинает принадлежать художнику, личности, который своим творчеством способен заставить людей задуматься о своем настоящем и будущем, о дальнейшей судьбе цивилизации. Именно искусство в данной ситуации содействует формированию мировоззрения человека в непростых условиях современности, искусство в известной степени «обнажает» наиболее острые проблемы современного этапа цивилизационного развития и способствует их пониманию и разрешению в дальнейшем. Роль искусства в жизни современного человека и общества определяется тем, что, прежде всего оно обращено к сознанию человека в его целостности. Художественное творчество и восприятие произведений искусства дает человеку более глубокое и целостное понимание жизни и процессов, происходящих в обществе. Особенно важно искусство в современную нам эпоху, когда обозначились тенденции утраты целостного образа человека и человечества.

Список литературы

1. Глобальная культура и культурная «экспансия». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/61857> (дата доступа: 11.11.2020).
2. Деррида Ж. О грамматологии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derr_gr/04.php (дата доступа: 10.11.2020).
3. Дианова В. М. Современная культурная ситуация как переходная эпоха: Тенденции культурной универсализации в мировом современном процессе // Культурология: учебник / Под. ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. М.: Юрайт-Издат., 2008, 537 с.
4. Искусство XXI века. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://alenakraeva.com/new-digital-world/sovremennoe-iskusstvo-21-veka/> (дата доступа: 10.11.2020).
5. Кара-Мурза С., Сулакишин С., Якунин С. Постиндустриализм. Опыт критического анализа. М.: Litres, 2017. 2165 с.
6. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Искусство, 2003. 464 с.
7. Проблема глобальной культуры в современной западной социальной философии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-globalnoy-kultury-v-sovremennoy-zapadnoy-tsionalnoy-filosofii/viewer> (дата доступа: 11.11.2020).
8. Тоффлер Э. Третья волна. М.: ООО Фирма «Издательство АСТ», 2009. 800 с.
9. Чугунов А. В. Развитие информационного общества: теории, концепции и программы: учебное пособие. СПб., 2007. 98 с.
10. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М.: АСПЕКТ ПРЕСС, 2004. 467 с.

Г. В. Дудникова, А. А. Дудников, А. М. Бурдюгова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

РАЗВИТИЕ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИИ И ОБУЧЕНИЕ РЕЗЬБЕ ПО ДЕРЕВУ В ГГУ

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

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

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

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

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

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

Во второй половине XIX в. в русских деревянных постройках получила распространение прорезная резьба, выполняемая с помощью тонкой пилки – лобзика. Во многих городах и селах центральных областей России можно увидеть целые улицы с домами, обильно украшенными

резьбой этого типа. В ажурную резьбу перешли элементы узора глухой домовой, а также геометрической резьбы, например, круглые солнечные розетки [3, с. 46]. В украшениях северных изб преобладали геометрические мотивы и геометрическая резьба с использованием накладных элементов. В центральных областях страны популярнее растительные, анималистические орнаменты. Такие сюжеты были распространены в корабельной резьбе XVIII в., из-за чего подобную домовую резьбу также называют корабельной. По способу выполнения резьба получила название «глухая», так как ее орнамент выступает над сплошным фоном.

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

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

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

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

Абрамцево-кудринская резьба по дереву как промысел формируется в конце XIX в. Возникновение промысла связано с организацией в 1884 г. столярной мастерской в Абрамцево в усадьбе С. И. Мамонтова, где учились и работали резчики из окрестных сел: Хотьково, Ахтырка, Кудрино, Мutowки. Столярную мастерскую возглавила художница Е. Д. Поленова. Промысел складывался из синтеза традиций различных манер деревянной резьбы, и в конце концов сформировался в уникальный ярко выраженный стиль – абрамцево-кудринскую рельефную заovalенную резьбу. Основоположником этого стиля считается В. П. Ворносков, уроженец села

Кудрино, который работал самостоятельно, как кустарь-надомник [3, с. 56]. До распада СССР функционировала Хотьковская фабрика резных художественных изделий, мастера которой занимались не только изготовлением изделий в стиле абрамцево-кудринской резьбы, но и резьбой по кости и дорогим породам древесины. Фабрика прерывала деятельность, но с 2013 г. снова функционирует. Основной профиль деятельности мастеров фабрики сегодня – резьба по кости. Художественным образованием в сфере промысла сегодня занимаются в Абрамцевском художественно-промышленном колледже имени В. М. Васнецова (филиале) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова», который ведет историю от художественной мастерской Е. Д. Поленовой.

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

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

Традиции резьбы по дереву многих регионов России используются в обучении студентов бакалавров и магистров в Гжельском государственном университете по специальностям Народная художественная культура и Дизайн.

Студенты, обучающиеся по направлению Народная художественная культура, изучают различные техники резьбы и на практике пробуют освоить методы резьбы по дереву. Освоив геометрическую резьбу в процессе выполнения упражнений, они разрабатывают свой эскиз произведения геометрической резьбы в стиле народной художественной культуры и выполняют его в материале. Далее рассматриваются различные виды резьбы, такие как домовая резьба, прорезная, рельефная, кудринская. На основе изученного материала студентами выполняются эскизы произведения с элементами этих видов резьбы.

Заключительным видом резьбы в изучении рассматривается круглая объемная резьба (богородская игрушка, пермская деревянная скульптура для храмов). На основе изученного студентами выполняются эскизы игрушки и вырезаются из массива дерева.

Заканчивается образовательный процесс практикой по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности. На практике закрепляются знания, умения и навыки художественной обработки дерева. Придумать авторские часы из дерева, резную икону или другое произведение на основе народных художественных традиций, выполнить в материале дерево – эту задачу решают студенты на практике. В результате процесса обучения студенты могут выполнить выпускную квалификационную работу в материале дерево.

На специальности Дизайн также изучается дерево на занятиях по художественной обработке материала. Дизайнеры знакомятся с материалом начиная с первого задания – объемно-пространственной композиции. Следующим заданием является произведение с прорезной рельефной резьбой.

Задание «Игрушка в дереве» дизайнеры решают по-своему.

И на производственной практике дизайнеры закрепляют свои знания свойств и вариантов обработки дерева. Знания и навыки обработки дерева, полученные студентами в процессе обучения, используются дизайнерами при выполнении дипломного проекта.

Список литературы

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

Е. Б. Егоров, И. Я. Комлева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ПРОБЛЕМА УЧЕТА ИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ ПРИ ИЗУЧЕНИИ НАСЛЕДИЯ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

Качество научно-исследовательских работ студентов, обучающихся по направлению подготовки Дизайн, зависит напрямую от тех источников (диссертации, монографии, научные статьи, книги, учебники и т.д.), с которыми работает студент. Поэтому так важно с самого начала ориентировать студентов еще на стадии сбора информации по выбранной теме на источники. Необходимо рекомендовать к изучению не только материалы, схожие по тематическим признакам, но и находящиеся в контексте изучаемой исторической эпохи в целом. Так, помимо сугубо искусствоведческих источников имеет смысл ознакомиться с материалами косвенных по смыслу источников, относящихся к самым разным отраслям бытия выбранного исторического периода. Важность вышесказанного прекрасно иллюстрирует пример темы исследования, посвященной изучению наследия советского авангарда и в особенности предшествовавшей ему и во многом определившей его формы – супрематизма.

О супрематизме и оказанном им влиянии на весь творческий процесс мирового и в частности советского искусства написано достаточно много (чего стоит титанический труд, проделанный Селимом Омаровичем Ханом-Магомедовым). Проблематика идейно-философских концепций, разрабатываемых в живописи и их влияние на архитектуру, декоративно-прикладное искусство и дизайн тоже не оставляют никаких сомнений. Неоднократно издавались и переиздавались как у нас, так и за рубежом мемуары, личные записи, дневники, письма апологетов супрематизма. Наши современники тоже не оставляют эту тематику в покое, не ограничивая себя книгами, журналами, научными статьями, монографиями, ведут авторские блоги, записывают видеоролики и презентации, публикуют их в сети интернет.

Форма, стиль изложения статьи в блоге или видеоролике диктует определенный формат. Информация должна подаваться емко, однозначно, доступным для широкой массы пользователей языком, то есть во многом субъективно. Но сложность заключается как раз в том, что творчество какого-либо художника, архитектора и т.д. находится всегда в историческом контексте. А исторический контекст – явление чрезвычайно сложное и противоречивое. Особенно это касается переломных эпох. Художник и его творчество есть продукт времени, продукт конкретной исторической эпохи.

Искусство эпохи является отражением многообразных граней ее жизни, отражением политических и социальных проблем и противоречий. И оценка после всестороннего рассмотрения какого-либо творческого явления на проверку все же оказывается не такой однозначной, как нам бы того хотелось. Хорошим примером может послужить оценка творчества Казимира Малевича, данная его современником Алексеем Ганом, опубликованная в третьем номере журнала СА за 1927 год. И что еще интересней – полемика, последовавшая и тоже опубликованная, между Малевичем и издательством СА в рубрике «Дискуссионный отдел» в номере пять за 1928 г. В этой полемической дуэли открывается одна интересная, мало изученная деталь – генезиса творческой позиции Казимира Малевича. Кратко ее можно охарактеризовать как мистическое откровение. Упомянутый выше исследователь авангарда С. О. Хан-Магомедов в своих книгах уклоняется от рассмотрения приведенного обстоятельства. Связанно это, очевидно, с невозможностью открыто обсуждать данную тему в атеистическом советском научном сообществе. Но времена изменились, и мы уже не ограничены идеологическими условностями и вправе использовать весь возможный научно-исследовательский арсенал в целях достижения истины.

Следовательно, совершенно невозможно ограничить себя лишь теми источниками, которые находятся на поверхности, в открытом свободном доступе. Необходимо в первую очередь обращаться к первоисточникам, архивным документам, редким книжным изданиям, монографиям и диссертациям. И только потом просматривать беллетристику, блоги, видеорепортажи частных

лиц, выражающих свое субъективное мнение. Вопрос в том, может ли современный студент (художник, дизайнер) самостоятельно составить исследовательскую часть своей курсовой и иной работы в соответствии с вышеизложенными рекомендациями? Вероятно, да, но далеко не все и не каждый. И вот тут на первый план должна выйти фигура руководителя, который, пользуясь своим опытом, знаниями, может рекомендовать те источники, авторитетность коих не подлежит сомнению и к тому же способные наиболее широко и всесторонне помочь раскрыть выбранную тему.

Список литературы

1. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. М.: Стройиздат, 1996.

С. А. Иванова, А. В. Котышов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ЭПОХА СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВА МАЛОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ

XVIII в. в мировой истории – это век Просвещения, ключевые годы в истории европейской культуры. В России данный период занимает преимущественно вторую половину XVIII в., когда правительство активно способствовало развитию наук и искусств. Возникает вопрос: почему именно в эту эпоху, а не в последующие века произошел рост интереса к фарфору? Для ответа следует изучить историю развития фарфорового производства и искусства фарфоровой малой пластики.

Краткая характеристика фарфора, изложенная в учебниках по керамике, звучит так: «Фарфор – особый вид керамики, отличающийся повышенной прочностью и непроницаемостью для газов и воды. При несильном ударе деревянной палочкой издает характерный чистый звук. В тонком слое изделие просвечивается. Изготавливается этот материал путем высокотемпературного обжига смеси, состоящей из глины, каолина, полевого шпата и кварца». В русский язык слово «фарфор» пришло из персидского языка от слова «фахфур» – китайская посуда из белой керамики или «фагфур» – китайский император.

Впервые этот материал появился в Китае приблизительно 11 тыс. лет назад. В 1100 г. секреты изготовления фарфора становятся известны корейским мастерам, а в 1500 – и японским. В Европе он стал известен лишь в начале XVIII в. благодаря усилиям саксонского химика Иоганна Беттгера. В 1710 г. в Мейсене (Саксония) был открыт первый фарфоровый завод. Популярным становится и французский фарфор Севрского завода.

В России интерес к фарфору возник в начале XVIII в. Попытки организовать собственное производство этого материала в России, начатые при Петре I с привлечением иностранных ученых, результатов не дали. Таким образом, для нахождения состава фарфора и способов его изготовления к середине XVIII в. в России был один путь – самостоятельная исследовательская работа. Разрешить этот вопрос в России удалось двум русским людям – Дмитрию Ивановичу Виноградову и Михаилу Васильевичу Ломоносову. В разработке фарфоровой массы каждый шел своим путем.

Д. И. Виноградов разработал составы глазурей, красок по фарфору, золотого порошка для декора фарфоровых изделий. Русский фарфор Виноградова был очень качественным и не уступал по этому параметру саксонскому. А полученный состав фарфоровой массы был близок к китайскому рецепту. М. В. Ломоносов избрал для своих работ по фарфору гжельскую глину, о свойствах которой ему было известно. Фарфор Ломоносова отличался от полученной массы Виноградова.

Ценность русского фарфора для нашей страны была в том, что он был изготовлен из нашего отечественного сырья, что значительно снижало расходы на производство. Следует также отметить, что нигде в мире трудное дело создания фарфора не было выполнено так быстро и так блестяще, как в России. Расцвет художественного фарфора наступает с приходом к власти Екатерины Великой, то есть вторая половина. Екатерина II покровительствовала фарфоровому производству. В 1765 г. она переименовала Порцелиновую мануфактуру в Императорский фарфоровый завод с поставленной перед ним задачей – «удовольствовать всю Россию фарфором». Директором был назначен Д. И. Виноградов. Писатели-романтики окрестили XVIII в. фарфоровым столетием.

Изучив научные статьи по теме, за начальную точку исследования был принят Виноградовский период (1750 – начало 1760-х гг.), когда на Императорском заводе появляются первые образцы малой фарфоровой пластики. Один из первых мастеров завода Андрей Черный получил так называемый мелкозернистый бисквит, который отличался красивой матовой поверхностью и большой пластичностью, что позволяло изготавливать из него декоративные скульптуры с множеством мелких деталей. 18 января 1766 г. в селе Вербилки на Дубне англичанином Францем Яковлевичем Гарднером был основан первый в России частный фарфоровый завод, хотя до массового приобретения фарфора населением было еще далеко.

Бурное развитие фарфорового производства характеризуется и формированием художественного облика фарфоровой «куклы». Под названием малой пластики «кукла» современники имели в виду только размер изделия: «малый», «кукольный». Русские мастера-керамисты при создании фарфоровой пластики брали за основу немецкие образцы, в которых персонажи демонстрируют изящные позы, одежду и сюжет. Поначалу изделия из фарфора шли только на обеспечение нужд императорского дворца и в свободную торговлю не поступали.

Фарфор обретает органическое существование в убранстве дворцовых интерьеров. Входит в моду устройство фарфоровых кабинетов, столы убираются парадной посудой и настольными скульптурными украшениями. Фарфор становится неотъемлемой частью дворянского быта. Изделия из фарфора были изысканным подарком для высокопоставленных особ, дипломатов. В номенклатуре фарфоровых изделий того времени можно условно выделить три группы: это изделия «вещей поднесения», предметы парадных и повседневных сервизов и фарфоровая малая пластика. Малая фарфоровая пластика приобретает самостоятельное звучание. Во времена императрицы считалось большой честью получить из ее рук фарфоровую малую скульптурку. Декоративные фигуры малых форм дарились членам императорской семьи к таким праздникам, как Рождество и Пасха.

Первые изделия из раннего русского фарфора были небольшими. Спрос был невелик. Но при Екатерине II ситуация изменилась, появился стабильный спрос на пластику из фарфора. Продажа фарфоровых «кукол» стала приносить большой доход. Превосходные фарфоровые изделия распространились по стране. Конец XVIII в. стал временем расцвета русского фарфора, а Императорский завод – одним из ведущих в Европе.

В 1779 г. на Императорский фарфоровый завод (ИФЗ) пригласили талантливого скульптора – Жана-Доминика Рашетта, который стал автором около 150 моделей фарфоровых изделий, прославился знаменитой серией малой пластики «Народы Российского государства», которая имеет большую историко-этнографическую и художественную ценность. Современники очень ценили порцелиновых кукол из «екатерининского фарфора» и воспринимали их наряду с картинами и скульптурой знаменитых мастеров.

Со второй половины XVIII в. искусство фарфора являлось одним из важнейших составляющих русской культуры, т. к. именно фарфор приобрел статус национального культурного феномена.

Художественный фарфор XVIII в. – первый фарфор России по времени своего возникновения и по значительному вкладу в российскую и мировую культуру. В последующие века к наследию XVIII в. обращаются как к первоисточнику, заимствуя в нем сюжеты и темы, иногда точно повторяя отдельные фигурки, ставшие традиционными для этого материала.

Список литературы

1. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности Декоративно-прикладное искусство. М., 2014.
2. *Соснина О. А.* Русская фарфоровая пластика малых форм второй половины XVIII в.: Проблемы художественной специфики: автореферат дисс. кандидата искусствоведения: 07.00.12: МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1998.

С. А. Иванова, А. В. Котышов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

ФАРФОРОВАЯ ПЛАСТИКА КАК ЭЛЕМЕНТ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Декоративно-прикладное искусство развивалось с древних времен, в частности керамика, принося человечеству не только утилитарную полезную функцию, но и эстетическое наслаждение. Если в XVIII в. престижно было иметь в доме скульптурное произведение малых форм из фарфора, это считалось признаком богатства и просвещенности, то в XX в., когда фарфоровая пластика стала массовым явлением, нередко такими изделиями, сувенирами награждали бойцов за храбрость в бою и тружеников производства за доблестный труд, или же они служили украшением жилища. Много патриотических эмоций вызывал так называемый «агитационный фарфор», возникший в период революций и войн, своеобразно отражая советскую эпоху «на блюдечке», служа инструментом воспитания масс, трудового народа.

И до настоящего времени фарфоровая пластика играет свою заметную роль в жизни общества и отдельной личности, отражая его материальные и духовные интересы. На всех этапах своего существования малую фарфоровую пластику объединяет эмоциональное состояние, которое она вызывает в обществе. Человек испытывает чувство радости, восхищения, желание взять изделие в руки, рассмотреть со всех сторон, примерить к своей жизни, заинтересоваться изготовителем, оно дает толчок к познанию художественной эстетики [3].

XVIII в. – эпоха становления искусства фарфора как одного из важнейших элементов, составляющего русскую культуру. В России данный век окрестили «фарфоровым столетием». Благодаря особому местоположению керамики «в географии культуры», на границе искусства и жизни, фарфор очень восприимчив ко всем процессам, происходящим в художественной и общественной жизни: «Сочетая в себе не только эстетические и утилитарные функции, но и просветительские, которые были столь характерны для данной исторической эпохи, фарфор приобретает статус национального культурного феномена. Керамические изделия XVIII в. отражали политические и культурные события, происходящие в стране. Сама природа материала была созвучна мироощущению и эстетике того времени» [1].

Фарфоровые изделия органично занимают место в убранстве богатых дворцовых интерьеров. Особую популярность приобретает обустройство кабинетов керамическими аксессуарами: парадные сервизы и настольные скульптурные украшения. Таким образом, фарфор становится неотделимой частью дворянского быта.

Изделия фарфоровой группы можно разделить на три условные группы. Это декоративные вазы, выполненные в честь военных побед и посвященные историческим событиям и юбилейным датам, они в основном служили элементом украшения интерьера. Вторая и самая большая группа – это фарфоровые сервизные изделия, которые имели функциональное и повествовательное значение происходящих событий. Коллекция фарфоровой малой пластики занимает почетное третье место в становлении истории русского керамического искусства [2].

Малая скульптура, называвшаяся в те времена «порцелановыми куклами», обретает самостоятельную жизнь. Фарфоровые изделия считались изысканным подарком для высокопоставленных особ, князей, дипломатов и иностранных гостей. Во времена правления императрицы Екатерины Петровны большой честью было получить из ее рук фарфоровую малую пластику. Также, декоративные скульптурные фигуры дарились членам императорской семьи к важным мероприятиям и праздникам, таким как Рождество, Пасха и День Рождения [1].

Первые фарфоровые скульптурки были выполнены на Императорском заводе и сохранились в единственных экземплярах. Интересна этнографическая серия «Народы России» выполненная блестяще стилистически, где в бытовых фигурках подчеркивается характер одежд и украшений. И уже в XIX в. не было ни одного завода, который не выпускал бы скульптуру. Для этого времени типичны бытовые сцены из русской жизни.

«Являясь разновидностью искусства пластики, фарфоровая скульптура малых форм органично живет в разнообразном предметно-вещевом контексте эпох, что и позволяет сделать

вывод о ее "пограничном" положении между станковой скульптурой и декоративно-прикладными ремеслами» [5].

Ушел в историю XVIII в., ушло время элитных единичных фарфоровых кукол. И вот уже к середине XX в. решается вопрос о месте и роли массового фарфора в пространстве повседневной культуры. Человек всегда стремился к прекрасному, доступному и индивидуальному [4]. И эту роль взяла на себя фарфоровая малая пластика, как интерьерная, так и выставочная скульптура. Полностью соответствуя этому назначению, фарфоровая малая пластика в руках мастера становится высокохудожественным изделием, украшающим интерьеры и XXI в., достойным шедеврам XVIII в.

Как точно подметил художник В. А. Малолетков: «Основная специфика скульптуры малых форм – это возможность сказать о многом в малом масштабе, сказать максимально искренне и точно». Керамист Н. Н. Богданова уточняет: «Популярность мелкой пластики – именно в ее обращенности к внутреннему миру человека, в созвучии его души с душой художника», а скульптор В. Е. Цигаль продолжает: «Скульптура малых форм более непосредственно связана с актуальными событиями нашей жизни. XX век – век удивительных явлений. Статуэтка Гагарина или какое-то изображение космоса – это то, что может приобрести каждый человек».

Ассортимент малой фарфоровой пластики с годами расширяется. Это и портретные бюсты, и фигурки людей и животных, и лепные тарелки, и костюмированные персонажи. Много выполняется изделий в мифологическом и аллегорическом жанре. «Изящные позы, предметный антураж и подробности одежды – все подвластно малой пластике. Ее неповторимые свойства – непринужденная, естественная грация пластических форм, декоративная насыщенность и вместе с тем утонченность цветовой гаммы. Фарфоровая пластика средствами выразительности различных видов искусства: скульптуры, графики, театра, живописи, вовлекает их в единый стилевой поток, становясь одним из ярких символов художественной культуры» [5].

Скульптуру малых форм отличает большое содержание и политическая значимость, а изящный материал – фарфор – передает в скульптуре величие и значимость отдельной личности или памятного события в жизни общества в разные исторические периоды: процветания страны, ее успехов или революционного хаоса, холода, голода, гражданских войн или трудовых будней русского народа.

Фарфоровая пластика малых форм соединяет в себе ювелирную точность проработки фрагментов, знание тончайших особенностей технологии изготовления капризного фарфора и высочайшее мастерство исполнения. Каждое произведение обладает неповторимыми чертами, пропорциями, характером и пластикой. При помощи тонкой, реалистичной лепки скульптурных деталей, передающих сложный графический рисунок силуэта, авторам удается создавать удивительно живые и динамичные образы – изысканные и утонченные произведения белоснежного фарфора, которые навсегда прославили русское искусство.

Список литературы

1. Казакова Л. Императорский фарфоровый завод. Приношение Санкт-Петербургу [Электронный ресурс] URL: <http://russiskusstvo.ru/journal/2-2004/a651> (дата обращения 13.12.2020).
2. Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности Декоративно-прикладное искусство. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2014.
3. Салтыков А. Б. Проблема образа в прикладном искусстве // Некоторые вопросы теории изобразительного искусства: сборник. Москва: Искусство, 1957.
4. Смирнова М. А., Говорова М. Е. Проблема сохранения и возрождения традиционных народных ремесел и промыслов в наши дни // Пространство диалогов: декоративно-прикладное искусство и дизайн: коллективная монография. Уфа, 2018. С. 48–61.
5. Соснина О. А. Русская фарфоровая пластика малых форм второй половины XVIII в.: Проблемы художественной специфики: автореферат дисс. уч. ст. канд. искусств.: МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1998.

Е. Я. Кенигсберг

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

КОНТЕКСТЫ КУРАТОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Глобальная система современного художественного процесса включает ряд составляющих, важное место среди которых занимает кураторская деятельность. Наиболее уместным представляется понимать кураторство как авторскую интеллектуальную деятельность, сторонником которой выступает французский куратор и искусствовед Н. Буррио [1].

Немецкий исследователь, руководитель магистерской программы «Культуры кураторского» в Высшей школе графики и искусства книги (Лейпциг, Германия) Беатрис фон Бисмарк считает, что «термин и содержание работы свободного куратора выкристаллизовались только в начале 1970-х гг.» [7, S. 5659]. Уже в конце 1980-х гг. за куратором прочно закрепляется роль автора выставки. Так, выставки, которые курировал Йоханнес Кладдерс в Городском музее Менхенгладбаха (Германия), всегда демонстрировали что-то новое, что-то отличное от привычного: новых авторов, иные способы организации экспозиции, необычные форматы печатной продукции. Организовав первую персональную выставку Йозефа Бойса в 1967 г., он стал первооткрывателем этого художника для международной художественной сцены. Далее последовали экспозиции Бернда и Хиллы Бехеров, Карла Андре, Ханне Дарбовен, Георга Брехта и Роберта Филлоу, Панамаренко, Ханса Холляйна, Ульриха Рюкрима и др. Й. Кладдерс акцентировал современность, поскольку именно ее он «считал принципиально важной для развития искусства» [3, с. 63].

В 1990-х гг. куратор становится значимой фигурой современного искусства. Расцвет международного биеннального и триеннального формата уже немыслим без обязательной деятельности куратора; появляются кураторские саммиты, международные встречи и симпозиумы. Кураторские практики входят в международную сеть. От куратора требуется не только творческое мышление, но и умение вести переговоры на разных уровнях, дискутировать, обсуждать ключевые темы, обладать знаниями из области экономики, политики, дипломатии и т.д.

С 1990-х гг. наблюдаются процессы взаимопроникновения художественной и кураторской практик. Кураторство становится способом художественной практики, а выставка – художественным и кураторским медиумом.

Концептуальная составляющая работы куратора связана с созданием новых контекстов современности. «Куратор – это человек, который связывает со своими проектами интеллектуальные инвестиции и через это реализуется как публичный интеллектуал, – считает В. Мизиано. – В кураторской выставке, в отличие от просто выставки, видно интеллектуальное присутствие куратора» [6]. О. Энвезор, один из ведущих международных кураторов современности, предложил «идею того, что выставка – это топография, отражающая критический анализ искусства», поскольку «она отражает важность кураторской работы как важной теоретической модели и дисциплины, в рамках которой можно разрабатывать новые художественные модели» [5].

Куратор формирует выставку или выставочный проект, объединяя работы художников в единое целое; он представляет художественные произведения публике, тем самым делая их видимыми. Логика кураторского высказывания строится по принципу последовательного усложнения: идея и тема проекта позволяют продумать и сформировать смысловое ядро исследования, вокруг которого строится концепция. Так, С. Сигелауб оценивает свои выставочные проекты как «реализацию разных возможностей, связанных с исследованием выставочного производства в разных его аспектах» [3, с. 139], и подчеркивает, что для осмысления проекта и понимания его проблематики необходимо несколько лет [3, с. 134]. Кураторские исследования Яна Лееринга, директора Государственного музея Ван Аббе (Эндховен, Нидерланды) с 1964 по 1973 гг., находились на стыке различных дисциплин, в выставочном процессе больше всего его интересовала новизна. Вернер Хофманн, первый директор Венского музея MUMOK (1962–1969), директор Кунстхалле Гамбурга (1969–1980), считает наиболее плодотворным кураторским подходом междисциплинарность и формирование единого интеллектуального пространства. Уолтер Занини,

курировавший Биеннале в Сан-Пауло (Бразилия) в 1981 и 1983 гг., использовал диалогический подход. Арт-критик Люси Липпард свою роль куратора видела в том, чтобы «сделать искусство привлекательным для разных людей» [3, с. 234].

Современные кураторские практики многогранны; куратор, развивая и инсценируя свою идею, взаимодействует с окружающим миром, формирует новые связи, запускает процессы познания. Т. Смит считает, что современное кураторство «не следует какому-либо набору правил; скорее, оно вырабатывает свой подход, исходя из возникшего набора мнений» [4, с. 21], и что главная задача современного куратора – «выставлять художественные смыслы» [4, с. 23]. Ум и изобретательность, практичность и действенность, импровизация и вдохновение необходимы для эффективного кураторского мышления.

Важными категориями проекта современного искусства являются инновационная кураторская деятельность, исследовательская составляющая, художественная практика «как форма познавательной и интеллектуальной деятельности» [2, с. 118]. Кураторский выбор художников-участников проекта базируется на соответствии вектору исследования, концептуальной и контекстуальной составляющей. Экспозиция нередко строится как нелинейное повествование, подчиненное законам драматургии. В качестве примера уместно привести междисциплинарные проекты Х.-У. Обриста, специально созданные для Манчестерского международного фестиваля «MIF»: «Время почталыона» (2007), «Марина Абрамович представляет» (2009), «Одиннадцать комнат» (2011). Каталог и дополнительные программы – дискуссии, встречи с экспертами, круглые столы, кураторские экскурсии и т.д. – не только являются неотъемлемыми составляющими выставки, но и неизбежно несут на себе отпечаток индивидуальности куратора.

Как считает Б. Гройс, «стратегия современного искусства сводится к созданию специфического контекста, в котором определенная форма или предмет предстают новыми или интересными даже в том случае, когда эта форма была включена в коллекцию ранее. Традиционное искусство функционировало на уровне формы. В современном же искусстве интерес сдвинут главным образом к вопросам контекста, структуры, пространства или новой теоретической интерпретации» [4, с. 67].

Работая в поле знаний, куратор инициирует процессы, принимая во внимание множество факторов. Он мотивирует художников создавать произведения, ориентируясь на заданные кураторскую концепцию, временные и пространственные рамки, институциональные условия проекта. Куратор включает художественные практики в контекст кураторского высказывания, определяет соотношение художественных позиций в рамках проекта, продумывает векторы взаимодействия с окружающим миром.

Кураторская работа тесно связана с исследованиями, и кураторы формируют локальные и интернациональные сети связей для создания и поддержания возможностей исследований. Т. Смит считает, что суть кураторского мышления заключается, в том числе, в развитии исследований. Выставки являются «интертекстами, посредством которых кураторы говорят друг с другом» [4, с. 209], причем эта модель развивалась на протяжении длительного времени. «Сделать видимым этот диалог между выставками (кураторский эквивалент интертекстуальности в литературе) значило бы выразить то, что мы признали за основу и за отличительное, уникальное свойство кураторского дискурса. Это необходимо для движения кураторской мысли» [4, с. 265].

В настоящее время кураторы являются основными игроками в международном поле современного искусства. Мобильность стала неотъемлемой характеристикой куратора; публика и критики путешествуют от биеннале к биеннале, от одного выставочного события к другому. «Многие кураторы приняли культурный плюрализм как новый стандарт репрезентации, который, в свою очередь, способствовал большей видимости нового поколения художников и кураторов, работающих в сфере биеннальных выставок» [3, с.140].

В последние десятилетия основными инструментами современного искусства стали многочисленные регулярные мега-выставки формата биеннале, в основе которых лежит международный контекст: Стамбульская биеннале (Турция), Шанхайская биеннале (КНР), биеннале в Кванджу (Корея), Триеннале Сетоути (Япония), Уральская индустриальная биеннале (Российская Федерация) и др. Широкие масштабы презентации проектов современного искусства

привели к появлению новых кураторских стратегий, к переходу от единоличного кураторства к групповому.

Анализируя контексты деятельности куратора в сложившейся системе современного искусства, можно утверждать, что куратор является носителем авторской позиции, применяет авторский формат работы, создает собственную сеть в соответствии с теми задачами, которые он решает. Современный кураторский подход подразумевает непрерывные исследования, переосмысление тем и форматов выставок, постоянный поиск новых стратегий.

Список литературы

1. *Буррио Н.* Большой проект должен породить дискуссию // Художественный журнал. [Электронный ресурс]. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/53/burrio/> (дата обращения: 15.11.2012.).
2. *Мизиано В.* Пять лекций о кураторстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 232 с.
3. *Обрист Х. У.* Краткая история кураторства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 256 с.
4. *Смит Т.* Осмысляя современное кураторство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 272 с.
5. *Энвезор О.* Топография критики: выставка как место и площадка // АРТГИД. [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/785> (дата обращения: 13.04.2015).
6. *Яичникова Е.* Виктор Мизиано: «Современные кураторы хотят отрезать свой кусок пирога» // Colta. [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12924/> (дата обращения: 16.10.2009).
7. *Bismarck von, B Curating* // DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont, 2002. S. 5659.

И. А. Ковалек

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

ИЗРАЗЦОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО ВИТЕБСКОЙ ГУБЕРНИИ

На территории Беларуси самый ранний печной изразец, изготовление которого датируется началом XIV в., был найден археологами в Полоцке и относится к 1308 г. В процессе раскопок на территории Беларуси найдены ремесленные центры по изготовлению изразцов в Витебской области (Витебск, Полоцк, Копысь), Гродненской области (Гродно, Мир) и в др. областях.

Витебск – один из древнейших городов Белоруссии. Он основан киевской княжной Ольгой в 974 г. (Дбеск, Видбеск, Видебск, Витепеск, Витьбеск) – согласно летописи Михаила Панцирного (1760 г.). Находясь на пересечении важных торговых путей, город рано включился в сферу культурных и экономических взаимосвязей со смежными и более отдаленными территориями. С XIII в. наряду с Полоцком и Смоленском Витебск вел активную торговлю с Ригой. Археологические находки свидетельствуют о контактах Витебска с немецкими городами по крупной реке западной Европы Рейну, польскими землями и Русским государством в XV–XVIII вв.

Немногочисленные письменные источники не дают полной картины, характеризующей гончарное ремесло феодального Витебска. Центром гончарного производства Витебска по мнению исследователя О. Н. Левко можно считать Задвинье (ул. Гончарная), где согласно Инвентарю 1641 года в XIV–XVI вв. проживало 8 горшечников, каменщиков и красильщиков. Изразцовое производство не имело широкого размаха, о чем свидетельствует отсутствие таких специальностей как, кафельник, кирпичник, изразцы изготавливали наряду с бытовой керамикой и те же мастера [2].

В 1790 г. на Взгорье витебский мещанин Андрей Будников, родом из города Вязьма Смоленской губернии, основал первый кафельный завод на Спасской улице (ныне р-он Песковатика). После войны 1812 г. Будников перенес завод на противоположную сторону «Слизского» ручья (р-он ул. Чехова). В 1864 г. завод принадлежал потомкам Андрея Будникова и занимал пять просторных комнат первого этажа каменного дома. На заводе работало всего шесть человек (все рода Будниковых), из оборудования имелось шесть станков и две печки для обжига. В двух верстах от города в урочище «Церковщина», принадлежащем Богословскому приходу, добывали красную глину, белую – в семнадцати верстах в имении Буева, сырье для производства. В Риге приобретали олово и свинец – материалы для глазури. В год изготавливали до десяти тысяч печных изразцов трех видов. Уровень изразцового производства был довольно высоким, и кафель сбывался в Минске и Минской губернии, Пореческом уезде Смоленской губернии, Оршанском уездах Могилевской губернии, а также в самом Витебске.

К 1902 г. в Витебске существовали два завода, принадлежащие сыновьям Андрея Будникова, братьям Михаилу и Григорию Будниковым. После 1917 г. о Витебских заводах ничего не известно (здания не сохранились) [1].

Третий брат Петр основал завод в Смоленске. После смерти Петра Будникова кафельным заводом в Смоленске управляли сыновья Александр и Евгений. В 1914 г. война поспособствовала упадку производства. В 1915 г. изразцовый завод прекратил свою работу и находился в полном запустении на протяжении семи лет. В 1922 г. завод возобновил свою работу как «Товарищество Керамик», однако в годы Великой Отечественной войны здание было полностью разрушено и изразцовый завод прекратил свое существование.

Примерно в 1850 г. на базе гончарного производства слободских ремесленников в Задвинье создан еще один кафельный завод Витебска, принадлежащий мещанину Еремею Гарбузу [2].

В 1877–1914 гг. в Витебске действовал еще один изразцово-майоликовый завод. Основан дворянином Брониславом Яковлевичем Лисовским. Который находился на Кафельной улице, корпуса завода сохранились до наших дней (ныне проспект Фрунзе, 41б – район дислокации 103-й мобильной бригады).

Завод производил печной терракотовый, белоглазурованный и золоченый кафель и майолику. Через семь лет после основания на предприятии трудилось всего 12 человек. Позже

предприятие стало расширяться – в 1902 году на заводе работало уже 84 рабочих, в 1908 – 78, в 1913 – 118. Предприятие отличалось высокой по тем временам технической оснащённостью. В 1895 г. здесь работали два конных и газовый двигатели мощностью в четыре лошадиные силы. В 1908 г. уже имелся паровой двигатель мощностью в 85 лошадиных сил.

Перед Первой мировой войной являлся одним из крупнейших предприятий такого типа в Российской империи. Тогда завод выпускал 75 тыс. печных изразцов в год. Завод реализовывал продукцию в своих магазинах в Варшаве, Казани, Петербурге, Николаеве, Саратове, Ростове. На различных промышленных выставках продукция неоднократно получала медали. На фирменном бланке завода 1911 г. их изображено семь, на штампе две. Печные изразцы завод выпускал до 1914 г. (далее сведения о предприятии Б. Я. Лисовского отсутствуют) [2].

Завод Б. Лисовского отличался особым изяществом своей продукции. На изразцах были представлены и пейзажи, и морские сюжеты, и бытовые сценки. Здесь можно говорить даже об одной из загадок художественной жизни Витебска, ведь кто их авторы – нам неизвестно.

Заканчивая обзор развития кафельных заводов Витебской губернии XVIII–XX вв., можно сделать следующие выводы. Витебские изразцы являются историко-культурным наследием народа Беларуси. Судьба изразцов, найденных при археологических раскопках, не будет ограничена демонстрацией в выставках музейных коллекций, они служат в качестве экспоната для изучения традиций белорусского искусства современными художниками декоративно-прикладного искусства. Изучение истории и технологии изготовления изразцов получает все большую популярность в настоящее время. Исследование формообразования и орнаментики древнего искусства влияет на развитие и создание художественных образов, позволит сочетать традиции с современностью.

Список литературы

1. Ковалек И. А. Витебский изразец // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXII (69) Регион. науч.-практ. конференции преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 9–10 февраля 2017 г.: в 2 т. Витебск, 2017. Т. 1. 437 с. С. 196–198.
2. Левко О. Н. Витебские изразцы XIV–XVIII вв. Минск: «Наука и техника», 1981. С. 120.

О. Ю. Кольцова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

МОЗАИКА: ОТ ДРЕВНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Мозаика – это один из самых трудоемких и долговременных по исполнению видов искусства. В наше время это одно из самых дорогостоящих украшений архитектуры или интерьера. Художники, работающие с цветным или монокромным камнем, называются мозаичистами, и это уникальные мастера своего дела. Само же слово «мозаика» обычно ассоциируется с чем-то ярким, красивым, выполненным с безупречным вкусом, недаром с греческого языка оно переводится как обиталище муз или произведение, посвященное музам. Это изображение, составленное из различных кусочков разноцветных натуральных камней, стеклянных сплавов (смальт), керамики, дерева и других материалов.

История возникновения и развития этого вида искусства насчитывает тысячелетия. К середине 3 тысячелетия до н. э. относят самые первые примеры применения техники мозаики в Древнем Море, например, штандарт из царских гробниц в Уре (Месопотамия, около 2600 г. до н. э.). Это пара инкрустированных декоративных панелей, двухсторонняя мозаика из перламутровых ракушек и лазурита, образующая фризовые композиции сцен мира и войны шумерского правителя, сплетающиеся в сочный, красочный орнамент.

В Древней Греции мозаики делали из необработанной разноцветной гальки, морских камешков, которые в изобилии можно было собрать на берегу моря. Примеры таких произведений были найдены в Коринфе и относятся к концу V в. до н. э. Как правило, это условные изображения людей, животных, мифологических существ, украшенные простым геометрическим и растительным орнаментом. В основном, это бесконечные орнаменты, свойственные греческой культуре: волна, меандр, гильош, треугольник и другие, выполнявшиеся сначала в черно-белой гамме, а затем с добавлением цветных камней. Стилистически они напоминают краснофигурные композиции с древнегреческих амфор.

Конечно, встречается мозаика лишь в немногих домах, причем ею украшаются только самые важные с точки зрения презентации и позиционирования хозяина дома в обществе помещения – андроны. Обычно мозаичные панно располагались по такой схеме: как ковер на полу помещения – прихожей, примыкавшего к андрону, дальше – маленькое панно-коврик в дверях и панно в центре помещения. Поскольку панно должно было иметь равный обзор для всех гостей, располагавшихся вокруг, оно обычно имело центрическую композицию.

Изображения фигур пока еще условны, несмотря на то, что это уже эпоха классики, а материал – самый доступный, недорогой, только темные и светлые камешки, даже цветные используются редко. Лишь столетиями позже появятся редкие драгоценные камни, мрамор, золото, сплавы из стекла, но мозаика уже тогда утверждается в своей роли декорирования архитектуры, остающейся актуальной и непревзойденной до наших дней.

В эпоху эллинизма, когда была придумана техника тесселирования и мастера стали использовать стекло, наступает расцвет античной мозаики. Произведения приобрели практически неограниченную цветовую гамму и достигли живописной реалистичности. Древнейшим памятником, где была использована техника подколки или тесселирования, считаются мозаики сицилийского города Моргантина (III в. до н. э.). Четырехгранная подколка камешков, индивидуальная подколка и подгонка их по месту и размеру обеспечивают очень плотное прилегание материалов друг к другу. Все это сказалось на реалистичности произведений, характерной вообще для эпохи.

Следующий след в истории мозаики оставили древние римляне. Несмотря на то, что они переняли этот вид искусства у греков, их произведения отличаются прекрасной композицией, динамикой и богатым цветом. Ими выкладывались полы и стены богатых вилл, дворцов и терм. В Риме и Помпеях впервые стали применять специально вырезанные кусочки из камней и одновременно использовать маленькие кубики очень плотного стекла, смальты.

Позднее в Византии этот вид монументального искусства достиг своей вершины, став основным видом украшений христианских храмов. Тому пример прекрасные произведения VI в. из итальянского г. Равенна и великолепная София Константинопольская. Мастера начали выкладывать мозаику исключительно из смальты – специально вырезанных и тонко подобранных стеклянных кубиков и пластинок. Немаловажно отметить роль освещения внутри помещения, на которое обратили внимание художники. Лучи солнца, отражаясь под разным углом от кусочков смальты, создавали в разное время суток всякий раз новое впечатление от пространства храма и изображений на стенах и потолке.

В X в. с принятием Крещения Древняя Русь переняла и традиции христианского искусства, впитавшего в себя черты античности. В Царьграде и Империи храмовое убранство заполняли исключительно либо фресками, либо мозаиками. Первые же храмы Киевской Руси, создаваемые по подобию византийских, были украшены в равных количествах мозаиками и фресками, поскольку материалы для мозаик оказались довольно дорогостоящими, и транспортировка их тоже сказывалась на цене, да и над созданием их трудились греческие мастера.

Комплекс мозаик Софии Киевской – в своем роде уникальное произведение, поскольку это единственный сохранившийся к нашему времени в столь значительной степени мозаичный ансамбль Киевской Руси. Первое, что открывается взору посетителя, – величественный образ Пресвятой Богородицы высотой 5,45 метра в центральной апсиде алтаря. Вогнутая поверхность свода отделана чистым золотом и отражает лучи солнца таким образом, что создается эффект сияния *нетварного* света вокруг фигуры Богородицы. Это дополнительно подчеркивается кубиками смальты, которые вставлены в штукатурку фона под разными углами. Очень богата цветовая палитра Софийских мозаик, один только синий имеет 21 оттенок, зеленый – 34. Даже золотые фоны неоднородны: золотой цвет имеет 25 оттенков. Всего же в мозаиках Софийского собора насчитывают 177 оттенков различных цветов. Но широкого распространения на Руси стеклянная мозаика не получила, поскольку смальту привозили из-за границы, а своего стекляного производства не было вплоть до конца XVIII в.

Свой бесценный вклад в развитие мозаичного дела в России сделал выдающийся ученый и патриот М. В. Ломоносов (1711–1765 г.). Его заинтересовала искусная работа европейских мастеров, и он решил не только возродить искусство стеклянной мозаики в России, но и наладить собственное производство материала на Родине, однако выведать рецепт смальты и секреты ее производства за границей ему не удалось. Но все же мозаика блеснула своими разноцветными гранями в мастерской русского ученого! Опытным путем он собственными силами разработал рецепт получения смальты любого цвета. По немногим образцам он не только освоил мозаичную технику, но и постиг художественный смысл мозаики как произведения монументального искусства – средства ее выразительности, красочные возможности и декоративное значение. Из 40 мозаик, выполненных лично Ломоносовым, сохранилось 23. Они хранятся в Русском музее, Эрмитаже и Московском Историческом музее.

Испанский архитектор Антонио Гауди (1852–1926 г.), представитель стиля модерн в Европе, применял мозаику для украшения фасадов зданий и малых архитектурных форм. Гауди работал в технике тренкадис, он использовал в своих работах готовую глазурованную керамическую плитку, дробил ее на кусочки и из них выкладывал композицию для облицовки волнистых поверхностей.

В наши дни в России в технике мозаики работают лишь несколько мастеров. Необходимо отметить творчество Александра Давыдовича Корноухова – художника-монументалиста, живописца, графика, советника РААСН (2000 г.), члена-корреспондента РАХ, преподавателя Суриковского художественного института с 2000 г. (МГАХИ им. Сурикова), лауреата международной премии по мозаике (1984 г.). Его работы находятся в России и за рубежом. В основном, это мозаики для храмов и монастырей России, Грузии, Израиля, Италии.

Еще один современный художник-мозаичист – диакон Дмитрий Котов, занимается не только собственной творческой деятельностью, но и передает свое мастерство детям. При Николо-Сольбинском женском монастыре в Переславльском районе Ярославской области находится около 300 детских мозаичных работ, переданных о. Дмитрием для постоянной экспозиции. Все они

настоящие шедевры, как это отмечают авторитетные художники, искусствоведы и реставраторы. Эти мозаики не раз участвовали в международных выставках. Совместными усилиями ими была издана удивительная книга «Сотворение мира», в которой опубликованы детские мозаичные работы, рисунки и рассказы четырех детских коллективов, с которыми работал о. Дмитрий: воскресных школ при храмах Спаса Нерукотворного и Покрова Пресвятой Богородицы города Долгопрудного, коррекционной школы города Лобни и приюта Николо-Сольбинского монастыря. «Мозаичист – это тот, кто видит в камне то, что ему надо» (о. Дмитрий Котов).

Удивительный древний вид изобразительного искусства – каменная мозаика. При ее создании современные художники используют самые разные породы камня: это и самый недорогой туф, и редчайшие породы мрамора, оникса, яшмы. Цвет природного материала ласкает глаз, игра структур неповторима, поэтому каждое мозаичное панно, созданное из природного камня, является уникальным произведением искусства.

Особое место мозаика занимает в учебной деятельности художника-педагога. В первую очередь, техника мозаики способствует многогранному развитию личности ученика, формированию практических знаний, умений и навыков, развитию мышления, внимания, глазомера, вкуса, аккуратности, культуры труда. Немаловажное значение при работе с мозаикой имеет и развитие таких редких качеств, как сосредоточенность, неторопливость, терпение и привычка доводить работу до конца. Пройдя все этапы создания произведения, от эскизов и картона до завершения работы в материале, ребенок учится правильному ведению работы над любым художественным произведением, будь то академическая живопись или станковая композиция, графика и т.д., поскольку этот вид деятельности протекает в длительном времени. На создание одного мозаичного панно учеником может быть потрачено от полугода и более. Дети радуются удачным и оригинальным идеям, которые они могут воплотить в жизнь собственными усилиями.

Список литературы

1. Мозаика // Энциклопедический словарь юного художника / Сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. М.: Педагогика, 1983.
2. Мозаика // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
3. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. М.: Искусство, 1973. 512 с.
4. Искусство. Энциклопедия для детей. Том 7. (Части 1–3). М.: Аванта+; Ч. 1., 1997. Ч. 2., 1999.
5. Надеждин Н. Я. Антонио Гауди: «Воздушные замки Каталонии»: Биографические рассказы. М., 2011. 192 с.
6. Деловая педагогика отца Дмитрия Котова [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.openlesson.ru/?p=17755>
7. Сайт Александра Корнаухова [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.kornoukhov.com>
8. МОЗАИКА ЖИЗНИ. ЖИВОЕ ПРАВОСЛАВИЕ [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8SGH47o-p2A>

И. Я. Комлева, Е. Б. Егоров

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ИНТЕГРИРОВАННЫЕ ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

На протяжении уже нескольких десятилетий в мире остро назрел вопрос о проблемах экологии. В последнее время стали возникать все более злободневные вопросы о различных формах организации взаимодействия человека с окружающей средой.

Приоритетным стал экологический подход в проектной культуре, где решением природоохранной проблемы стала идея органичного «вливания» продуктов в среду, созданную человеком. Наряду с этим дизайн-проектирование объемлет в себе и научно-технический подход, и художественно-образную составляющую, тем самым объединяя фактически всю предметно-пространственную среду. В дизайне разрабатываются новейшие конструкции и технологии, организующие жизненное пространство.

Дизайн, воспринимаемый нами как сфера творческой проектной деятельности общества, как совокупность объектов и устройств, облегчающих жизнедеятельность человека, как особым образом сформировавшаяся эстетическая концепция мировосприятия, играет серьезную роль в современном мире.

Сегодня создаваемое искусственное пространство характеризуется многозначностью, многомерностью, многополярностью, зачастую приближено к пограничным состояниям, таким как хаотичность и бесконечность. Экологический подход в проектом дизайне ориентирован на решение проблем, связанных с повышением интенсификации, переуплотнением, стратификацией и дифференциацией, а также увеличением загрязненных техногенных пространств и неизменным сокращением чистого экопространства. Всеобщая экологизация мышления призвана помочь сменить устаревшие пространственные представления и заменить их на новые. Ключевым подходом в экологическом дизайне является гармонизация отношений человека и окружающей среды. Эффективная комплексная дизайнерская деятельность стремится учитывать в проектируемых объектах потребительские и эстетические требования человека и природной среды.

Дизайнеры занимаются поиском новых, иногда нетрадиционных решений в проектировании предметно-пространственной среды, осваивают передовые инновационные технологии.

В 90-х годах XX в. встал вопрос о проблемах энергосбережения, экономии и возобновлении ресурсов, а также экономии средств, расходуемых при строительстве и эксплуатации зданий. Тогда же стали возникать идеи возведения зданий и сооружений с управляемыми инженерными коммуникациями, создания единого комплекса управления системами оборудования зданий, с помощью микропроцессоров, запрограммированных на самостоятельный выбор оптимальных режимов работы, в зависимости от изменяющихся условий.

Современной альтернативой традиционных схем организации жилища, в которой каждый элемент задуман как самостоятельная функциональная единица, становится прогрессивный продукт современного строительства – «интеллектуальный (умный) дом».

Концепция «умного дома» заключается в интеграции систем, позволяющих преобразовать геометрические пространства архитектурных чертежей в экономичные, гибкие и надежные функциональные пространства с оптимальными характеристиками среды.

Первоначально именно потребность в экономии энергии и ресурсах явилась причиной создания системы автоматизации в сооружениях. На сегодняшний день автоматизация используется как для новых, так и для реконструированных зданий.

Создается единая система автоматического управления зданием, которая координирует контроль всего инженерного оборудования и систем надежности. Применяемая система интегрированных функций обладает высочайшей эффективностью и производительностью, как в масштабе всего здания, так и отдельно взятых помещений.

Объединение автоматизации с установками связи и информатикой в единую систему в «умных зданиях» дает возможность дальнейшей модернизации и вариативности использования

таких систем. А экономия энергии происходит за счет разработанных систем энергосбережения и энергопотребления, которые способны управлять устройствами, подключенными к электросети, дозированно распределять необходимое количество энергии исходя из загрузки системы.

Применение данных технологий позволяет создавать благоприятные и комфортные условия среды обитания человека, жилье становится более функциональным и безопасным. Комплексное решение по автоматизации действий в «умном доме» позволяет полностью или частично управлять различными системами контроля, бытовой техникой посредством беспроводной связи.

Интегрированные экологические системы дают возможность потребителю полностью управлять и контролировать всеми коммуникациями, аппаратурой безопасности, системами энергопотребления и энергосбережения и т.п.

Внутри системы можно запрограммировать работу отопления, кондиционирования с учетом погодных условий, присутствия или отсутствия людей. Возможностью централизованно управлять устройствами освещения – включать или выключать, регулировать яркость, помимо дистанционного управления есть возможность запрограммировать световую автоматику в зависимости от времени суток, погодных условий, от присутствия в помещении человека. Также можно воспользоваться заранее запрограммированными световыми сценариями, так как «умный дом» способен запоминать и воспроизводить сочетания световых и цветовых сцен, хранящихся в его памяти.

Одной из важнейших функций «умного дома» является интегральная система пожарной сигнализации. Для защиты от несанкционированного вторжения используются управляющие системы, которые программируются введением кода, картой, биометрическими показателями (отпечаток пальца, сканирование сетчатки глаза и т.д.). Полностью в автоматическом режиме ведется система видеонаблюдения и видеозаписи, которая транслируется на мониторы телевизора, компьютера, планшета, телефона, сенсорные экраны.

Для создания более комфортных условий для человека, учитывая его индивидуальные параметры, применяются автоматические климат-системы, которые способны управлять инженерными коммуникациями, позволяющими существенно сократить затраты на электроэнергию. Все системы «умного дома» основаны на трех ключевых элементах – это датчики, контроллеры и актуаторы, к последним относится реле и приводы (электрические и соленоидные).

Рассмотрим некоторые востребованные новинки на современном рынке для оснащения интеллектуального дома.

Компактная метеостанция, включающая в себя два блока – внешний, работающий на AAA – батарейках, внутренний питающий от шнура USB (является базовой станцией). Устройство обладает широким спектром действия – определяет параметры и качество воздуха внутри и снаружи помещения, регулярно выполняет замеры уровня углекислого газа, а также предоставляет по запросу сводку о реальном состоянии окружающей среды вне стен дома. Станция состоит из двух модулей цилиндрической формы. Устройство оснащено барометром, гигрометром, термометром, а также дает сведения об уровне шума. Вид подключения имеет беспроводной. Метеостанция обеспечивает приток чистого воздуха, в котором содержится оптимальное количество кислорода. Система подключается к Wi-Fi, через нее все параметры поступают на сервер.

Лампочка – динамик – это тандем двух интеллектуальных устройств, представляющих собой смарт-лампочку, управлять которой можно с телефона, и динамик, посредством которого воспроизводится музыка с телефона или планшета. Чтобы запустить умное устройство, достаточно вкрутить его в настольную лампу, бра или торшер. Воспроизводить музыку можно с любого устройства, поддерживающего технологию Bluetooth. Потребляет девайс 7,5 кВт за 1000 часов, мощность светового потока которого равна 300 lumens. Срок работы такой лампочки равен 30000 часов – это 100 лет; устройство оснащено разъемом E 27, исходящий звук отличается высоким качеством. При включении лампочки динамика появляется характерный приятный сигнал, после второго звукового сигнала необходимо открыть Bluetooth на телефоне, найти устройство hi-led и подключится к нему. Впоследствии все эти действия будут происходить автоматически.

Следующий интересный объект, отлично вписывающийся в «умный дом», – это многофункциональная кровать производства итальянской компании. «Умная кровать» призвана не

только обеспечить максимальный комфорт пользователю, но и развлечь его. Кровать имеет систему жалюзи, создающую условия для полноценного сна, также данная конструкция оснащена акустической системой, приватным кинотеатром, осветительными приборами для чтения и другими дополнительными опциями. Комплексная интегрированная система автоматизации позволяет руководить не только оборудованием, находящимся в пределах этого устройства, но и во всем «умном доме» в целом, в принципе являясь полноценным мультимедийным центром. Управление всеми функциями происходит посредством устройства поддерживающими Wi-Fi.

Подводя итоги, можно сделать вывод о происходящих и прогнозируемых в последнее время мировых тенденциях развития социально-экономического, экологического и энергетического характера, которые спровоцировали необходимость поиска новых, зачастую нетрадиционных, решений жилища и систем его жизнеобеспечения. Остро стоящая проблема экономии и возобновляемости ресурсов, энергосбережения требует незамедлительного решения, что в свою очередь способствует стремительному внедрению экологически чистых технологий в проектирование предметно-пространственной среды. Также важную роль играет формирующаяся экологизация мышления в целом, которая способна взаимозаменять устаревшие пространственные представления на новые, способствуя тем самым дальнейшему развитию современных технологий.

Современные разработки дизайнеров в сфере интегрированных экологических систем в проектировании предметно-пространственной среды ориентированы на применение альтернативных видов возобновляемых источников энергии и технологий.

Экологический подход в проектной деятельности ставит перед проектировщиками проблему творческого переосмысления и освоения инновационных технологий. Применение передовых технологий позволит внедрить в практику проектирования и создания объектов дизайна и архитектуры интегрированных экологических систем, с помощью которых возможно создавать функциональные пространства с оптимальными заданными характеристиками среды, что в свою очередь способствует созданию максимально комфортной и безопасной среды для жизнедеятельности человека, помогая гармонизировать его отношения с природой.

Список литературы

1. Сапрыкина Н. А. Основы динамического формообразования в архитектуре. М., «Архитектура – С», 2005. 106 с.
2. Королев Ю. Что такое «МультиДом» // Летопись интеллектуального зодчества. 2002. № 4.

С. Н. Кондрашов

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, Луганская Народная Республика, г. Луганск

РОЛЬ КРАТКОСРОЧНОГО РИСУНКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ-ГРАФИКОВ

Особую роль при подготовке будущих специалистов дизайна в высших учебных заведениях играет процесс обучения наброску. Ведь создавая набросок, студент должен в ограниченный период времени передать композицию, пропорции, характерные особенности формы и пластики, объем, движение, перспективное положение объекта изображения.

Проектируя любую графическую продукцию: логотипы, фирменные знаки, плакаты, афиши, упаковки, ярлыки, визитки, книги (оформление всех элементов издания), рекламную продукцию, дизайнеру не обойтись без помощи наброска.

Однако в обучении современных дизайнеров с каждым годом больше времени уделяется компьютерному проектированию, а для обучения методам, правилам, подходам искусства наброска времени почти не уделяется. Это приводит к тому, что современные специалисты дизайна, мало осознавая значимость наброска в своей профессиональной деятельности, выполняют все проекты на компьютере, не проявляя творческого, индивидуального и фундаментального подхода к каждому новому дизайн-проекту. Это приводит к низкому уровню качества современной дизайн-продукции, что прямо влияет на уровень культуры современного общества.

Анализ научных трудов различных ученых в отмеченном аспекте засвидетельствовал о том, что существует определенное количество работ, посвященных проблеме значимости наброска в подготовке будущих специалистов разных направлений искусства в высших учебных заведениях.

Так, Пешков В. С., Репин Н. Н., Пен Варлен, Андреев Н. И. освещали некоторые аспекты методики обучения наброску на занятиях по академическому рисунку. Они раскрывают значимость наброска для будущих специалистов в различных областях изобразительного искусства (живопись, декоративно-прикладное искусство, графика, скульптура, архитектура). Однако работ, специально посвященных проблеме значения наброска в подготовке будущих дизайнеров, не обнаружено.

Таким образом, целью нашей статьи является описание значимости наброска в процессе подготовки будущих дизайнеров.

«Рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем науки», – говорил Микеланджело [1, с. 21]. Без рисунка не может быть ни живописи, ни скульптуры, ни дизайна, ни архитектуры. Рисунок – есть основа всех видов искусства и графического дизайна. Истинность этих слов подтверждают работы великих мастеров разных эпох, национальных школ и разных видов искусств.

Рисунок – начиная от наброска и до досконально выполненной работы, проекта – это процесс познания художником или дизайнером окружающего его мира, во всем его разнообразии и красоте.

Программы обучения рисунку будущих дизайнеров в высших учебных заведениях в основном рассчитаны на длительные задания, которые дают возможность поэтапно подходить к изучению натуры, более глубоко вдаваясь в конструкцию формы, закономерность связей его внутреннего строения и внешней формы. Набросок – это язык дизайнера, дающий возможность выразить свои мысли в любой области дизайн-проектирования.

Есть недооценка наброска как такового в процессе подготовки студентов специальности «дизайн», поэтому необходимо ввести больше часов в учебные программы по рисунку специально для обучения наброску.

Преподаватели обязаны требовать от студентов выполнения набросков со всех видов постановок, начиная с первого и заканчивая пятым курсом, и как по живописи, так и по рисунку.

Наброски могут выполняться и во время длительных постановок по рисунку и живописи для того, чтобы сформировать у обучающихся более ясное представление о пропорциях, пластике, а также отдельных узлах натуры [2, с. 31].

Первый курс начинается с изучения простых геометрических предметов. Этому способствуют наброски, они помогают понять трехмерность стоящих перед студентами предметов. Рисуя с разных сторон постановки, студент больше понимает конструкцию, как отдельных предметов, так и в целом взаимосвязь между собой. Быстрые наброски позволяют студенту опускать многие подробности, сосредотачивая свое внимание только на том, чтобы показать первое впечатление о пропорциях, пластике, образе увиденного. Изображаемый предмет должен легко узнаваться не только исходя из пропорций, но и линейно найденному внешнему очертанию предмета, то есть его силуэту. Хороший набросок, выполненный за несколько минут, может нести в себе такую же эстетическую ценность, что и длительные многочасовые постановки. Главное, чтобы в нем было схвачено и «живое» ощущение натуры.

Надо учиться видеть самое существенное в изображаемой модели, отсекая подробности мешающие достижению лаконичности образа. Обилие подробностей здесь недопустимо [2, с. 31]. Набросок – это ведь суждение о изображаемом предмете, составленное на основе полученных знаний, умений и навыков, отбора главного и второстепенного в изображаемой натуре. По мере улучшения профессиональной подготовки студентов можно ожидать и больших успехов в искусстве наброска. Успехи в области искусства наброска даются только каждодневной, постоянной практической тренировкой в рисовании. Никто так не развивает глазомер, твердость руки, наблюдательность, как повседневная работа рисовальщика. Поверхностное рисование никогда не принесет ожидаемых успехов и пользы для студентов-дизайнеров.

Срисовывая с журналов, интернет-источников, студенты увлекаются псевдо красотой, а скорее пошлостью, что несет в себе большой вред в общей подготовке художника-дизайнера. Ведь при внимательном изучении этих работ видны все изъяны непрофессионального подхода к изображению. Они не дают той радости познания, которую приносит осмысление рисования. Нужно стремиться через количество к качеству осмысления содержания наброска. Наброски выполняются для разных целей, в зависимости от поставленных задач самим рисовальщиком. Они помогают в изучении пропорций, пластики, характеристики модели при подготовке к длительной постановке. Для этого студенты рисуют модель с разных сторон, задаваясь целью понять движение модели, пропорции, характер, а также если есть необходимость, то зарисовать и детали, которые могут пригодиться в последующей работе над длительным рисунком. Таким образом, студент приучается острее видеть характерные черты предметов, человека, животных, одним словом всего того, что окружает нас, и предавать свое впечатление скупыми средствами в виде наброска. Нас поражает красота силуэта, удивительное освещение, стремительное движение, и все это можно скупыми средствами запечатлеть на бумаге, для того чтобы потом можно было написать картину, создать графический лист, наконец, использовать при иллюстрировании печатной продукции [1, с. 19].

Лучше всего наброски начинать с 20–30 минут, постепенно сокращая время, потому что студенты, начинающие обучение, еще не готовы быстро и точно улавливать движение, пропорции, характерные особенности модели.

Затем можно сократить время для рисования до 5–10 минут, а при необходимости и еще короче. Это заставит студента с полным напряжением и остротой передавать изображаемую модель.

При изображении животных, птиц, насекомых, которых нельзя заставить позировать для вас, необходимо умение быстро рисуя, передавать характерные особенности пластики, пропорций, движения изображаемого объекта [2, с. 41].

Если эти зарисовки хорошо и умело выполнены, то набросок несет в себе не только значение полезного упражнения, но и самостоятельную художественную, эстетическую и познавательную ценность. В повседневной жизни случаются неповторимые моменты, которые могут быть запечатлены только в виде быстрого наброска зачастую и по памяти.

Чем старше становятся студенты, тем более сложные задачи они должны ставить перед собой. Это касается и использования различных материалов, техники рисования и большей проработанности и конечно лаконичности. При работе над композицией графического листа, иллюстрацией, плаката и т.д. дизайнер использует опыт, полученный при выполнении набросков, то есть в лаконичной форме выражает свою мысль. Это лишний раз подтверждает, что набросок –

это язык художника-дизайнера. И если есть необходимость для работы над композиционным заданием нарисовать натуру в том положении или ракурсе, которое нужно по композиции, смыслу и пластике вашего эскиза. Первый ваш помощник – это набросок. Набросок, который поможет вам найти выразительное и правильное решение вашей задачи. Помимо работы с натурой, учащемуся необходимо развивать способность рисования по памяти и представлению. Рисунок по памяти должен выполняться вперемешку с работой над длительным рисунком или живописью [3, с. 19].

Рисование по памяти помогает развивать зрительную память, чувство пропорции и способность анализировать свой опыт в рисовании длительных постановок. Эти упражнения помогают концентрировать внимание студента на главном, обобщают впечатления, развивают творческие способности и память.

Огромное значение для подготовки художников-дизайнеров имеет рисование по представлению и воображению – оно дает возможность соединить полет ваших мыслей с практическим изображением того или иного объекта. Рисование по представлению концентрирует знания, полученные во время длительных постановок, подготавливает студента к выполнению более сложных задач в композиции (эскизы и завершенные работы). Мы в этом убеждаемся на примере многочисленных набросков известных мастеров. Многие известные картины начинались с небольших набросков по представлению – это И. Е. Репин, В. И. Суриков, К. П. Брюллов и многие другие выдающиеся мастера. Суриков по этому поводу говорил: «...на улицах всегда группировку людей наблюдал, приду домой и сейчас зарисую, как они группируются в натуре. Ведь это не выдумаешь. Случайность приучился ценить» [3, с. 21].

В зарисовках В. А. Серова, где часто прорисована голова, а торс или фигура едва намечены, но это не мешает нам целостно воспринимать изображаемое, его характер, пластику. Дега говорил: «...гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти, тогда происходит претворение увиденного, при котором воображение сотрудничает с памятью. Изображать только то, что тебя поразило, иными словами – необходимо» [3, с. 26].

Рисование по представлению развивает образное мышление, прививает вкус к самостоятельной работе, открывает красоту окружающего мира, рассказывает о ней выразительными художественными средствами. Особый интерес всегда вызывает рисование с движущейся модели. Этот рисунок можно назвать и по памяти, и с натурой, так как он включает в себя и то, и другое. Студент проводит большую работу по отбору наиболее характерного, выявляет закономерности движения природы. Рисуя движущуюся модель можно сделать несколько неоконченных набросков, а при повторном движении природы их заканчивать. Ценность этих набросков очевидна, так как рисовальщик фиксирует неповторимое движение, необходимое ему для создаваемого художественного образа, выбирая более характерное, интересное. Такие рисунки нужно делать каждый день, и в классах, и вне учебного заведения. Каждый студент обязан иметь альбом, в котором можно фиксировать все, что может быть нам интересно. Все большие художники пользовались альбомчиками, с помощью которых зарисовывали свои увиденные впечатления [2, с. 39].

Для короткого рисунка можно использовать любой материал. Это зависит от художника, его замысла и выбранной техники исполнения. Для работы с наброском очень интересно применять цветную и тонированную бумагу.

При работе над набросками всегда важно уловить пропорции, движение, характер природы окружающих нас вещей, рисовать предметы быта, отбирая наиболее интересные из них. Полезно делать наброски с гипсовых фигур, чучел и т.д. На природе очень интересно рисовать птиц, животных, которые находятся в своей привычной среде обитания, а также громадный растительный мир (деревья, кустарники, разнотравье, цветы).

При работе над пейзажем студентам очень важно быть пытливыми и внимательными в кропотливой интересной работе. Ни один художник-дизайнер не обходится без помощи набросков. Наброски – это результат изучения природы, выявления закономерностей в познании форм природы. Мы убеждаемся в этом, глядя на великолепные наброски великих мастеров. За легкостью исполнения, артистизмом, скупостью приемов и правдой изображения стоит огромный опыт художника-исследователя.

В заключение необходимо отметить, что в учебном процессе надо рассматривать длительный рисунок и набросок как единое целое. Они дополняют друг друга, обогащая творчество художника-дизайнера. Иногда небольшой набросок по своему содержанию и высоким художественным качествам стоит выше больших картин.

Ни дня без работы – девиз настоящего дизайнера, художника. В конце XIV в. Ченнино Ченнини в виде совета начинающему художнику писал: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров».

Все выше сказанное позволяет сделать такие выводы. В подготовке будущих дизайнеров набросок помогает понять трехмерность предметов, взаимосвязь их пропорций, пластики, пространственного положения изображаемого, характер формы, конструкцию. Набросок является мощным фундаментом, отправной точкой в создании любого проекта в дизайн-деятельности.

Статья не исчерпывает всех аспектов проблемы. Дальнейшим направлением ее изучения есть анализ реальной практики обучения будущих дизайнеров искусству наброска в высших учебных заведениях.

Список литературы

1. *Ретин Н. Н.* О набросках. М.: Учебный рисунок, 1995. 160 с.
2. *Лайзеров И. М.* Зарисовки и наброски с натуры. М.: Рисунок, 1965. 94 с.
3. *Ростовцев Н. Н.* История методов обучения рисованию. М.: Просвещение, 1981. 192 с.

И. М. Коновалов

Институт современных знаний им. А. М. Широкова, Республика Беларусь, г. Минск

СПЕЦИФИКА ДЕКОНСТРУКЦИИ КАК ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В ДИЗАЙНЕ

Язык художественной выразительности в современном дизайне чрезвычайно многообразен. Неизменная установка о том, что форма выражает содержание, дополняется теми смыслами, которые начинает заявлять о себе форма в той или иной творческой трактовке. Чем меньше технологических и функциональных ограничений в формообразовании, тем гибче оказывается «грамматика» художественной формы и ее эстетического содержания.

Крупный философ Ж. Деррида (1930–2004 гг.) разработал принцип деконструкции, позволяющий преодолеть стереотипы мышления и выйти за рамки существующего контекста, путем включения объекта деконструкции в новый контекст [5]. Существующий «диктат известной формы» означает, что смысл формы будет банален в силу отсутствия глубины воображения и использования стандартной системы прочтения функции. Чтобы освободить неизведанные смысловые аспекты формы и функции, необходим иницирующий прорыв, провокация, позволяющая преодолеть границы авторского контроля. Это касается не только анализа уже существующего произведения, которое можно увидеть иначе, помещая в другой контекст, но и вновь создаваемой формы-текста, чтобы увидеть возможные символические цепочки значений, ранее не заметные проектировщику.

Деконструкция означает игру текста против смысла, то есть формы против содержания, формы против функции. Это позволяет выявить присутствие авторской воли в тексте, заметить давление традиции и нормы, вычленив противоречие, разобрать на части и сложить иначе, чтобы увидеть новый текст или функцию. Уничтожение смысла может означать выход на постижение чистой художественной формы вне объясняющего контекста.

Разрушение стандартной формы и привычной иерархии соподчинения элементов целому способствует появлению альтернативного конструктивного решения, которое, при определенных обстоятельствах, так же может стать общепринятым стандартом. Особенно такое бывает при заметном или даже эксплозивном прогрессе технологии, внедрении новых материалов, когда инерция традиционной формы мешает принятию актуального проекта.

Иными словами, согласно деконструкции, существующая структура не является единственно возможной формой сцепления формы и функции, но лишь приемлемой в данных идеологических условиях предметной формой существования мифа и функции (мифо-функции). Изменение контекста мифо-функции и потребительской идеологии будут требовать и изменения опредмеченного вида мифо-функциональной конструкции.

Символическая отмена функции в утилитарном объекте избавляет его от самоотождествления, обнажая, тем самым, его чистую форму, располагающую к ассоциированию ее к другим формам, в результате чего может появиться либо новая форма, либо новое выражение функции, либо иной способ создания исходной формы.

Пародия на текст, на форму или функцию является видом деконструкции, поскольку разрушение привычной модели восприятия позволяет глубже проникнуть в предмет пародии. Характерная для искусства и дизайна постмодернизма ироничность художественного образа является прямым следствием деконструкции классического образа. Нередко запоминающиеся дизайнерские решения были следствием проектных шуток, «приколов», когда в хорошо известный контент вдруг «прилепливается» чуждый, нелепый элемент, вызывающий смешное удивление как раз своей неуместностью, откровенной глупостью или инфантильностью и далее, тем самым, обеспечивающим проектную «изюминку» разработки.

Интересен опыт совмещения изобретенного дадаистами принципа коллажа (свободное совмещение разрозненных частей в целое) с игровым принципом: рассматривая художественный образ как текст, этот текст разделяется посредством деконструкции на части, после чего эти фрагменты начинают случайно совмещаться друг с другом. Результатом может оказаться парадоксальное значение формы, иногда – ироничное, иногда – причудливое, что с успехом

используется в графическом дизайне для усиления визуально-смыслового и эпатажно-провоцирующего эффекта.

В ином измерении проектных решений деконструкция выразилась в направлении деконструктивизма в архитектуре и моде. Деконструктивизм – это конструктивизм наизуоборот, когда симметрия конструктивизма сменяется асимметрией в деконструктивизме; прямая линия – ломаной и зигзагом; принцип соответствия внутреннему внешнему – полным несоответствием; стабильные ритмы – аритмичными, «рванными» ритмами; визуальная стабильность – иллюзорной нестабильностью, текучестью, разламыванию; целостность – фрагментации и распаду, ровная плоскость – фрактальной поверхностью; статичность относительно среды – агрессивным динамичным вторжением.

Как ни странно, деконструктивизм в моде должен был означать слияние интеллектуальных идей постструктурализма с модой и искусством, вступить в борьбу с модой 1980-х гг. и быть альтернативой коммерческой и высокой подиумной моде, но на деле привел к оглушительному коммерческому успеху и популярности, чему, не в последнюю очередь, способствовали работы в стиле деконструктивизма мировых кутюрье Е. Ямамото, К. Лагерфельда, М. Маржела и др.

В стиле деконструктивизма в костюме подчеркивался визуальный образ распада, рассыпания, незавершенности. Внедрялась асимметричность, складчатость, произвольность, гиперболизация форм. В технике кроя подчеркивались элементы конструкции и структурные элементы, использовались грубо обработанные или необработанные края, выпущенные наружу швы, кривые и асимметричные подолы, эффекты прорванности, потертости, прорезания. Децентрализация, о которой писал Ж. Деррида, привела к внедрению в костюме случайных элементов, абсурдной смене визуальных акцентов, хаотичное смещение и нарушение порядка.

Протестные костюмы с вывернутыми наружу грубыми швами, сплошь покрытые рванными отверстиями, потертостями, необработанными краями, неуместными нашивками, которые должны были стать актом дизайн-провокации, ударом по высокой моде, неожиданно оказались вершиной моды, невероятно популярными во всемирном масштабе и коммерчески востребованной продукцией. Это еще раз напоминает о том, что в «обществе спектакля» по Г. Дебору революция невозможна и всякий протест превращается в театральное зрелище ничего не меняя в действительности [2]. А согласно Ж. Бодрийяру, который определял моду как симулякр в чистом виде, получается, что модная революция невозможна, поскольку ее участник тоже должен перейти на тот же символический язык образов, без которого он не будет понят. А если он переходит в этот символический строй, то становится участником глобального процесса модной симуляции, тем самым никак не влияя на сам процесс и его авангардный бунт быстро превращается в такой же модный симулякр [1].

Согласно Ж. Деррида, многообразие стилей и направлений в современном мире объясняется доказанным им явлением децентрализации, то есть отсутствием определенного центра, стержня в культуре, от которого формируются все остальные, соподчиненные ему элементы. Ж. Деррида установил, что центр возникает там, где прилагается воля субъекта и, что центр может возникнуть практически произвольно. Отсюда мы видим отсутствие единой эстетики и представлений об эстетической норме, борьбу и сосуществование разных идеологий, фрагментарное и эклектическое мировоззрение, спекулятивное манипулирование отдельно взятыми нормами и эстетическими кодами.

Деконструкция как прием в постмодернизме может быть использована как метод в дизайн-проектировании. И. Ильин пишет: «Смысл деконструкции как специфической методологии исследования текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и незамечаемых не только неискушенным, наивным читателем, но ускользающих и от самого автора, «спящих», остаточных смыслов, доставшихся в наследие от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов» [3]. В дизайне прием деконструкции позволяет выявить внутренние противоречия изделия или проекта, обнаружить стереотипы и скрытые цитаты. Это позволяет в дальнейшем совершенствовать проект.

Деконструкция связана с процессом распрямления и применяется как прием проблематизации в проектировании. Владение методами деконструкции значительно расширяет возможности дизайнера, особенно его креативную составляющую, потому что в нашем курсе мы уже не раз озвучивали проблему «оков предметности», склонности к аналоговому мышлению и стереотипизации творческого акта. В своем предельном действии деконструкция должна оторвать форму от функции и от того, как ее называют, поскольку существующее жесткое соотношение вещи с ее привычным образом и закрепленным названием могут существенно ограничивать творческий поиск новой формы и свежего художественного образа.

Список литературы

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Издательский дом «Постум», 2016. 240 с.
2. *Дебор Ги.* Общество спектакля. М.: Логос, 1999. 224 с.
3. *Ильин И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Intrada, 2001. 384 с.
4. *Коновалов И. М.* Генезис стилистики современной готической субкультуры // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XXII Международной науч.-практич. конф., Минск, 5 декабря 2019 г. / Институт современных знаний имени А. М. Широкова; редкол.: М. И. Козлович [и др.]. Минск: Частное учреждение образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова», 2020. С. 70–72.
5. *Росман В. И.* Деконструкция деконструкции // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 57–72.

Г. А. Красильщикова

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

КОНЦЕПТ-ДИЗАЙН МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫХ КОМПЛЕКСОВ «ХОДЫНКА-АВИА» В МОСКВЕ И «ТЕАТР-АВИА» ВВС В МОНИНО МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

К рассмотрению представляются сформированные в новаторском решении дизайна два концептуальных проекта двух историко-авиационных и музейно-выставочных комплексов, расположенных на российских региональных площадках Москвы и Московской области. Первый проект, названный «Ходынка-АВИА», на Ходынском поле в Москве (СЗАО) и второй проект, названный «Театр-АВИА», военно-воздушных сил РФ в поселке Монино в Московской области. Проектные концепции и предложения, выраженные впервые в комплексном подходе в архитектурно-дизайнерских проектах студентов Е. Ф. Алексеевой, В. В. Дергач, А. А. Чирвой, были выполнены под руководством доцента Г. А. Красильщиковой. Для разработки и демонстрации новых дизайн-концепций научно-технических и историко-музейных объектов были выбраны две территориальных площадки с существующим функциональным использованием, имеющих историческое прошлое по данной теме. Фактически, создание и реконструкция музейных комплексов проектировались в старых планировочных схемах и объемах на существующих территориальных площадках.

Новая дизайн-концепция для двух научно-технических и музейно-выставочных комплексов формируется по двум периодам развития отечественной авиации. На первой площадке в Москве на Ходынском поле, имеющей размеры 55х85 метров и площадью около 4,5 тысяч квадратных метров, предполагается отразить и представить для экспонирования период зарождения инженерной мысли, авиационной темы и конструирования первых летательных аппаратов, начиная с периода XV–XVI в. (проекты Леонардо да Винчи и др.), и мечты человека о полете, как птицы, и завершая экспозицию периодом появления и развития российского авиа-конструирования во времена Российской Империи конца XIX в., а также активного развития авиатехники и авиационной науки первой трети XX в.

Для Монино Московской области на второй площадке Музея ВВС представлена концепция проекта, объединяющего периоды зарождения, развития и боевого применения воздухоплавания и гражданской авиации в нашей стране, и в основном отражающего появление летательных аппаратов военного назначения.

Рассмотрим проектную концепцию «Ходынка-АВИА» для Москвы на Ходынском поле. В данном проектном варианте предложено использовать существующую территорию Ходынского поля, где в настоящее время находятся несколько летательных аппаратов и самолетов в неудовлетворительном состоянии на незащищенной от атмосферных воздействий площадке. Проектная концепция включает размещение объемного строения для закрытого экспонирования и в стыковке со зданием экспозиционной площадки со структурным покрытием кровли, возможно на следующем этапе строительства возведение трансформируемых ограждающих конструкций стен с применением новых технологий. В проекте представлено: 1) главный фасад здания Ходынского авиа-музея, где в стиле «хай-тек» оформлен декор фронтальной поверхности с прикреплением натуральных образцов-копий летательных аппаратов плюс по фасаду свето-интерактивная дизайнерская электроподсветка; 2) разрез здания по пространству главного входного узла с демонстрацией структурного изгибающегося покрытия крыши для площадки самолетов на открытом воздухе; 3) план первого этажа здания и пристыкованной площадки под структурным покрытием, где показана расстановка экспонатов, это модели летательных аппаратов в адаптированных размерах к выставочным залам. На первом же этаже находятся три основных экспозиционных зала, зоны обслуживания посетителей, информационное оборудование и сервис, администрация, помещения обслуживающего персонала и системы безопасности и охраны; 4) план второго этажа размещает продолжение экспозиции в трех залах и зоны конференц-зала, зоны электронных библиотек и зоны интерактивного общения с зоной небольшого кафе и отдыха на смотровой площадке; 5) развертки стен представлены с размещением подсветок экспозиций и

светового декора; б) на видовом материале в цвете представлены проекты интерьеров нескольких визуальных точек основного зала, фойе, смотровой площадки, зала древней авиации; 7) генеральный план Ходынского поля предлагает один из вариантов разработки транспортных и пешеходных связей, озеленения и сохранения и реставрации малоразмерной взлетно-посадочной полосы для проведения временных демонстраций полетов различных древних аппаратов и малой авиатехники, для возможных специализированных мероприятий по истории науки и техники, выставок, симпозиумов, а также туристических маршрутов и посещений пространства Ходынского поля, сыгравшего сакраментальную роль в истории российской авиации и российского государства. Возможно устройство мозаичной входной дорожки и площадки с национальным декором и изображением в память погибших при коронации российского Императора Николая II.

На второй площадке, где расположен ныне Музей военно-воздушных сил РФ в поселке Монино Московской области, представлена новая концепция полной реструктуризации существующего музейного комплекса, имеющего более 100 летательных аппаратов на открытом пространстве, а также и в закрытом пространстве на общей площади около 150 тысяч квадратных метров. Музей ВВС расположен в 38 км юго-восточнее Москвы недалеко от железнодорожной станции Монино Московской области. Аэродром Монино построен в 1930–1932 гг. с двумя взлетно-посадочными полосами по 850 м длиной, рассчитанных на взлет и посадку самолетов того времени, т.е. 4-х моторных тяжелых бомбардировщиков ТБ-3. В то же время была проложена железнодорожная ветка до станции Монино, которая получила название по усадебному участку бывшего владельца – хуторянина Монины.

На аэродроме проводились полеты со слушателями Военно-воздушной Академии командного и штурманского состава ВВС Красной Армии до 1956 г., когда скоростным самолетам стало тесно, а удлинение полосы было невозможно. Усилиями первого маршала авиации С. И. Руденко и начальника Военно-воздушной академии и маршала авиации С. А. Красовского аэродром Монино и территория ремонтных мастерских передаются под выставку авиатехники ВВС по указу от 28 ноября 1958 г. Цель – пропаганда достижений и приоритета российской авиационной науки, техники и героического прошлого военно-воздушных сил. В настоящее время объект музея ВВС находится не в лучшем состоянии и должного внимания от государства не получает. Задача проектной концепции площадки в Монино – создать новый привлекательный облик музейного комплекса новейшего типа как исторического объекта для специалистов и исследователей в данной области, так и в роли инвестиционного проекта с функцией экспозиционного и туристического бизнеса в новейших технологических аспектах.

В настоящее время на генеральном плане площадки в проекте представлена фотосъемка конфигурации участка с открытой стоянкой 20 гектаров и имеющихся построек с 5500 квадратных метров общей площадью закрытых помещений, двух старых деревянных ангаров, в которых часть экспозиции с техникой времен ВОВ 1941–1945 гг., макеты, ценные документы и другое. Под открытым небом натурные экспонаты летательных аппаратов практически разрушаются, и им необходима реставрация и бережное хранение с возможным размещением под навесом. С 1956–1960 гг. на аэродроме появились Ла-7, «Буазен», «Сопвич», МиГ-15, Ил-10, Ил-12, Ту-12, МиГ-9, АНТ-2, гондола стратостата «СССР-1». С 1958 г. появились бомбардировщик Ту-4, истребители Ла-15 и Ла-11, учебно-тренировочные самолеты ПО-2, ЯК-18, 20 авиапулеметов и пушек. С 1971 г. появляется название «Музей военно-воздушных сил СССР». С 1996 г. музей ВВС посетило более 150 тысяч человек, а в 1998 г. музей принял более 20 тысяч школьников и студентов, посещали иностранные делегации из 81 страны. За 40-летний период существования музея его посетило более 4 миллионов человек. С 1960 г. насчитывалось более 586 единиц хранения (более 100 натуральных самолетов, вертолетов, планеров, более 200 моделей и более 350 образцов элементов ЛА, авиа-орудий, ракет, приборов, фотоаппаратов, раритетов и исторических документов).

Концепция данного дизайн-проекта использует принцип интерактивной функциональной схемы планировки. Предусматривается полная модернизация объемных построек здания музея с созданием ландшафтной конструктивной структуры ступенчатых платформ террас экспозиционных площадок и уровней для размещения и экспонирования ЛА (летательных аппаратов), и позволяющих использовать подземные пространства. Предполагается создание

определенной искусственной среды экстерьерного экспонирования ЛА как периода авиатехники до 1917 г. и периода советских военно-воздушных сил, а также периода современных ЛА конца XX и начала XXI вв.

Проектируемые дизайнерские платформы-террасы возможно наращивать концентрически в обратном ступенчатом возвышении для новых и гигантских летательных аппаратов. Особенно примечательной особенностью в данном проекте является террасная схема построения концентрических экспозиционных платформ для просторного размещения техники по принципу здания Римского Колизея для экспонирования как малых, так и весьма больших авиаконструкций. Предусмотрена и спроектирована система канатной дороги по радиусу концентрической схемы платформ-террас, по которому проезжает в обе стороны фуникулер для зрителей для визуального обозрения сверху и создания или имитации чувства полета в воздухе на движущемся механическом устройстве. Подземные пространства структурных конструкций платформ-террас содержат некий подземный городок мастерских, хранилищ, фондов, размещение залов реставрации ЛА, помещений зон обслуживания посетителей, зон управления механизмов и систем безопасности и охраны. Визуальный графический материал содержит планы трех уровней основного здания музея, являющегося центральным ядром с немного вытянутыми концентрически расположенными террасными площадками вокруг.

В I уровне этажей находятся входная зона, помещения обслуживания посетителей. В центре плана – лифтовая шахта и лестница и за полукруглым помещением зона с тремя блоками экспозиционного зала с размещенными ЛА. Во II уровне находятся помещения для тематических занятий, конференц-зал, библиотека, администрация, ресторанный зал и сервисные помещения. В III уровне – открытая смотровая площадка, так называемая, эксплуатационная кровля, с парапетным ограждением вокруг зон отдыха с элементами ландшафтного озеленения и дизайна. Здесь же расположен пункт посадки в фуникулер пассажиров экскурсионной канатной дороги для просмотра внешней экспозиции выставки натуральных летательных аппаратов, размещенных по дуговым схемам на площадках овалообразных террас. Для внешних фасадов здания и платформ-террас с ЛА предусмотрен дизайнерский световой сценарий объектов. Это использование художественной световой колористической подсветки с применением специальных светильников направленного действия. Электротехническое и электронное специальное оборудование и устройства создают разнообразное гармоничное цветовое изображение и спецэффекты как целиковой композиции, так и для отдельных летательных аппаратов. Возможны в организованном пространстве постановки свето-исторических и музыкальных представлений по теме истории военно-исторического прошлого страны. Примеры свето-дизайнерских подсветок экспозиции летательных аппаратов представляются весьма привлекательным шоу с аттрактивным действием для зрителей. На визуальных архитектурно-строительных разрезах экспозиционных платформ-террас представлено деление на 2 или 3 уровня этажей, в которых расположены хранилища больших экспонатов музея, мастерские реставрации и макетного изготовления.

Там же расположены зоны хранения и каталогизации деталей, элементов, технической документации ЛА, фото-архив, склад хозяйственных и реставрационных материалов, помещения электрооборудования, охраны и обслуживания сотрудников музейного комплекса. Оба концептуальных проекта демонстрируют торжества конструкций и достижений науки и техники в области авиации и новейших средств передвижений. Это некие здания-машины времени, позволяющие проследить развитие на протяжении веков и многих лет и увидеть не только архаичные бывшие в употреблении летательные аппараты, но и экспериментальные модели, существующие в единственном экземпляре. Создана концепция интерактивного погружения в искусственную среду исторической авиационно-технической коллекции отечественных артефактов.

Проекты дизайна основаны на переосмыслении структурного и функционального построения комплексов с применением и использованием новых зонированных схем, планировок и объемов по новейшим технологиям с модернизацией экспозиций и экспозиционного оборудования света, звуко-, аудио- и видеосистем новых поколений электронной техники. В ретроспективном показе возможно создание ретро-зала с демонстрацией на ретро-технике черно-белых кинофильмов

и фотоматериалов времен I и II мировых войн начала и середины XX в. Два концептуальных проекта авиа-музеев и комплексов «Ходынка-АВИА» и «Театр-АВИА» в Монино, новаторские концепции дизайна которых заслуживают внимания специалистов по сохранению национального исторического наследия, позволяют создать новое социальное звучание и значение для реализации государственных и индивидуальных частных инвестиционных программ по модернизации и внедрению инновационно-экономических параметров в объекты национальной культуры, науки, техники и образования.

Список литературы

1. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. М.: Стройиздат, 1990. 334 с.
2. Гельфонд А. Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М.: Архитектура-С, 2006. 278 с.
3. Калиничева М. М. Техническая эстетика и дизайн. М.: Культура. 2012. 354 с.
4. Змеул С. Г., Маханько Б. А. Архитектурная типология зданий и сооружений. М.: Архитектура-С, 2004. 238 с.
5. Лисициан М. В., Новикова Е. Б., Петунина З. В. Интерьер общественных и жилых зданий. М.: Стройиздат, 1973. 240 с.
6. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна. М.: МЗ Пресс, 2005. 366 с.
7. Шимко В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование. М.: Архитектура-С, 2005. 160 с.
8. Все о музеях мира. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2007. 176 с.

А. К. Кудабаяева

Таразский региональный университет им. М. Х. Дулати, Республика Казахстан, г. Тараз

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

Одной из задач высшей школы является формирование личности, обладающей необходимыми компетенциями в сфере будущей профессиональной дизайн-деятельности. Наряду с традиционными методами обучения все большую актуальность приобретают инновационные, позволяющие целесообразно осуществлять поиск решений, активизацию мыслительной деятельности и реализацию дизайн-концепций. На современном этапе развития образовательного процесса внедрение инновационных методов обучения обеспечивают его результативность и эффективность. Проводимые занятия творческой направленности необходимо концентрировать на индивидуализации учебного процесса, связанного с возможностями получения новых знаний информационными средствами. Это влечет к трансформации дизайн-образования, способствующего повышению качества обучения.

Использование информационных технологий в образовательном процессе можно представить в следующих направлениях:

– использование компьютерных технологий с целью иллюстрирования материала по теме занятия, способствующие активизации визуального восприятия, и как следствие лучшему усвоению информации; электронная база наглядных материалов должна пополняться в соответствии с содержанием дисциплины;

– применение информационно-коммуникационных технологий, способствующих эффективному компьютерно опосредованному взаимодействию между обучающимися и преподавателем; использование таких авторских разработок, как электронные учебные пособия, электронные учебные курсы дисциплин, включающие занятия с графическими и текстовыми заданиями для индивидуальной работы со студентом;

– использование информационных технологий с целью моделирования занятия; создание библиотеки мультимедийных ресурсов способствует повышению информационной культуры пользователей, в том числе посещение виртуальных экскурсий и галерей; современные мультимедийные технологии дают совершенно новые возможности для творчества, формирования профессиональных навыков, позволяют реализовывать новые формы и методы преподавания.

Широкое использование инновационных технологий обеспечивается благодаря наглядности представляемой информации. Как известно, одним из важных условий образовательного процесса является принцип наглядности, который Я. А. Коменский называл «золотым правилом» дидактики, согласно которому в обучении необходимо использовать все органы чувств человека [1].

Бесспорно, демонстрационное и иллюстрационное сопровождение содержания занятия способствует повышению уровня усвоения материала. Так, при принятии информации активизируется зрительное восприятие до 25 % и слуховое до 15 %, однако их одновременная работа повышает эффективность восприятия до 65 %, поэтому используемый в процессе обучения принцип наглядности является рациональным и продуктивным за счет ее изобразительных, графических, звуковых и других видов.

Вышеизложенные методы обучения информационными средствами позволяют раскрыть определенный потенциал обучающегося, его художественное мышление и видение, способствующие приобретению ценного опыта для творческого самовыражения.

При этом у обучающегося формируется ориентация к обучению: постановка проблемы и способы решения поставленных задач; согласно цели, условиям и требованиям задач анализ получаемой информации; соответственно критериям определение способов и методов решения задач; выбор средств для решения задач; определение соотношения полученных результатов с исходной целью.

Таким образом, возможности информационных технологий повышают мотивацию обучающихся, способствуя их включению в поиск и созидательную деятельность. Инновационные

технологии открывают возможности обучающимся творческих специальностей повысить эффективность обучения, обрести и закрепить профессиональные навыки на новом уровне.

Список литературы

1. *Турчин Г. Д.* Золотое правило дидактики Я. А. Коменского // Известия Саратовского университета. Серия: Философия, психология, педагогика. 2010. № 3. С. 109–111.

Т. Р. Кучинский-Паровой

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В АНАЛИЗЕ ПАБЛИК-АРТА

В рамках современного художественного процесса публика рассматривается не как простой наблюдатель, изолированный от художественного мира, а как его участник и, в какой-то степени, как соавтор художника, роль которого состоит в том, чтобы взаимодействовать с художником и произведением искусства на разных стадиях его возникновения и экспонирования [1, с. 207]. Этому есть несколько объяснений. Во-первых, современное искусство стремится расширить свои границы и смотреть на себя извне, а вовлечение в художественный процесс актора из реципиентного круга и поручение ему роли аттрактора/участника позволяет выполнить эту задачу [1, с. 209]. Во-вторых, современное искусство прочно сопряжено с признанием публикой - отсутствие публики и ее оценки указывает на отсутствие взаимодействия [3]. В-третьих, с развитием технологий и медиа и их широким использованием в современном искусстве выросла и его интерактивность и, соответственно, необходимость в том, чтобы публика взаимодействовала с произведением, так как многие работы сделаны именно с учетом того, что зрители будут перемещать их и нажимать на них, чтобы активизировать и заставить работать [1, с. 211].

Следует отметить, что работы большинства исследователей рассматривают публичное пространство исключительно с точки зрения философии, социологии, культурологии, урбанистики. Вне поля зрения остается искусствоведческий анализ, базирующийся на осмыслении как вопросов современного искусства, так и смежных дисциплин. Современное искусство, интегрированное в публичное пространство, стало одним из ключевых факторов, которые позволяют оперативно реагировать на перемены в современном городском образе жизни, переосмыслить историческое наследие, находить новое визуальное решение, актуализировать культурные ценности или формировать новую идентичность для конкретной территории.

Наиболее четко задачи сосуществования современного искусства и публичного пространства были сформулированы в 2004 г. сотрудниками организации Kunst im öffentlichen Raum GmbH в Вене. Их формулировка выглядит следующим образом: обращать внимание не только на само место, в котором предусмотрено появление объекта, но, в первую очередь, постигать специфичность ситуации [4].

Для проектов в публичном пространстве важно обратиться именно к тем, кто здесь живет, и получить главный результат – резонанс публики, с разнообразием мнений зрителей как соучастников художественного процесса. Все чаще говорят о том, что в проектах современного искусства в публичном пространстве (Kunst im öffentlichen Raum) самое главное, чтобы появилась публичное искусство (öffentliche Kunst) [4]. Сегодня существует несколько определений жанра публик-арт, и согласно Дж. Викери – наиболее исчерпывающим является такое следующее: «публик-арт – это форма существования современного искусства за пределами культурных институций, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, акцентируя проблемные вопросы, как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено» [1, с. 207].

Данное определение позволяет выделить несколько характерных особенностей публик-арта. Проекты публик-арта экспонируются в публичных пространствах, которые изначально могут быть не предназначены для демонстрации художественных произведений. Это может быть городская площадь, сквер, заброшенная индустриальная зона, парк, пустырь и т.д. Проекты публик-арта рассчитаны на самую широкую аудиторию, в том числе и ту, которая не интересуется искусством специально и не отличается высоким уровнем «созерцания». Одной из задач проектов публик-арта является представление художественных произведений вне стен привычных галерейных и музейных пространств, а их авторы, таким образом, хотят расширить территорию современного искусства и сделать его доступным для большого количества зрителей. Следовательно, аудиторией произведений публик-арта может быть любой прохожий. То, что объекты или действия в рамках проектов публик-арта вписаны в обычное городское окружение, а также высокая степень их

контекстуализации отличает эти проекты от арт-объектов, выставленных в публичном пространстве, но концептуально не связанных с ним.

Междисциплинарный подход в современном искусстве, результатом которого стало сотрудничество художников со специалистами из других направлений, например, с социологами, привел к тому, что авторы стали привлекать исследователей в свои проекты или самостоятельно использовать исследовательские приемы для реализации художественных высказываний. Подготовка проектов паблик-арта строится на изучении истории и специфики места, «рейтинге» места в городском пространстве, (особенности населения, удаленности или приближенности к центру и др.), где они экспонируются [3].

Возможности искусства заключаются в различных взаимосвязанных формах восприятие, мышление, экспериментальные механизмы и эстетика опыт. Искусство в публичном пространстве умеет реагировать на особые городские явления и ситуации, и может отражать и определять их условия. Для эффективного решения многих урбанистических проблем необходимы разносторонние исследования, касающиеся публичных пространств и базирующиеся на междисциплинарных принципах. Анализ существующих тенденций в сфере современного искусства в городском публичном пространстве позволит оптимизировать решение вопросов локальной ревитализации городских территорий с помощью проектов современного искусства.

Список литературы

1. *Викери Дж.* Возрождение городских пространств посредством синтеза социальной, культурной и городской политики // Визуальная антропология: городские карты памяти. М.: ООО «Вариант» ЦСПГИ, 2009. С. 205–234.

2. *Лефевр А.* Социальное пространство // Неприкосновенный запас. 2010. № 2(70).

3. *Mosher, Michael R.* The Community Mural and Democratic Art Processes // Review of Radical Political Economics URL: <http://rrp.sagepub.com/content/36/4/528> (дата обращения: 04.10.2020).

4. PUBLIC ART VIENNA Information, statistics, logos // Kunst im öffentlichen Raum GmbH URL: https://www.koer.or.at/ueber-uns/koer-gmbh/PUBLIC_ART_VIENNA_Information,_statistics,_logos (дата обращения: 15.11.2020).

А. М. Леонтьева

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЮВЕЛИРНОГО ДЕЛА «ИМПЕРИИ» ФАБЕРЖЕ

Имя Фаберже сегодня имеет славу во всем мире. Произведения этой фирмы были популярны всегда и по сей день остаются заветной мечтой коллекционеров и музеев. Выставки Фаберже заполнили мир, само его имя звучит как волшебная сказка о роскоши и красоте. Прекрасные вещи Фаберже доставляют не только эстетическое удовольствие, они рассказывают о том, как ювелирная работа может стать великим искусством, превращаясь в часть мирового культурного наследия, в одном ряду с высшими произведениями живописи и культуры.

Стиль Фаберже – это сочетание методов, приемов и эстетических вкусов разных эпох. В произведениях Фаберже происходит чудесное слияние русских и европейских художественных традиций, в результате чего в его мастерской создавались шедевры. Восхищаясь работами Фаберже, мы видим, как рождается настоящее искусство, составляющее гордость человечества.

Начало ювелирного дела Фаберже было положено в Санкт-Петербурге, в подвале улицы Большая Морская, на которой обитали питерские мастера золотых и серебряных дел, в которой в 1842 г. открыл свою мастерскую и магазинчик Г. П. Фаберже. Вместе с женой он переселился из города Пернов (в настоящее время Пярну, Эстония), закончив обучение и став ювелирных дел мастером. Спустя четыре года родился старший сын Петр-Карл, который станет одним из величайших мировых ювелиров и непревзойденным русским мастером.

Ювелирное дело развивалось удачно, и вскоре после открытия, магазин занял сначала первый этаж здания, а в дальнейшем и весь дом. Густав Петрович имел возможность дать сыновьям Карлу и Агафону лучшее европейское ювелирное образование. Карл, как будущий преемник отца, окончил Дрезденскую торговую школу, Парижский коммерческий колледж и практиковался у лучшего немецкого ювелира Йозефа Фридмана.

Вернувшись домой, Карл стал трудиться в семейной мастерской. Помимо этого, он оказывал бесплатную помощь Эрмитажу в оценке драгоценностей, реставрационных и ремонтных работах ювелирных изделий. С 1872 г. Карл возглавил дело отца.

Он оставался реставратором и оценщиком Эрмитажа, в хранилищах которого находилась коллекция керченских золотых украшений, найденная на археологических крымских раскопках. Тогда для ювелиров оставалась большой загадкой техника мастеров четвертого века до н. э., долгое время им не удавалось понять, как припаяны тонкая золотая нить и едва заметная мелкая зернь, чтобы при этом декор не был залит припоем. Эту загадку смогли раскрыть Карл и Агафон, а в дальнейшем тайна скифских мастеров стала секретом фирмы Фаберже.

В 1882 г. на московской выставке Петром-Карлом, его братом, лучшим мастером Эриком Коллином и несколькими работниками были представлены точные копии ювелирных керченских изделий.

Только над одним шейным украшением этой коллекции около ста двадцати дней работали семь мастеров. Экспозиция копий скифского клада принесла золотую медаль и восхищение дому Фаберже, а также восхищение членов жюри и посетителей. На выставке присутствовал император Александр III с супругой, которых также заворожили произведения реставратора Эрмитажа. Но главный успех и внимание царского двора преподнесли фирме Фаберже подарочные пасхальные яйца, что стали символом и особенностью фирмы.

В 1885 г. перед Пасхой, пребывая с семьей в Гатчине, Александр III получил от своего брата письмо: в нем описывалось ювелирное изделие, драгоценное яичко с сюрпризом, которое Фаберже выставил на продажу за 4151 рубль, что примерно было равно десятой части стоимости целого дома в центре Петербурга. Но богатых людей в России, готовых купить роскошную безделицу в канун праздника Пасхи, хватало. Царь, поощрявший русских мастеров, тотчас велел приобрести искусное изделие для пасхального сувенира императрице Марии Федоровне. И вскоре Карл Густавович удостоился чести получить звание Поставщика Высочайшего Двора, что разрешало ставить Российский герб на изделиях и вывесках магазинов. С тех пор каждый год Царский дом с

нетерпением ждал от ювелира пасхальный сувенир с сюрпризом. Эту традицию после смерти Александра III продолжил Николай II, заказывая два подарка – для супруги и матери.

Подарочные яйца Фаберже и их содержимое с каждым годом становились все изящнее.

«Ваше Величество будет довольным», – такой ответ обычно давал знаменитый мастер на вопрос о сюжете очередного яйца. Фаберже никогда не делал точных копий. На всех его работах лежит печать неповторимого индивидуального почерка, навечно оставшегося в истории мирового искусства.

Первое пасхальное яйцо 1885 г. было выполнено мастером М. Перхиным, а в 1886 г. он становится главным мастером фирмы Фаберже и до 1903 г. (до самой смерти) его инициалы ставились на всех яйцах-сюрпризах фирмы Фаберже, сделанных для императоров Александра III и Николая II.

Яйцо, выполненное Перхиным, состояло из оболочки-скорлупы, покрытой матовой белой эмалью, внутри которой находился желток из матового золота, содержащий курочку из разноцветного золота с рубиновыми глазами.

Курочка имела шарнирный механизм, который открывался при помощи хвостового оперения, что позволяло получить доступ еще к двум сюрпризам, которые в настоящий момент утеряны. Первым из них была миниатюрная копия императорской короны, изготовленная из золота и бриллиантов. Вторым сюрпризом являлось золотое кольцо, в дальнейшем по просьбе царя замененное на цепочку с рубиновым кулоном.

В 1892 г. по заказу императора Александра III для подарка супруге, императрице Марии Федоровне, было создано яйцо «Алмазная сетка».

Скорлупа яйца была вырезана из полупрозрачного яблочно-зеленого бавенита, оплетенного диагональной сеткой из полос платины, инкрустированных бриллиантами огранки «роза» на золотых основаниях. Сверху и снизу, в местах соединения полосок, были расположены два больших бриллианта.

Внутренняя отделка яйца была выполнена белым атласом и имела пространство для размещения сюрприза. Основание представляло собой круглую бледно-зеленую плиту из жадеита, на которой находились три херувима, поддерживающие яйцо.

Сюрприз был первым механизмом, разработанным в мастерских Фаберже. Он представлял из себя фигурку слоника с ключом для его заводки. Слоник с маленькой золотой башней был изготовлен из слоновой кости, частично покрытой эмалью, и инкрустирован ограненными «розой» бриллиантами. Его бока были украшены золотыми узорами в форме двух крестов, каждый с пятью белыми драгоценными камнями. Лоб слона был украшен такими же камнями. Бивни, хобот и упряжь были украшены маленькими алмазами.

Слоник преднамеренно имел сходство со слонем, изображенным на королевском гербе Дании, как воспоминание из детства Марии Федоровны.

Изготовлением ювелирного яйца занимался Август Холмстрем, чья мастерская являлась частью фирмы Фаберже.

В 1895 г. было создано «Яйцо – часы со змеей». Оно стало первым из императорских яиц Фаберже, подаренных Николаем II своей матери, императрице Марии Федоровне. Яйцо расположено на золотой подставке, украшенной узорами из опаловой белой эмали. Три панели подставки покрыты золотом четырех цветов, символизирующих науки и искусства. Золотая змея, инкрустированная бриллиантами, обвивает подставку, соединяя ее с яйцом, и поднимается до его середины. Голова змеи указывает на текущий час, который отображен римскими цифрами на вращающейся белой панели.

Большая часть яйца покрыта полупрозрачной синей эмалью и золотыми полосами с бриллиантами, а в его нижней и верхней частях расположены элементы часового звонка. На каждой из сторон яйца располагаются золотые ручки в форме скульптурных арок в виде буквы «С», прикрепленных недалеко от верха и посередине яйца. Поскольку данное яйцо представляет собой работающий часовой механизм, то оно не содержит сюрприза.

В 1897 г., в память о церемонии коронации 1896 г. Николая II, в качестве подарка супруге императора императрице Александре Федоровне было создано яйцо «Коронационное».

Яйцо является одним из самых известных изделий фирмы Фаберже. Оно состоит из двух соединенных шарниром половинок. Внутри его драгоценной «скорлупы» расположена серая бархатная ниша для сюрприза. Идею отделки скорлупы яйца Фаберже подсказала золотая (подбитая горностаем) парчовая мантия с ткаными черными двуглавыми орлами, в которую во время коронации были облачены царь и царица. Скорлупа яйца покрыта прозрачной желтой эмалью, положенной по гильошированному фону резных лучей, которая сверкает и переливается, как тяжелая златотканая парча. Накладные эмалевые орлы соединены листовыми ветвями зеленого золота, образующими густую сетку, без малейшего зазора прилегающую к скорлупе.

Один из мастеров вспоминал, что когда просверливались отверстия в покрытом эмалью корпусе, яйцо полностью погружалось в емкость с водой, что должно было предохранить сверло от перегрева, а эмаль – от повреждения.

Подлинным украшением яйца являлся укрепленный на его верхней половине крупный плоский алмаз. Сквозь него был виден вензель императрицы: буква «А», выложенная из мелких бриллиантов, и буква «Ө», выложенная из рубинов. Внизу яйца был укреплен алмаз меньшего размера, сквозь который читалась дата «1897».

Внутри яйца в белой бархатной подложке размещалась миниатюрная копия императорской кареты Екатерины II 1793 г., длиной менее десяти сантиметров, которая использовалась в коронационной процессии Николая и Александры, проходившей в Успенском соборе Москвы.

Карета, воспроизведенная до мельчайших подробностей, покрыта землянично-красной эмалью с накладной трельяжной решеткой с алмазами. На крыше по углам и по бокам расположены императорские орлы, а в центре нее – усыпанная алмазами императорская корона. На дверях кареты были изображены гербы Российской Империи из золота и бриллиантов, а окна выполнены из горного хрусталя и гравированы изображением поднятых занавесок, при открывании дверей опускались крохотные подножки. Внутри кареты располагались сиденье и подушки, покрытые прозрачной землянично-красной эмалью, потолок был расписан виноградной лозой со светло-голубыми эмалевыми медальонами в золотых венках, в центре находился золотой крюк, к которому была подвешена подвеска в форме яйца. Она была самым последним «сокровищем», как когда-то в первом императорском яйце.

Все детали кареты тщательно проработаны, сама кабина была подвешена на золотых рессорах, золотые колеса одеты в платиновые обручи. Уникальную модель создал молодой мастер Георг Штейн, во всех деталях повторивший и конструктивные части экипажа, например, поворотный круг. В силу этого миниатюрная карета поворачивается и катится по всем правилам экипажного дела, при этом пружиня на рессорах.

Мастер, обладавший необычайными талантами (он не нуждался в оптике при работе над миниатюрной копией и без лупы видел дефекты камней), трудился над созданием кареты в течение пятнадцати месяцев по шестнадцать часов в сутки.

В 1898 г. для императрицы Александры Федоровны было создано яйцо «Ландыши». Скорлупа яйца была покрыта прозрачной розовой эмалью по гильошированному фону, украшена полосками алмазов и оплетена внизу ландышами на золотых стеблях с зелеными эмалевыми листьями и жемчужными цветками. На лепестках ландышей, подобно утренней росе, сияли алмазы. Само яйцо находилось на золотой подставке с четырьмя ножками.

Его сюрпризом являлись миниатюрные портреты трех самых дорогих императрице людей – обожаемого супруга и двух старших дочерей: Ольги и Татьяны. Медальоны, написанные акварелью на пластинах слоновой кости датским миниатюристом Иоганном Цейнграфом, были укреплены в верхней части яйца на металлических «стеблях» по принципу веера.

Они появлялись изнутри при вращении штифта с жемчужиной. Верхний медальон венчает корона, украшенная россыпью бриллиантов огранки «роза» и рубином в форме кабошона.

В 1900 г. по заказу императора Николая II в качестве подарка для супруги было создано яйцо «Транссибирская магистраль». Это яйцо занимало особое место в коллекции яиц Фаберже, так как содержащийся в нем сюрприз является механическим. Само яйцо было сделано из серебра. Крышка крепилась на петлях, была покрыта зеленой эмалью и украшена листьями, инкрустированными из аканта, также на крышке имелся двуглавый орел с императорской короной. Интерьер был выстлан

бархатом. На лицевой стороне, в средней части, яйцо было украшено гравированным изображением карты Российского государства с Транссибирской магистралью и надписью «Великий железный путь в 1900 году». Яйцо поддерживалось тремя грифонами из позолоченного серебра и стояло на ступенчатом треугольном основании, выполненном из белого оникса. Миниатюрная копия поезда была сделана из золота и платины, имела алмазные фары и рубиновый фонарь.

Поезд имел паровоз и пять вагонов, на которых были выгравированы надписи: на первом – «Прямое Сибирское сообщение», на втором, третьем и четвертом вагонах были надписи «Для дам», «Для курящих» и «Для некурящих». Также было указано количество мест (18 или 24) и класс вагонов (1-й или 2-й). Пятый вагон – вагон-церковь с миниатюрным православным крестом. Поезд заводился одним оборотом золотого ключа, механизм длиной всего около двух сантиметров, расположенный в паровозе, позволял проехать поезду почти один метр. Поезд складывался втрое и убирался в яйцо. Работа была сделана в честь важного события – строительства транссибирской железной дороги, которая соединила европейскую и азиатскую части России, крупнейшие промышленные города с военным портом Владивостоком.

С 1903 г. главным мастером фирмы Фаберже стал Генрих Вигстрем, умелец такого же класса.

В течение тридцати лет Карл Густавович, по заказу императорской семьи, создал свыше пятидесяти подарочных яиц. Кроме них известно только о тринадцати изделиях того же уровня, на изготовление которых уходило по несколько месяцев. Десять яиц было изготовлено для богатейшей купчихи Базановой (Кельх), которая, выехав из России до революции, вывезла в Париж все свои ювелирные изделия от Фаберже. По одному подобному произведению было изготовлено для герцогини Мальборо и княгини Юсуповой, одно заказал Альфред Нобель для своего племянника.

С 1990-х гг. работает камнерезная мастерская, в которой лучшим мастером являлся Петр Дербышев.

Карл Густавович был не первым ювелиром, занимавшимся фигурками людей, животных и растений, но был первым, кто начал сочетать благородные и неблагородные металлы, драгоценные и полудрагоценные камни, жемчуг, горный хрусталь, эмаль. Резные фигурки животных напоминали нэцке, но были созданы настолько умело, словно окаменели в момент движения.

Из самоцветов мастерами Фаберже выполнялись различные аксессуары: ножи для разрезания бумаги, пеналы для очков, набалдашники тростей и многое другое.

Любимыми произведениями Карла Фаберже были цветы, сделанные настолько реалистично, что было сложно поверить, что они сделаны из камня и металла. Вазы, выполненные из горного хрусталя, которые удерживали ветки, казались наполненными настоящей водой.

Самая большая коллекция растений Фаберже принадлежит Британскому Королевскому семейству. Александра Датская, супруга английского короля Эдуарда VII и сестра императрицы Марии Федоровны, в свое время приобрела немало изделий у известного ювелира, среди них около двадцати растительных композиций.

Ведущим специалистом по обработке металлом и драгоценных камней был А. В. Хольфстрем, который руководил мастерской. С 1903 г. его сменил сын Альфред. Технические секреты фирмы не уходили за ее пределы, т. к. лучшие мастера работали на предприятии постоянно, и на смену им часто приходили их сыновья.

Помимо ювелирного дела, фирма Фаберже занималась изделиями из фарфора. По эскизам своих художников Фаберже заказывал фарфор в Лиможе и Мейсене. На изделиях стояло два клейма: ювелирной фирмы и фарфорового завода. Обеденные, кофейные, чайные сервизы, статуэтки и столовые аксессуары Фаберже нередко дополнялись золотом, серебром, камнями и слоновой костью.

Работа с эмалями была крайне сложна. Главный специалист Николай Петров сумел добиться более двадцати тысяч различных оттеночных цветов. Третий сын Фаберже Александр ездил в Париж изучать опыт европейских эмальеров. Оказалось, что их умение значительно уступает легкости, изяществу и разнообразию российских мастеров.

На столовые приборы Фаберже из серебра был высокий спрос. Кроме мастерской в Питере, имелось московское отделение, появившееся в 1887 г., где изготавливались сервизы и настольные украшения из серебра.

Руководил московской фабрикой сын Александр. Лучшим мастером был Юлиус Александр Раппорт. Он добился совершенно невероятного мастерства с этим металлом. Фаберже оправлял в серебро хрусталь и стекло. Прозрачные кувшины, бокалы, фруктошницы и салатники мастера дополняли серебряными лапами, головами и крыльями птиц и животных.

До середины XIX в. в России действовал запрет на курение в общественных местах и на улице. После отмены закона в моду сразу же вошли портсигары и мундштуки. Самыми лучшими были портсигары от Фаберже.

Ими занимались портсигарщики-монтировщики, которые также изготавливали коробки, табакерки и шкатулки.

Изделия были настолько тонкой работы, что не всегда было возможно найти линию, которая разделяла крышку с корпусом, и было непонятно, где шарниры, а где петли. Механизм, открывающий крышку, порой мог найти только владелец изделия.

В художественных мастерских работали четырнадцать постоянных талантливых художников. Среди них миниатюрист В. Зуев, скульпторы Е. Илинская-Андреолетти, Т. Гринберг (ученик Родена), Луиджи Буцци. Их годовой доход составлял 6–10 тысяч рублей. Работать приходилось сверхурочно, иногда даже по ночам, очень редко кто-то покидал фирму. Великий мастер сотрудничал с Бенуа, Шехтелем, Серовым и Крыжицким.

Ежедневно более двенадцати часов в мастерской трудились граверы и чеканщики, а также закрепщики, гильешеры, токари и шлифовальщики. Только двадцать девять человек занималось изготовлением упаковок для украшений.

Отличалась фирма великого ювелира многообразием клейм. Выделяются несколько вариантов оттисков. Это могла быть буква «К», инициалы «КФ», полная фамилия «ФАБЕРЖЕ», с инициалом «К ФАБЕРЖЕ», инициал и фамилия с точкой между ними «К.ФАБЕРЖЕ».

Каждое из этих клейм могло находиться на изделиях центрального петербургского отделения. Оттиск «Faberge» латиницей ставился на изделиях для европейских заказчиков и для лондонского филиала.

Известно множество подлинных произведений от Фаберже без наличия всяческого клейма по причине хрупкости материала или слишком тонкой работы. Каменные резные фигурки животных, людей и драгоценные композиции растений далеко не всегда имели клеймо. Когда выбивали фирменный знак, имелся риск расколоть поделочный камень, из которого делались фигурки. Потому один из оттисков «КФ», «К», «ФАБЕРЖЕ», ставился на металлических деталях фигурок, если таковые имелись, но далеко не всегда, чаще это было пробирное клеймо Петербурга и никогда не было избытка гербов и оттисков. То же самое относится и к цветам. Детали часто бывали настолько мелкими и тонкими, что не только клеймо, но инициалы ставить было негде.

С 1885 г. на изделиях стал появляться государственный герб. Но в петербургских изделиях он в основном ставился на работах для императорского двора, семьи монарха, заказах, поступивших через Кабинет его Величества, высоких чиновников, именитых гостей, на таких государственных заказах, как монаршие регалии и ордена.

Выдающиеся мастера имели право ставить свой знак рядом с фирменным клеймом. Таких мастеров примерно было около двадцати.

Часто на изделии можно было увидеть оттиск мастера без клейма фирмы. Пуансоны мастеров приходили в негодность, каждый новый имел мельчайшие, незаметные отличия от предыдущего. Но именно микроскопические особенности именников мастеров позволяют уточнить, в какой период сделано изделие, а иногда и их подлинность.

В московском отделении на клейме кириллицей была вытеснена фамилия владельца с инициалом «К.ФАБЕРЖЕ», с точкой или без нее, но с обязательным двуглавым орлом.

В отличие от центрального отделения, на изделиях московской фабрики мастера свои именники не оставляли.

Карл Густавович внимательно рассматривал каждый проект, а все этапы самых дорогих и сложных заказов контролировал лично. Любые стадии работ выполнялись только специалистами. Все изделия Фаберже неизменно были качественными и уникальными.

В 1915–1916 гг., в армию была призвана большая часть лучших специалистов предприятия. Московское отделение стало производить не серебряные изделия, а гранаты и гильзы. Доставка материалов усложнилась, но двор и заказчики ждали новых произведений. Некоторое время фирма продолжала работать после революции, но в конце 1918 г. Карл Густавович Фаберже в возрасте семидесяти лет, оставив свой особняк на Большой Морской улице, эмигрировал в Швейцарию. Он покидал Россию, семью и дело всей жизни, мечтая вернуться домой, но скончался через три года в Лозанне, не увидев больше родины.

Уезжал маэстро с одним саквояжем в руках, и неизвестно, что случилось с его имуществом, оцененным более в 45 миллионов рублей. Это последняя из загадок, оставленных искусным творцом.

В 1924 г. Александр и Евгений Фаберже с несколькими, эмигрировавшими мастерами фирмы, открыли в Париже фирму «Faberge et Cie», где реставрировались и продавались изделия отца, реализовывались работы по собственным эскизам, заказывались в других мастерских фигурки животных в традициях Фаберже. Группа проработала до середины пятидесятых годов, ставя отпечаток «Faberge». Там же работал талантливый племянник Карла Фаберже, Федор Агафонович. Имея свой пуансон со старославянской буквой фита «Ө», он ставил его и клеймо «ФАБЕРЖЕ» на свои изделия. Правда, предприимчивые антиквары, стирая именник Федора, продавали эти произведения как работы К. Фаберже позднего периода.

Фаберже был популярен в свое время, и его популярность только растет и в наше время, он смог создать свой собственный и неповторимый стиль. И когда говорят о ювелирном искусстве русского рубежа XIX–XX вв., то прежде всего имеют в виду стиль Фаберже. Он брал за основу мотивы, формы, искусства разных народов, разных эпох, создал свой неповторимый стиль, пронизанный русским духом, легкостью и чувством.

Петр-Карл Фаберже является символом эпохи, которую принято называть Серебряным веком, явлением ювелирного Серебряного века в России. Он много работал в разных жанрах и многие его работы были иконографически связаны с русской историей. И когда люди смотрят на прекрасные произведения Фаберже, их волнует не только мастерски выполненное русское ювелирное искусство, но и качество работ, которое даже для нынешних ювелиров, которые владеют множеством современных технологий, остается пределом мечтаний.

Список литературы

1. *Андрющенко И. А.* Руководство золотых и серебряных дел мастерства, М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. 146 с.
2. *Бирбаум Ф. П.* История фирмы Фаберже: По воспоминаниям гл. мастера фирмы Ф. П. Бирбаума. СПб.: АО «Рус. Самоцветы», 1993. 101 с.
3. *Буф Дж.* Фаберже; М., 1997. 192 с.
4. *Карпун А. Л.* Русское ювелирное искусство второй половины XIX–XX вв. М., 1994. 132 с.
5. *Коварская С. Я., Костина И. Д., Шакурова Е. В.* Русское золото XIV – начала XX в. из фондов гос. музеев Московского Кремля. М.: Советская Россия, 1987. 240 с.
6. *Лопато М. Н.* Ювелиры Старого Петербурга. М.: Изд-во «Государственный Эрмитаж», 2006. 272 с.
7. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. СПб.: ООО «Комета-2», ООО «Вертикаль», 2003. 376 с.
8. *Фабер Т.* Пасхальные яйца Фаберже. М.: Эксмо, 2010. 296 с.
9. *Тропольская Н. Г., Крюк Г. М., Платонова Н. Г.* Русские ювелирные украшения XVI–XX вв. М.: изд-во АСТ-Пресс, 2008. 402 с.
12. Империя Фаберже // Антикварная площадка онлайн. [Электронный ресурс]. URL: <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/imperiya-fabержe/>
13. Ювелир Карл Фаберже и его фирма. [Электронный ресурс]. URL: <https://statehistory.ru/2254/YUvelir-Karl-Fabержe-i-ego-firma/>

Н. С. Лисовская

Витебский государственный технологический университет, Республика Беларусь, г. Витебск

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛАРУСИ

Художественный текстиль – это бренд Беларуси. Одной из особенностей современных текстильных работ является использование как традиционных материалов, таких, как лен, шерсть, х/б, так и нетрадиционных для текстиля: стекло, металл, дерево, лыко, рогоз, полиэтилен, бумажный шпагат, соломка, сизаль, камни, синтетика, керамика, пластик, фотографии, пуговицы, джинсы, янтарь и др. Так, например, В. Лисовенко в гобелене «Пирамида» и диптихе «Рыба черного завета. Рыба белого завета» применяет в утке джинсовую ткань.

Для современного художественного текстиля характерно использование традиционных переплетений нитей основы и утка, а также стилизация народных орнаментальных мотивов и форм: Н. Суховерхова Н. «И снова день»; сочетание саржи с полотном, разноцветная основа в гобелене «Будем здоровы» Л. Петруль; ткачество на бердечке у Н. Парахневич «Зима в местечке»; ручное выборное ткачество у А. Непочелович «Ходник» и других техник народного ткачества.

Выбор мотивов разнообразен: темы мифологии, фольклора, природы, национальной культуры, например, пейзаж у Т. Лисицы, архитектура у Г. Рябовой, традиционные славянские праздники, экологическая тема у Н. Лисовской. К абстрактным композициям обращаются И. Кириллова, Т. Маклецова, В. Некрасова, Е. Ободова и т.д. В плоскостном гобелене Г. Рябовой «Берестейский мотив», выполненном в традиционной технике ручного ткачества, оригинален формат: мелкие детали вынесены за пределы основной композиции, а неровный острый край придает всему образно-пластическому решению избранной темы особую выразительность. Примером различного использования мотива птицы, характерного для народного декоративно-прикладного искусства, могут служить работы Л. Кирилловой «Пробуждение», Т. Козик «Праздничные песни предков».

Традиции и новаторство в современном текстиле тесно взаимосвязаны. Происходит поиск новых материалов, приемов, форматов, технологий для достижения выразительности композиций, например, в работе Н. Лисовской «Родной дом» – сочетание цифровой печати на холсте и ручного ткачества, а у С. Баранковской в серии «Шкаф отца» – контраст гладкой ткани и грубой поверхности ручного ткачества. Авторы объединяет общая тема – обращение к памяти предков, но у одного автора работа посвящена связи поколений, у другого – отцу, недавно ушедшему.

Использование новых форм текстильных работ: плоскостных гобеленов разнообразных форматов, мини-гобеленов, совмещение в одном произведении разных техник, как традиционных: ручного ткачества, росписи по ткани, вышивки, пэчворка, макраме, так и нетрадиционных: текстильных коллажей с применением вытравки, фотографии, а также вышивки по сетке, обкрутки и др. характерно для современного авторского текстиля.

Соответствие новым тенденциям формообразования, появление на выставках текстильных арт-объектов, выполненных на стыке разных видов искусств, – одно из явлений в современном текстиле.

Выход из плоскости в рельеф, а потом в объем, текстильные композиции в пространстве выставочного зала – концептуальный проект С. Баранковской, Т. Маклецовой «Белый шум» с использованием бумаги, инсталляция А. Балыш «Красное наследие», неожиданные сочетания материалов, магнитной пленки и пластика, с авторской техникой двухстороннего ручного ткачества у Х. Высоцкой, «обкрутка» у Е. Ободовой, прозрачные легкие объекты из нитей и пробкового дерева, расположенные в природе – это тенденции современного искусства. Использование шнуров, лыка у Н. Абрамович, у Г. Фалея в качестве конструктивной основы ветвей дерева позволило создать пространственные композиции. В инсталляции А. Балыш «Красное наследие» доски старого забора имитируют переплетение нитей, а символика орнамента способствует раскрытию замысла автора.

Сейчас очень популярна традиционная для Беларуси технология валяния из шерсти, которую художники применяют для создания плоскостных композиций, рельефных и объемных. Н. Лисовская в войлоке «Четыре сезона» предлагает выход из плоскости в пространство за счет рельефа и синтетических нитей, А. Арайс создает объемную композицию «Метафора».

Профессиональные художники-текстильщики не забывают традиционные техники народного ткачества, сохраняют и развивают современное декоративно-прикладное искусство. Поиск новых форм выражения с опорой на духовное национальное наследие в период глобализации, когда мгновенно происходит обмен культурной информацией, позволяет сохранить самобытность, что в настоящее время приобретает особую актуальность. Традиция для белорусских текстильщиков – это основа для творчества.

Лю Фэй

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ЛО ВЭЙМИНЯ

Современное изобразительное искусство в Китае активно развивается и приобретает новые, самобытные, черты. Больших высот достигла китайская живопись маслом. Появившись в Китае сравнительно недавно, благодаря успешному взаимодействию китайских живописцев с коллегами из зарубежных стран, масляная живопись упрочила свои позиции в китайском изобразительном искусстве и стала его яркой составной частью.

Для китайской масляной живописи характерно наличие широкого спектра тем, которых касаются художники в своих работах. В XXI в. одним из актуальных образов в живописи Китая стал город, который рассматривается и как материально-технический объект, возникший благодаря процессам урбанизации и глобализации, и как ценностно-эстетический образ, впитавший в себя всю глубину традиционной китайской национально-философской мысли.

Ярким примером китайского художника, обращающегося в своем творчестве к образу города является Ло Вэйминь, который также известен под псевдонимом «А Ло». Он родился в сентябре 1964 г. в сложную для страны эпоху социально-экономических и политических перемен, проведя свое детство во времена управления Китаем Мао Цзэдуном [2]. Впоследствии Ло Вэйминь был свидетелем великих перемен Китая времен Дэн Сяопина. Художник своими глазами наблюдал за прогрессом Китая в его экономической трансформации, он видел, как изменялась городская архитектура, образ жизни горожан, получивших возможность реализовывать свои планы по улучшению благосостояния своих семей в пору реформ и открытости конца XX в. Эти процессы оказали значительное влияние на художественный вкус и стиль Ло Вэйминя.

Его произведения неоднократно участвовали в крупномасштабных художественных выставках, проводимых различными учреждениями как в Китае, так и за его пределами, они хранятся в коллекциях предприятий, зарубежных дипломатических учреждений, китайских музеев и частных коллекционеров [3].

Среди довольно обширного перечня выставок, в которых участвовал Ло Вэйминь, наиболее репрезентативной является его персональная выставка под названием «Впечатления от городов» («Impression of cities»), проходившая с 25 декабря 2016 г. по 20 января 2017 г. в городе Шанхае [3]. На церемонии открытия выставки Ло Вэйминя присутствовали такие известные художники и искусствоведы, как Ван Цзеин, Ван Футан, Сюй Вэньхуа, Чжан Вэйжэн, Инь Цзя, Хэ Вэй [1]. Вся серия выставленных работ художника, выполненных масляной пастелью, была посвящена отображению образа города и городской среды. Большая часть работ была вдохновлена путешествиями Ло Вэйминя по городам Европы.

Ло Вэйминь в своих работах стремится передать вариативные состояния городской среды в различные поры года и времена суток. Город у художника – это в первую очередь особый комплекс чувств и эмоций, которые он испытывает, пребывая в этом пространстве. Одной из любимых художником пор года является осень, что отразилось и на работах Ло Вэйминя: осенний город изображается им ярко-желтым, оранжевым, постепенно переходящим в кроваво-красный (к работам подобного рода можно отнести полотно Ло Вэйминя под названием «Красочная осень»).

Являясь также и архитектором, Ло Вэйминь довольно часто в своих картинах отображает архитектурные мотивы. Его работы на эту тему явились результатом глубокого осмысления городского пространства и архитектурных стилей, а также отражением проблем, которые волнуют современных жителей как мегаполисов, так и сравнительно небольших городов.

Известный китайский художник Ван Чжицзе высоко оценил художественный талант Ло Вэйминя, сказав: «В последние годы Ло Вэйминь исследует и добивается успехов! Он ищет свою позицию: постоянно выезжает за границу, странствует по миру, исследует истоки искусства, смотрит произведения мастеров, обновляет свое творчество. Он недавно написал множество пейзажных произведений, по мотивам мест со всего мира, и его работы постепенно созрели. Теперь

я вижу его серию работ: форма и цвет гармонично связаны, изображение более четкое. Безудержные мазки и яркие краски переплелись, не потеряв темперамента Ло Вэйминя» [4].

Ло Вэйминь – яркий представитель современной китайской масляной живописи, значительная часть творчества которого направлена на изображение городской среды. В его работах город представляет собой не фон, на котором происходят какие-либо события, город – это главный персонаж, передающий эмоции и чувства художника.

Список литературы

1. В Шанхае открывается персональная выставка картин масляной пастелью Ло Вэйминя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://news.artron.net/20161227/n897568.html> (Дата доступа: 03.11.2020).

2. Выставка работ Ло Вэйминя и биография художника [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.tinghua.org/罗卫民-艺术家-248/> (Дата доступа: 03.11.2020).

3. Один город – одно впечатление: «Впечатления от городов» художника Ло Вэйминя [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.sohu.com/a/122440354_543688 (Дата доступа: 03.11.2020).

4. Пейзаж глазами художника Ло Вэйминя [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shszx.eastday.com/node2/node4810/node4851/wswwh/u1ai90343.html> (дата доступа: 03.11.2020).

М. Ф. Михайловская

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

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ ЗАНЯТИЙ ПО КЕРАМИКЕ С УЧЕТОМ РАЗНОУРОВНЕВОГО И РАЗНОВОЗРАСТНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

На сегодняшний день в практике обучения все чаще возникают проблемы, связанные с неоднородностью состава учащихся в одной учебной группе: возрасту, уровню знания материала, интересам, индивидуальным особенностям, национальному признаку, уровню воспитанности и др. Любая личностно-ориентированная технология предполагает учет индивидуальных особенностей каждого ученика, что очень важно для воспитания и развития личности ребенка и служит основной целью дополнительного образования. Подлинно образовательным опытом является такой, в котором человек имеет возможность получать знания, и развивать свои способности. Другими словами, процесс образования должен быть дифференцированным с учетом природных задатков способностей учащихся.

Различают понятия «внутренняя» и «внешняя» дифференциации. Под внутренней понимается такая организация учебного процесса, при которой индивидуальные особенности школьников учитываются на одном уроке. Такое понятие дифференциации очень сходно с понятием индивидуализации обучения. При внешней дифференциации учащиеся разного уровня знаний специально объединяются в учебные группы (разноуровневое обучение). При внутренней дифференциации, личностно-ориентированное обучение достигается в основном за счет педагогических технологий, а при внешней дифференциации ученики объединяются в учебные группы по некоторым индивидуальным признакам. Дифференциация по общим способностям осуществляется на основе учета общего уровня знаний, развития учащихся, отдельных особенностей психологического развития памяти, мышления, познавательной деятельности. Одна из внешних дифференциаций является внеклассная работа, она развивает познавательные интересы и способствуют реализации многосторонних интересов учащихся. Школьники учатся быть самостоятельными в работе, приобретают полезные практические навыки.

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 природным материалом – глиной. В процессе взаимодействия с таким материалом происходит развитие мелкой моторики, которая крайне важна для детей. Это тесно связано с развитием речи. В головном мозге человека центры, отвечающие за речь и движения пальцев рук, расположены очень близко. Во время занятия активизируются соответствующие отделы мозга, стимулируя при этом соседние зоны, отвечающие за речь. Следует отметить, что работа с глиной имеет еще и психотерапевтическую направленность. Она становится своеобразным проводником к глубинам сознания. Выводит на архетипический уровень, на котором слова становятся не важны, их заменяют ощущения, ассоциации, образы.

Ученикам было предложено задание на тему подсвечник с использованием природных фактур. Учитывая разновозрастную и разноуровневую группу (некоторые ученики посещают кружок 3 года), младшим было предложено выполнить подсвечник с минимальным количеством декора, а детям постарше с доработкой штампов и усложнением композиции. Для выполнения изделия потребовалось два занятия, каждое длилось 1,5 часа. Работа разделялась на четыре этапа.

Первый этап включал в себя изготовление картонных шаблонов: основание подсвечника и домика (цилиндра); подготовка инструментов, массу для работы, а также штампов. За основу для крыши домика были взяты осенние листья. Также информационная часть заключалась в рассмотрении работ мастеров-керамистов, изготавливающих подсвечники. При изложении материала использовались презентации, содержащие технологические сведения, инструкционную карту, а также образцы подсвечника.

Второй этап. После разбора последовательности выполнения работы по схеме ученики приступили к выполнению работы. Основной кусок глины делили на две части. Из первой части

раскатывали пласт, толщиной 3–4 мм, прикладывали шаблоны и с помощью стеки, по контуру вырезали составные части. Вторая часть кома предназначалась для крыши, так же раскатывали пласт прикладывали кленовый лист и слегка прикатывали скалкой, чтобы отпечатались фактура листа, затем стекой вырезали по контуру лист, остатки глины сминали. Готовые детали перекладывали на доску чтобы немного подвялились.

Третий этап – сборка конструкции. Основу для домика в месте состыковки процарапывали, смазывали шликером и формировали цилиндр. В местах состыковки основания цилиндра и основания подсвечника процарапывали, смазывали шликером и состыковывали. Вырезали окошки в цилиндре, дверь. Раскатывали жгут для обрамления двери и окон, из жгута потолще формировали скамейку. При формировании крыши, лист подрезался и места состыковки так же процарапывались и смазывались шликером. Готовую крышу состыковывали с цилиндром, процарапывая верхушку цилиндра и низ крыши. Далее ученики декорировали свои работы: украшали декоративной травой (небольшой кусочек глины продавливали через фактуру и с помощью шликера приклеивали), изготавливали именные значки для дома, лепили животных, применяли штампы.

Четвертый этап. Готовые изделия зачищали. Высушенные изделия обжигали в муфельной печи. Прошедшие обжиг изделия на следующем занятии расписывали акрилом, такое покрытие более безопасно, чем глазури. Так же были подведены итоги: дети оценив свою работу и работы других учащихся подчеркнули для себя наиболее важные моменты, которые будут применять в дальнейшем.

Выявлено, что в разновозрастной разно уровневой группе младшие дети развиваются быстрее, ориентируясь на успехи старших участников. Старшие дети в такой группе учатся ответственности, помогая младшим, передавая свой опыт и знания.

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 и разно уровневых 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.
2. Особенности организации работы в разновозрастной группе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.osovci-sh.guo.by/detskiy-sad/raznovozrastnaya-mladshe-srednyaya-gruppa> (дата доступа 10.11.2020).

О. Б. Мышляева, Д. Н. Луганцев

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

РОЛЬ МОДУЛЬНЫХ СЕТОК В РАЗРАБОТКЕ НАГЛЯДНОГО МЕТОДИЧЕСКОГО ПОСОБИЯ

Модульная сетка – это система организации объектов в пространстве, основанная на рядах и колонках определенного, строго заданного размера.

Модульная сетка – основа для дизайн-макета. Она состоит из простых геометрических фигур – модулей одинакового размера, расположенных в определенной последовательности. Это значит, что все пространство макета сначала разбивают на равные ячейки, а затем размещают объекты так, чтобы размер любого изображения или текста на макете был кратным размеру модуля.

Такая система упрощает работу дизайнеров: помогает сделать макет пропорциональным, понятным, гармоничным и не потратить при этом много времени. В первую очередь для рассмотрения такой обширной темы, как модульные сетки, необходимо при их анализе, видах и функциях разобрать принципы наглядности.

Принцип наглядности заключается в том, что студенты обращаются к достоверной информации, к объектам и явлениям как к источнику информации. Психологическая основа заключается в том, что человеческий разум играет решающую роль в чувствах, то есть если кто-то не видел, не слышал, не чувствовал, что у нас нет данных, необходимых для суждения. Чем больше чувств задействовано в восприятии, тем глубже информация запоминается.

Педагогу нужно обращать внимание на реакцию студентов, это поможет усвоению нового материала. Преподаватель постоянно должен использовать метод наглядности, независимо от того, какие учебные занятия им проводятся. Будь то рисунок с натуры, декоративный или тематический рисунок, разговоры об искусстве всегда нужно визуализировать.

Кроме того, для реализации принципа наглядности на практике необходимо больше использовать свои способности. Выделить главное и смягчить второстепенное. Даже незначительные изменения в освещении предмета кардинально изменяют выражение пластической формы, а заодно и воспитательные задачи, в одном случае навязывая их, в другом усложняют освещение, тесно связанное с правильной организацией наблюдения и анализа, что существенно влияет на точность суждения об объектах и явлениях, а значит и на качество работы.

Особенно важна наглядность на начальном этапе обучения. Каждая таблица наглядно показывает студентам, что нужно делать в данный момент, каков объем работы. Это не только графическое выражение прогрессии и степени выполнения на рисунке, но в основном она показывает узловые учебные задачи. В таблице наглядно показаны особенности строения природы, которые объясняет преподаватель. Каждый этап работы состоит из относительно небольшого количества учебного материала, который студент имел возможность хорошо изучить. Таблица предельно компактна и лаконична, но в то же время в полной мере показывает этот этап работы над рисунком. Последовательность шагов работы будет тщательно продумана преподавателем. Во-первых, выявляются наиболее важные моменты построения образа и, во-вторых, устанавливается их порядок, чтобы у студента сложилась определенная система работы над рисунком. Каждая таблица содержит предпосылки для следующей, а каждая последующая логически вытекает из предыдущей. Работа выполняется очень четко и ясно. В хорошо организованных таблицах не должно быть каких-либо эффектно брошенных штрихов, что затрудняет выявление закономерностей структуры формы. Не стоит бояться «сухости» картинку, иногда неплохо упростить форму, сделать ее более наглядной и очевидной.

Таблицы могут быть снабжены небольшим текстом, объясняющим, как их использовать. Методические пояснения могут быть очень краткими, но они должны давать четкие указания студентам, как работать, на что обращать внимание в первую очередь. На таблицах желательно иметь заголовки, который указывает на процесс постановки целей или основной целью работы над рисунком на данном этапе.

Учебное пособие – это учебное издание, публикующееся на бумажных или электронных носителях в дополнение к классическому учебнику или в качестве полной замены; специальные предметы и материалы, используемые в качестве наглядных пособий на занятии.

С помощью всевозможных видов учебных пособий преподаватель создает творческую обстановку в кабинете. Это способствует эффективному пониманию новых вещей и позволяет быстро и объективно контролировать уровень знаний, полученных на предыдущих занятиях.

Отталкиваясь от информации, которую нам предоставляет Р. Бюхлер, каждое учебное пособие полностью соответствует образовательной составляющей и содержанию учебного плана. Обязательным условием является соблюдение требований безопасности и гигиены труда. Но все создание было бы невозможно без самой модульной системы. И нам нужно разобраться в том, что же из себя представляет эта сетка [4].

Модульная сетка – это система организации объектов на основе пространственных строк и столбцов определенного, строго вымеренного размера. Блоки содержимого можно размещать в ячейках, таких как текстовые поля, адреса, изображения или визуализации. Модульные системы зачастую появляются не только в дизайне, несущем информационную нагрузку, но и в архитектурном. Также нельзя обойти стороной градостроение и интерьеры. Здесь система модульных сеток основывается на принципах, касающихся намерения создания гармонично упорядоченной системы.

Изначально сетка использовалась в газетном бизнесе для повышения эффективности. Макет страниц снижает затраты на обслуживание обычных принтеров, стандартизацию страниц и поддержание темы «художественной графики». В кратчайшие сроки, заменяя раскладки плиточной системы, появилась модульная система, более универсальная и гибкая. Преследуя новейшие тенденции, начиная с 1960-х гг., дизайнер Питер Палаццо переработал «New York Herald Tribune». А спустя шесть лет в 1966 г. Джанет Коллинз представляет новейший макет лондонской Times [2].

Упомянутые выше модернизации наглядно доказали, что работа в едином оформлении намного улучшает качество взаимодействия издания и читателей. Большинство работающих в газете, редакторы и журналисты, своевременно приняли на вооружение метод модельных сеток и начали их активное использование.

На примере газетного творчества грамотное применение модульной сетки в эпоху цифровизации помогает сосредоточить потребителя на нужных деталях, все это улучшает процесс восприятия и в целом делает лучше опыт взаимодействия с текстом.

Выделяют много типов и моделей сеток: начиная с самой обычной «клетки» до исторического контекста горизонтальных и вертикальных структур на разных расстояниях, похожих на школьную тетрадь. Например, рассматривая классические более распространенные примеры типов систем модульных сеток, и они помогают нам конкретнее вникнуть в суть проектирования по модульным системам.

1. Квадратная сетка. Простейшая сетка, на которой базировалась почти вся модульная система, была квадратной, как обычный стол. Данная модульная система начала использоваться в конце первой четверти XX в. Полиграфисты-дизайнеры в Цюрихе и Базеле усовершенствовали модель сетки. Это говорит о том, что в послевоенные годы все заинтересовались Helvetia, подобный шрифт использовался в школе «Швейцарская печать» – один из конгрессменов был Роберт Баклер, 1914 г.

2. Сетки Макса Билла. Первый опыт применения сетки в области книги разработан Max bill system в книге Die Neue Architektur. В данной книге, опубликованной в 1940 г., Альфред Рот продемонстрировал пример разделения страниц на девять горизонтальных модулей. Они позволяют в свободной форме размещать иллюстративный материал, а также вставлять текст на трех языках. Несколько лет назад, беря идеи из новой типографической продукции Bauhaus, Макс Билл использовал расширение сетки знаменитого Манифеста Negerkunst, представленного на южноафриканской выставке народного искусства в 1931 г.

3. 12-колонная сетка Вилли Флекхауса. В 1959 г. дизайнер Вилли Флекхаус создал свою собственную версию модульной сетки, преимущественно адаптированную к большим форматам

страниц. Первый опытный образец был произведен на базе журнала *Twen*, который в дальнейшем еще не раз использовался в виде других книг.

4. Многослойная сетка Карла Герстнера, ее называют «стратифицированная» сетка. В качестве примера радикальной компиляции может служить сетка, разработанная *Carl Gerstner Magazine Capital*. Аллен Херли описывает его как «шестиколонник, предписанный *setarehloristam*». Эта модульная сетка также позволяет выбрать шесть, четыре, три или два столбца, но в дополнение предоставляет исходную компоновку из пяти столбцов. Эта сетка требует тщательного изучения, и художник-дизайнер должен упорно работать, чтобы использовать ее свободно и творчески.

Сетки – это просто один из методов графического проектирования макетов. Он основывается на предыдущих методах размещения информации, которые не следует игнорировать, в частности потому, что они отвечают за разработку модульных систем.

Множество современных технологий дают возможность дизайнерам развивать свои системы по созданию проектов: в начале 1990-х, на заре интернета, веб-сайты пользовались HTML-таблицами, в то время как дизайнеры могли использовать сетки и игнорировать их. Кроме того, с помощью HTML-кода стало возможным, что текст на странице обтекает изображение (эта особенность является плавающим свойством стиля). Однако это не всегда выглядело хорошо: неподвижность проста в использовании, но без бордов результат казался непрофессиональным, потому что дизайн не имел внутренней структуры, позволяющей ему организовать информацию.

По мере большего внедрения в жизнь мобильных устройств большинство методов проектирования пришлось адаптировать под современные нужды. Большинство дизайнеров осознали, что сложная по своей структуре компоновка некорректно выглядит на экране смартфона, броская анимация баннеров раздражает пользователя, который не привык к малым масштабам и не имеет представления о мобильном масштабе. Кроме того, некоторые элементы должны были быть брошены из-за медленной скорости загрузки. Если вы хотите создать чувствительные веб-сайты, которые легко отображаются на планшетах и смартфонах, не только на компьютерах, необходимо использовать сети столбцов (также используемые редактором сетки). Есть также дизайнеры, которые не используют этот метод. Они считают, что сетка сильно ограничивает возможности, но мы все равно рекомендуем понять сетки, чтобы лучше понять правила, прежде чем нарушать их.

Можно сделать вывод, что структурировано использовать модульные сетки можно лишь проанализировав опыт предшественников, изучив теорию и практические примеры графического дизайна, проанализировать сетки с помощью средств массовой информации. Эта практическая основа поможет в лучшей и более углубленной форме понять современный веб-дизайн, вычислить полезные методы, выбрать интересные ссылки. Все эти методы можно рассматривать как инвестиции в будущее, что позволяет изданию выглядеть лучше и привлекать новую аудиторию.

Список литературы

1. *Unnum O.* Что такое модульные сетки и зачем они нужны вам, если вы запускаете свое медиа [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://skillbox.ru/media/design/chto_takoe_modulnaya_setka_i_dlya_chego_ona_nuzhna_dizayneram/

Т. Л. Неклюдова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

МОДИФИКАЦИЯ ТЕКСТУРЫ ГЛАЗУРИ – КРАКЛЕ

Для декорирования керамических изделий применяются различные техники. Особое место занимают декоративные глазури с различными эффектами, кристаллические, глазури восстановительного огня, кракле [1].

Кракле (сетка трещин на поверхности) образуется вследствие слишком большого коэффициента термического расширения (КТР) глазури по сравнению с керамическим материалом. Трещиноватость на утилитарных изделиях из керамики согласно ГОСТ рассматривается как недопустимый дефект глазури, называемый цеком [2, 3]. Глазури с эффектом кракле на фарфоре впервые были применены в Китае, Корее и Японии. В этих странах наличие сетки трещин на посуде для чайной церемонии, подчеркнутых следами от напитка, повышает ценность изделия. Получить эффект кракле на фарфоре и каменных массах при высоких температурах обжига сложно, т.к. глазурь и материал интенсивно реагируют друг с другом, и даже при одинаковом или немного более высоком КТР глазури по сравнению с керамикой, трещинки не возникают. На изделиях из фаянса и майолики при использовании фриттованных прозрачных глазурей кракле получить легко. В легкоплавкие глазури для образования кракле вводят оксиды Na_2O и K_2O , а в глазури для каменных и фарфоровых изделий – повышенное количество полевого шпата или пегматита взамен оксидов CaO и MgO . На текстуру глазури кракле влияет состав и толщина слоя глазури, температура обжига, режим охлаждения. Интересной разновидностью кракле является «Снежное кракле» (известны и ее другие названия). Эта глазурь имеет рисунок трещин, похожий на повалившуюся стопку книг или панцирь черепахи. Она наносится таким толстым слоем, что трещины образуются не только в вертикальном, но и в горизонтальном направлении.

Известно, что чем больше КТР глазури превышает КТР керамики, тем мельче сетка трещин на глазури после обжига, и наоборот. Таким образом, изменяя КТР, можно воздействовать на текстуру глазури (размер сетки трещин и их форма). В представленной работе были проведены испытания по возможности модификации текстуры кракле при снижении ее КТР за счет введения в ее состав добавок: беложгущейся глины для фарфора и фаянса марки ДВУ-3; кварцевой муки Silverbond (Sibelco); силиката циркония, иначе циркона Zetazircon; кальцинированного (прокаленного при 900°C) каолина. В качестве основной исходной глазури была выбрана прозрачная глянцевая глазурь кракле (ООО «Керамика Гжели» для интервала обжига $1000\text{-}1100^\circ\text{C}$). Добавки в тонкодисперсном состоянии (размер частиц менее 60 мкм) были введены в исходную глазурь. Керамический материал для подложки – светложгущаяся масса с КТР_{20-400} около $56 \cdot 10^{-7} \text{ C}^{-1}$ (здесь и далее используются данные КТР, полученные расчетным способом). Глазури были разбавлены до одинаковой плотности $1,38 \text{ г/см}^3$ и нанесены способом окунания на керамическую подложку, затем обожжены при 1060°C . Для глазурей также была рассчитана формула Зегера, отношение Si / Al ; разница между КТР глазури и керамики ($\Delta \text{КТР}$); температура интервала плавления. После обжига была произведена оценка размера сетки трещин, их формы и блеска глазури. Результаты приведены в таблице 1.

Химический состав глазурей представлен в виде формулы Зегера:

Глазурь № 1 (исходный состав)

$0,375 \text{ Na}_2\text{O}$ $0,369 \text{ B}_2\text{O}_3$ $2,695 \text{ SiO}_2$ 0 ППП

$0,112 \text{ K}_2\text{O}$ $0,215 \text{ Al}_2\text{O}_3$ $0,004 \text{ TiO}_2$

$0,029 \text{ MgO}$

$0,141 \text{ CaO}$

$0,157 \text{ SrO}$

$0,177 \text{ ZnO}$

$0,004 \text{ BaO}$

$0,005 \text{ FeO}$

Глазурь № 2 (исходный состав с добавкой 2 % беложгущейся глины)

0,374 Na_2O 0,368 B_2O_3 2,739 SiO_2 0,027 ППП
 0,113 K_2O 0,229 Al_2O_3 0,005 TiO_2
 0,030 MgO
 0,140 CaO
 0,156 SrO
 0,176 ZnO
 0,004 BaO
 0,006 FeO

Глазурь №3 (исходный состав с добавкой 4 % беложгущейся глины)

0,373 Na_2O 0,367 B_2O_3 2,783 SiO_2 0,054 ППП
 0,114 K_2O 0,244 Al_2O_3 0,006 TiO_2
 0,031 MgO
 0,140 CaO
 0,156 SrO
 0,176 ZnO
 0,004 BaO
 0,006 FeO

Глазурь № 4, 5, 6 (исходный состав с добавкой 10–15–20 % кварцевой муки)

0,375 Na_2O 0,369 B_2O_3 3,159 (№4) – 3,391 (№5) – 3,623 (№6) SiO_2
 0,112 K_2O 0,215 Al_2O_3 0,004 TiO_2
 0,029 MgO
 0,141 CaO
 0,157 SrO
 0,177 ZnO
 0,004 BaO
 0,005 FeO

Глазурь № 7 (исходный состав с добавкой 10 % циркона)

0,375 Na_2O 0,369 B_2O_3 2,847 SiO_2
 0,112 K_2O 0,215 Al_2O_3 0,004 TiO_2
 0,029 MgO 0,152 ZrO_2
 0,141 CaO
 0,157 SrO
 0,177 ZnO
 0,004 BaO
 0,005 FeO

Глазурь № 8 (исходный состав с 3 % кальцинированного каолина)

0,375 Na_2O 0,369 B_2O_3 2,767 SiO_2
 0,112 K_2O 0,251 Al_2O_3 0,006 TiO_2
 0,029 MgO
 0,141 CaO
 0,157 SrO
 0,177 ZnO
 0,004 BaO
 0,005 FeO

Таблица 1 – Свойства экспериментальных глазурей – кракле

| № состава глазури | Характеристики текстуры | | | Свойства | | | |
|-------------------|---------------------------|-------|---------------------|--------------------------------|---|---------|-------------------------------------|
| | Размер L сетки трещин, мм | | Форма сетки трещин* | КТР, 10^{-7} С ⁻¹ | Δ КТР, 10^{-7} С ⁻¹ | Si / Al | Температура интервала плавления, °С |
| | L, среднее | Lmax | | | | | |
| 1 | 4,9 | 8 | К, У, Т | 79,9 | 23,9 | 12,53 | 1040-1080 |
| 2 | 4,5 | 8 | К, У, Т | 79,2 | 23,2 | 11,96 | 1060-1100 |
| 3 | 5,0 | 10 | Т, У, К | 78,4 | 22,4 | 11,41 | 1060-1100 |
| 4 | 5,5 | 10-13 | Т, У, К | 75,8 | 19,8 | 14,69 | 1080-1120 |
| 5 | 6,1 | 10-15 | Т, У, К | 73,3 | 17,3 | 15,77 | 1080-1120 |
| 6 | 9,8 | 15-20 | Т, У, К | 70,7 | 14,7 | 16,85 | 1080-1140 |
| 7 | 7,3 | 12-15 | Т, К, У | 74,1 | 18,1 | 13,24 | 1080-1120 |
| 8 | 6,1 | 10-13 | Т, К, У | 78,4 | 22,4 | 11,02 | 1060-1100 |

* форма трещин К (квадратная), У (угловатая треугольная), Т (трапециевидная).

Выводы. Наиболее эффективно снижает разницу Δ КТР между глазурью и керамикой, и соответственно КТР глазури, добавка кварцевой муки, увеличивающая долю SiO_2 в химическом составе (глазури № 4, 5, 6). При этом наблюдается рост размера сетки трещин почти в 2 раза. Несмотря на некоторое повышение температуры интервала плавления, глазури имеют хороший блеск и сохраняют прозрачность.

Добавка циркона (состав № 7) также позволяет снизить разрыв по КТР и увеличить размер сетки, блеск глазури при этом сохраняется, но глазурь становится непрозрачной глухой белой из-за присутствия кристаллов циркона.

Добавки беложгущейся глины и кальцинированного каолина приводят к увеличению в химическом составе доли Al_2O_3 , ухудшению блеска глазури при сохранении прозрачности, при чем незначительно снижает КТР добавки глины, а кальцинированный каолин более эффективен.

Все использованные добавки могут повышать интервал плавления глазури. Для получения крупной сетки на кракле можно рекомендовать добавки 15–20 % кварцевой муки или 10 % циркона.

Список литературы

1. Крючков Ю. Н., Неклюдова Т. Л. Дефекты глазурных покрытий художественной керамики. Гжель: ГГУ, ООО «НПЦК», 2018. 78 с.
2. Пыжова А. П., Коробкина В. В., Косова В. С. Дефекты тонкокерамических изделий. Причины возникновения и способы устранения М.: Легпромбытиздат, 1983. 176 с.
3. Скотт М. Керамика. М.: Изд-во АРТ-РОДНИК, 2012. 192 с.

Е. Н. Ольшанская

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВОЙЛОК: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИК

История развития художественного войлока насчитывает много тысяч лет. Еще в глубокой древности люди для валяния использовали состриженную шерсть животных. Кочевые народы, у которых было распространено овцеводство, изготавливали ковры, обувь, а также определенные части своих переносных жилищ. В дальнейшем в обиход стала вводиться шерсть, пригодная для создания различных предметов, в том числе одежды. Самыми древними сохранившимися до нашего времени войлочными изделиями являются ковры и чепраки из Пазырыкских курганов Горного Алтая. В свою очередь, «пазырыкской линией» стали называть определенный тип войлока, для которого характерна тончайшая аппликация. В зависимости от масти овец натуральный цвет войлока варьировался от белого до черного, но также встречался и окрашенный в другие тона.

Говоря о неочевых народах, необходимо сказать, что славянам, например, также известна технология валяния шерсти. Способ, с помощью которого они валяли сукно, состоит в следующем: вначале шерсть раскладывали на доске, понемногу и непрерывно поливая ее горячей водой, затем двое мужчин устраивались друг напротив друга около доски и ногами двигали по ней ткань, то к себе, то от себя, при этом образовывался тонкий слой, схожий с войлоком. Получившееся сукно находило наибольшее применение в холодное время года, когда из него делали теплые одеяния [1].

В качестве рукоделия фелтинг, или художественный войлок, стал применяться в XVI в., когда появились первые мастерские. В XIX в. была сконструирована первая машинка для валяния шерсти, что во многом облегчило процесс изготовления предметов обихода. Сама технология сваливания заключалась в сдавливании и прокатывании шерсти или при механическом воздействии определенных иглок, спутывавших шерстяные волокна.

Стоит отметить вклад немецкого художника Йозефа Бойса в развитие большой популярности фелтинга в Европе в 1960-х гг. XX в. Знакомство Бойса с войлоковалением произошло в то время, когда в степи его, раненого во время Второй мировой войны, подобрала татары-кочевники и поставили на ноги, традиционно используя бараний жир и войлок. В дальнейшем художник в своих инсталляциях заворачивал различные предметы в войлок, а зачастую, и сам закутывался в шерстяное полотно также, как и во время лечения. Такие необычные перформансы привлекли внимание публики к истории материала и послужили толчком к развитию художественного войлока.

Международная Ассоциация по валянию из войлока была создана в 1984 г. Главной целью сообщества является сохранение, развитие и распространение этого древнего ремесла во всем мире.

Говоря о техниках и технологии войлоковаления, следует отметить разнообразие видов шерсти, используемых в работе. Среди них и «остевая шерсть», применяемая для изготовления грубых предметов, и «сливер» для основы изделий, набивания игрушек, и «топс» – самая дорогая шерсть для сухого и мокрого валяния и многие другие. Валяние из шерсти может осуществляться двумя способами: сухим и влажным, с использованием мыльного раствора. Сухое иначе называется фильцевание; валяние в этой технике выполняется при помощи специальных игл с зазубринами, которыми уплотняют пучок шерсти и придают нужную форму. Данная техника позволяет достичь высокой детализации в изделии, поэтому часто используется для создания миниатюрных фигурок животных и людей, украшений и декора готового изделия, созданного в технике мокрого валяния.

Мокрое валяние является традиционным и интересно своими возможностями в процессе создания разнообразных выразительных фактур. В данном случае фелтинг не может быть точным и предсказуемым. Для мокрого фелтинга используют непряженую шерсть и мыльный раствор. Процесс работы осуществляется следующим способом: отрывают кусочки шерсти, выкладывают нужную форму на плоской поверхности и через сетку мочат теплым мыльным раствором. Волокна шерсти сваливаются между собой, получается тканевое изделие. Современные мастерицы используют различные техники валяния, в том числе и «смешанное», где совмещаются сухое и мокрое валяние. Например, для игрушек ушки выполняются с помощью мокрого фелтинга, а

туловище – сухим способом. Законченный вид поделке помогает тонировка изделия с помощью цветных карандашей или пастели. Валянная шерсть – очень удобный материал для всевозможных комбинаций с другими материалами и техниками.

Таким образом, фелтингу «подвластны» как предметы домашнего обихода, обувь, одежда, так и современные произведения декоративно-прикладного искусства, при изготовлении которых, наряду с традиционными, используются и современные технологии мастеров художественного войлока.

Список литературы

1. Данкевич Е. В. Игрушки и цветы из шерсти. Техника валяния. М.: АСТ, Сова, 2013. 32 с.
2. Дмитриева-Макурова Е. М. Валяная игрушка. М.: Питер, 2008. 104 с.
3. Курчак Е., Заец Л. Забавные самоделки из шерсти. М.: Эксмо, 2013. 64 с.
4. Шинковская К. Войлок. Все способы валяния. М.: АСТ-Пресс Книга, 2012. 176 с.

Л. С. Опренко

Луганский государственный педагогический университет, г. Луганск

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ РОСПИСИ ПО ТКАНИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ БАТИКА

На протяжении всей истории человечества народное искусство, основанное на многовековом опыте, являлось неотъемлемой частью национальной культуры, и было призвано не только сохранять традиции, но способствовать их развитию. Одним из видов декоративно-прикладного искусства является роспись тканей.

Целью статьи является анализ исторических аспектов развития искусства росписи тканей, а также рассматриваются современные способы выполнения батика.

Художественная роспись тканей, в первую очередь, – это уникальный вид оформления текстильных изделий, уходящий своими корнями в глубокую древность.

Первые упоминания о получении цветных декоративных эффектов на тканях встречаются уже в «Естественной истории» Плиния. Древний способ украшения тканей путем резервирования узора разогретым воском, смолой или другими веществами был известен во многих странах, начиная еще с существования Шумерской цивилизации. Сохранились египетские коптские ткани из льна и шерсти III–VIII вв. с белым рисунком на синем и красном фоне [5, с. 48]. Считалось, что одежда, украшенная росписью, защищает человека от напастей. В Японии, Шри-Ланке, Перу, Иране, Армении, Азербайджане, африканских странах также использовали приемы горячего батика.

Известно, что в VI в. в Малайзии делали материал из коры дерева. Узор наносили воском, собранным у диких пчел, а окрашивали краской из красного камня или сажей. Также этот древний метод окрашивания ткани использовали и в Китае, еще в III в. до н. э. «народность мяо» и некоторые другие начали применять восковую технику для создания не только индиговых, но и разноцветных тканей.

Считается, что батик начал развиваться в начале нашей эры в Индонезии. Нельзя утверждать, что именно Индонезия является родиной батика, возможно, он появился здесь под влиянием индийских и китайских традиций. Скорее всего, развитие батика шло с разных сторон, и общемировая слава индонезийского батика является результатом соединения уникальной техники и художественного мастерства, с которым воплощаются древние узоры, тщательно сохраняемые до наших дней. Именно в Индонезии техника батика была доведена до совершенства благодаря тому, что она стала придворным искусством во дворцах Центральной Явы. Слово «батик» – индонезийское, «ba» обозначает хлопчатобумажная ткань, «tik» – «точка, капля», «ambatik» – рисовать, штриховать каплями [3, с. 20].

Остров Ява и сейчас славится своими батиками. Это традиционные ткани, которые и сегодня используются в стране как повседневная и праздничная одежда большинством населения Индонезии, причем и мужчинами, и женщинами.

При традиционном способе отрезки ткани из хлопка или льна несколько дней подготавливали к росписи: размягчали, стирали, выдерживали в различных растворах, отбивали колотушками. После длительной подготовки наносили рисунок воском. Кроме пчелиного воска в состав входили парафин, жир, кокосовое масло, смола и канифоль для сгущения состава и другие компоненты, которые, порой, являлись семейным секретом. В результате резерв на ткани был похож на рельефный узор разных тонов – от ярко-желтого до коричневого. Резерв наносили бамбуковой палочкой, позднее стали наносить кистью.

Ввоз в страну тонких индийских, а потом и голландских тканей из хлопка, а также возросшая потребность высших слоев общества в изысканной одежде привели в XVII в. к изобретению металлического «чантинга» с ручкой из бамбука. Благодаря этому рисование воском в эту эпоху достигло расцвета.

Следующим этапом в создании батика является окрашивание, для которого изначально использовали растительные красители – корни, листья, кору.

В традиционном варианте первое окрашивание выполняется цветом индиго. Старинные батик окрасивали в один цвет. Около 1700 г. было изобретено дополнительное крашение в коричневый цвет корой дерева сога. Каждый этап окрашивания завершается полосканием ткани в проточной воде и высушиванием. После каждого крашения воск удаляют замачиванием в кипятке. Затем наносят следующий слой резерва. Последним этапом является закрепление в растворе из буры, квасцов, сахара и сока лимона и стирка изделия. Таким образом выполняется настоящий батик.

Индонезийский батик, расписанный чантингом, называют «тулис», что буквально означает «письменный». В середине XIX в. на Яве стали наносить восковой узор с помощью медных штампов – чапов, эта техника на сегодняшний день является основной в изготовлении батиков ручной работы. Узор с помощью штампа получается более точным, а каждый фрагмент – одинаковым, это помогает отличить чап-батик от тулис-батика.

Индонезийский батик стал известен европейцам в конце XIX – начале XX в. Но отношение к нему было довольно пренебрежительное. На взгляд европейца эти изделия казались антихудожественными и не изящными, хотя их характерность все же была оценена.

В Голландии с 1835 г. были открыты несколько фабрик, на которых учили батику привезенные с Явы мастера. К началу 1900-х гг. батик массово производился в Германии. В начале XX в. в Германии был создан батик-штифт для нанесения воска. Появились приемы многократных перекрытий воском или, наоборот, поверхностное нанесение красителей. В конце XX в. популярность батика в Европе достигла своего пика.

В России с древности использовали технику, подобную восковому батику. В XVI–XVII вв. она достигла совершенства.

Старинная русская набойка по своим техническим приемам была очень близка батику – разогретый резерв наносили вручную на ткань при помощи так называемых квачей (тампонов), штампиков или резных досок. Эти ткани использовались главным образом для шитья одежды. Позднее, в конце XVII в., научились выполнять так называемую белоземельную набойку. Рисунок в этом случае печатался резными досками по неокрашенной ткани. Количество досок соответствовало количеству цветов, образующих рисунок. Резной узор на досках часто дополнялся металлическими вставками в виде гвоздиков без шляпок, печатавших «мелкий горох», или изогнутых металлических полос, при помощи которых узор обогащался тонким контурным рисунком, придающим ткани изящество. Такая ткань применялась не только в костюме, но и в интерьере [1, с. 46]. В конце XIX – начале XX в. набивные ткани изготавливались на фабриках и широко использовались не только в сельском, но и в городском интерьере. Рисунки стали разнообразнее и богаче по цветовой гамме. Приобрели известность великолепные ивановские и костромские набойки.

Появление в Европе восточных тканей в технике батик привело в начале XX века к увлечению ручной росписью тканей. В России в 1910–1911 гг. издавались руководства по живописи на тканях, росписи на шелке и хлопке, технике воскового батика, которые были предназначены для многочисленных промышленных фабрик и домашних хозяек.

Вновь появился горячий батик уже в советское время – в 1930 г., когда в Ленинграде в «Товариществе художников» была создана первая мастерская по росписи тканей. В отличие от известной в то время набойки, горячий батик называли «новым методом росписи». Упростив его, расписывали косынки, шарфы, шали. Появление холодного батика связано с тем, что воспроизвести классический процесс изготовления воскового батика европейцам было сложно, поэтому появился иной, более доступный способ работы с применением холодного резерва, который наносился стеклянной трубочкой. Он имитировал горячий батик. Русские мастерицы еще в 1940-е – 1950-е гг. расписывали платки еще с помощью электрического штифта и парафина с добавками. В 1960-е гг. перешли на стеклянные трубочки и холодный резерв.

Особенно активно техника холодного батика распространилась во многих странах в 1970-е – 1980-е гг. XX в. В это время понятие батик стало синонимом росписи тканей. Все существующие техники батика можно разделить на две основные группы: горячий батик – техника с применением

расплавленного воска в качестве резервирующего состава, и холодный батик – техника, где резерв применен в качестве разделяющего и рисующего состава.

Горячий батик бывает трех типов: прямой однослойный – рисунок создается методом фиксации, расплавленным воском белой ткани и расписывается в один слой. Прямой многослойный – рисунок создается методом фиксации, расплавленным воском белой ткани и расписывается в несколько слоев, каждый раз насыщая их по тону [1, с. 91]. Техника горячего батика заключается в том, что горячий воск с помощью кисти из щетины или специальной медной лейки наносят на места, которые должны остаться белыми. Затем вся поверхность ткани заливается разбавленной краской. После высыхания ткани воском закрывают те участки, которые должны остаться светлоокрашенными, а остальное пространство закрашивается более в темные тона. Цикл: резервирование – крашение – сушка повторяется несколько раз и заканчивается нанесением самой темной краски (черной).

Холодный батик основан на том, что при росписи тканей все формы рисунка, как правило, имеют замкнутую контурную обводку (резервирующим составом), что придает своеобразный характер рисунку. К дефектам холодного батика относят: пятна и затеки, которые возникают из-за того, что линия резерва не удерживает краску в пределах наведенных границ.

Техника «гутта» была разработана в начале прошлого столетия русскими художниками, работавшими в росписи по шелку. Солевая техника позволяет получить необычные узоры, которые возникают вследствие поглощения воды солью. Также существуют такие техники, как: техника смещения и техника «термический батик», техника трафаретной росписи [3, с. 56].

Существуют дополнительные эффекты, использующиеся при выполнении росписи ткани, например, резервирующий состав можно сделать не только бесцветным, но и цветным. Для этого небольшое количество масляной краски необходимо выдавить на бумагу и оставить на два часа, а затем смешать с бесцветным резервом. Завершающим этапом является правильное закрепление изделия и стирка.

В связи с вышесказанным, стоит отметить, что в современной росписи используются как древние техники, так и появляющиеся с каждым годом новые приемы. Также можно сказать что, в современном батике наблюдается значительное упрощение технологии росписи, по сравнению с традиционными техниками, что позволяет расписывать различные детали одежды, предметы интерьера, картины на шелке. Художник, который занимается батиком, всегда стоит перед выбором – какой выбрать рисунок и какое именно изделие выполнить. Но не следует забывать, что для качественного выполнения сложных работ требуются знания и умения не только технологии росписи тканей, но и изучение композиции, цветоведения и колористики, рисунка и живописи, что позволит создать поистине произведение декоративно-прикладного искусства.

Список литературы

1. *Давыдов С. А.* Батик. Техника, приемы, изделия: энциклопедия. М.: АСТ/Астрель, 2008. 118 с.
2. *Гильман Р. А.* Художественная роспись тканей. М.: ВЛАДОС, 2008. 159 с.
3. *Перелешина И. А.* Батик. От основ к импровизации. Законы композиции и цвета. Холодный батик. Горячий батик и др.: практическое руководство. СПб.: Паритет, 2008. 208 с.

Н. А. Петрова, А. В. Котышов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолатор

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ГОРОДА ВЛАДИМИРА

Город Владимир является одним из древних русских городов, который в себе сохранил большое число памятников древнерусского зодчества. В XII–XIII вв. Владимир был столицей всемогущего Владимиро-Суздальского княжества. Главная особенность владими́ро-суздальского зодчества – использование в наружном архитектурном декоре невысокого изобразительного белокаменного рельефа. Источником скульптурной резьбы города Владимира является народная резьба по дереву, подарившая миру великолепные архитектурные памятники.

Рельефный декор имелся в незначительном количестве на Успенском соборе, а на Дмитриевском соборе – наибольшее применение получила любовь романских зодчих к владимирским рельефам: все стены на внешних впадинах между колонками, которые начинались от пояса до кровли, и сам купол были усеяны этими украшениями, которые состояли из фигур святых, разнообразных растений, загадочных птиц и животных, всегда фантастических, рельефно вырезанных на камнях.

Весь собор украшен рельефным декором: растительными мотивами, плетеным орнаментом, фигурами львов с «цветущими» хвостами, любили изображать грифонов, птиц, скачущими всадниками на коне. Среди барельефов царь Соломон изображен на престоле, из львов, св. князья Борис и Глеб, сам Всеволод III, «Полет Александра Македонского на небо».

Этот резной убор органично и непрерывно связан с архитектурой, который повторяет ее формы и медленный ритм. Преимущественно декоративно-орнаментальное назначение резьбы подчеркивается однообразием и повторяемостью ее системы на каждом из трех фасадов. Ее центральным, главным элементом является трижды повторяющаяся фигура псалмопевца Давида, а ниже – напоминающая своей стройностью народную вышивку или ткань, где звери и чудовища, рой ангелов и всадников, находящихся среди трав и деревьев.

Особое значение имеют скульптуры восточных делений боковых фасадов. На южном – Вознесение Александра Македонского, которое символизирует власть правителя, на северном, направленное к городу, – групповой портрет самого Всеволода III на троне с поклоняющимися ему сыновьями – это сцена, которая действительно провозглашает божественную природу владимирского правителя. При наличии этих двух манер – плоскостной, которая тяготеет к резьбе по дереву, и горельефа, шире использующего пластические возможности камня, – весь резной убор воспринимается нами как неразрывная орнаментальная система при всей ее фрагментарности и четкости. В ней нет четко выраженного христианского смыслового стержня; среди 566 рельефов только 46 имеют христианский смысл.

Но при всем богатстве скульптурного убранства воображение архитекторов не переступило черты, за которой декор нарушил бы конструктивную четкость. Четкие вертикальные линии пилястр спокойно проступают сквозь каменную ткань резьбы, свидетельствуя о присущем зодчим классическом чувстве меры, сумевшем гармонично соединить средства архитектурной выразительности и язык пластики для наиболее ясной передачи идей, воплощенных в образе дворцового храма Всеволода.

На основе развития резного декора лежит знание мастерами различных источников, в основном произведений прикладного искусства и тканей русского и зарубежного происхождения, откуда резчики черпают свои мотивы, объединяя их в единую декоративную систему.

Владими́ро-суздальское зодчество XII–XIII вв., стремительное и яркое развитие которого связано с соединением искусства с потребностями живой действительности, с ее прогрессивными процессами, с устремлениями людей к объединению Руси, к ее силе и процветанию, стало огромнейшим вкладом в сокровищницу русского и мирового искусства, обогатив ее оригинальными и идейно богатыми памятниками непреходящей ценности. Владимирское культурное и художественное наследие сыграло важную роль в формировании русского национального зодчества.

Список литературы

1. *Гладкая М. С.* Реставрация фасадной резьбы Дмитриевского собора в 1838–1839 гг. // Дмитриевский собор во Владимире. М., 1997. С. 60–81.
2. Архитектура Восточной Европы. Т. 3. Средние века. М., 1966. 687 с.

Ю. С. Пешина

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКИХ ПРОЕКТОВ

Широкое разнообразие идей и художественных практик XX века значительно расширили границы восприятия искусства у зрителя и позволили художникам начать активные творческие эксперименты, направленные на поиск новых художественных средств. Результаты подобных поисков во многом повлияли на становление такого явления, как цифровое искусство. Научный прогресс породил фотографию, кинематограф, первые персональные компьютеры, позволив технологиям влиться в искусство, что в свою очередь обусловило формирование цифровых направлений в рамках традиционных видов искусства.

Интерес к цифровым технологиям в искусстве постоянно растет, что обусловлено большим потенциалом технологического прогресса. Широко востребованы сегодня концепт-дизайнеры, художники, владеющие навыками 3D моделирования. Книжные иллюстрации, выполненные при помощи цифровых технологий, не менее популярны, чем иллюстрации, выполненные традиционными материалами. Современные авторы активно используют переосмысление отдельных произведений искусства, исторических художественных стилей или направлений посредством использования цифровых технологий и актуализации образов.

Вопросам об изменениях в изобразительном искусстве после распространения цифровых технологий в русскоязычном пространстве посвящен ряд исследований. Среди них: «Дигитализация искусства: к вопросу о цифровом репродуцировании» С. Загребина, «Цифровая живопись как инновация в искусстве» П. Бугаевой, «Развитие концепций цифрового искусства» А. Григорьева и Т. Захарченко, а также «Цифровая живопись как актуальное направление отечественного искусства» О. Исаевой. В данных статьях цифровое искусство рассматривается как логичный этап развития изобразительного искусства в век информации, авторами составляются прогнозы его дальнейшего развития и очерчиваются сферы, в которых цифровое искусство прочно установилось на сегодняшний день.

Для Беларуси цифровое искусство – достаточно молодая область, однако она уже завоевала свою аудиторию и продолжает набирать популярность. Многие формы цифрового искусства уже сегодня с успехом сосуществуют с традиционными в выставочном пространстве, среди них цифровая живопись, видео-арт, цифровые интерактивные инсталляции, физические объекты, совмещенные с технологией дополненной реальности.

С 2009 г. на базе Национальной библиотеки Республики Беларусь проходил ежегодный международный фестиваль цифрового искусства «Terra Nova», целью которого было стимулирование применения новых технологий в изобразительном искусстве [3]. Куратором выступал белорусский художник, руководитель выставочного комплекса Национальной библиотеки Беларуси Ф. А. Ястреб. В фестивале принимали участие художники Беларуси, России, Украины, Литвы, Польши, Германии, Китая и др. В рамках фестиваля проходил также конкурс творческих работ в разных номинациях: «Компьютерная графика», «Цифровая живопись», «Видео-арт», «Анимация» и др. Проект прекратил существование в 2014 г. в связи со смертью куратора.

Нельзя не отметить, что до сих пор существует сложности в экспонировании произведений цифрового искусства в условиях выставочного пространства музея или галереи. В первую очередь это связано с техническими возможностями площадки – необходимостью современного оборудования для воспроизведения цифровых произведений искусства. Однако цифровое изобразительное искусство тем не менее с большим успехом пользуется и новым форматом экспонирования – размещением в интернет-пространстве. На сегодняшний день существует огромное количество разнообразных электронных ресурсов, специализирующихся на коллекционировании произведений цифровых изображений. Среди них сайты Illustrator.ru и Artstation.com. Их основные функции – это популяризация творчества молодых художников, обсуждение современного актуального искусства, облегчение поиска работы для художников и

поиска художников для заказчика. Экспозиция на подобных ресурсах не ограничена музейным пространством, лимитом времени.

Специфика наиболее популярных произведений цифрового искусства сегодня выражается в стремлении художника создать правдоподобный виртуальный мир, способным заменить, или хотя бы дополнить для человека его существующую действительность. Говоря об актуальных тенденциях в цифровом искусстве, нельзя не отметить технологии дополненной реальности. Технологии виртуальной реальности являются источником новых возможностей для цифровых художников и позволяют активизировать внутреннее восприятие окружающего пространства, что дает возможность формирования чувственного восприятия и создания внутреннего ощущения включенности (вживания) в реализуемый процесс [1]. Для того, чтобы наблюдать эффект дополненной реальности, зрителю, как правило, необходим смартфон. Благодаря электронному приложению камера смартфона «считывает» определенные точки, распознавая которые устройство загружает информацию об объекте и транслирует изображение на дисплей. Таким образом зритель через устройство наблюдает произведение искусства, в котором материальный объект связан с цифровым изображением, наложенным поверх.

Ярким примером внедрения данной технологии в современное изобразительное искусство может стать иллюстрированная Е. Гапчинской книга «Алиса в стране чудес» Л. Кэролла, выпущенная при поддержке белорусской сети магазинов «Евроопт». Персонажи иллюстраций, выполненные украинской художницей, «оживают» посредством наведения камеры смартфона на страницы книги.

Активно использует технологии дополненной реальности в своих проектах белорусская творческая группа PBRBN, в состав которой входят А. Лосик, Т. Князева, О. Сигаи и Я. Бекиш. В 2018 г. на выставке «Осенний салон с Белгазпромбанком» в минском Дворце искусств было представлено совместное произведение А. Лосика, О. Сигаи и Т. Князевой «Бабочки в животе». Как утверждают сами авторы, «...AR в этой работе является ключевым элементом, приводящим замысел работы в действие. Без AR это просто темно-серый прямоугольник на светло-серой стене» [5]. Для того, чтобы увидеть, какой смысл заложили авторы в свое произведение, необходимо было скачать специальное мобильное приложение. Посредством приложения зритель видел анимированных бабочек, витающих внутри и вокруг физической части работы – изображения живота человека, стилизованного под рентген-снимок. Помимо этого, внутри приложения зритель мог найти изложенную в текстовом виде концепцию произведения.

В 2018 г. члены творческой группы создали в московском Музее русского импрессионизма виртуальную реконструкцию картины Д. Бурлюка «Рабочие» по сохранившемуся фрагменту. В интервью А. Лосик рассказал: «Картина "Рабочие" была написана в 1924 году к выставке в Филадельфии, ее никто не купил – поэтому Бурлюк сложил ее и забросил на чердак. Полотно начало портиться: масло высохло, появились заломы – от картины размером 2х3 метра остался лишь небольшой фрагмент» [2]. А. Лосик проанализировал фотографии, изучил творчество Д. Бурлюка и дописал утраченные участки картины в цифровом пространстве, имитировав творческую манеру художника, сохранив оригинальное цветовое решение и авторский почерк. Таким образом, зритель, использующий специальное приложение на смартфоне, может получить представление о том, как, вероятно, выглядела картина, и увидеть, как сохранившийся фрагмент картины «обрастает» новыми деталями.

В Минске 25 июля 2019 г. был установлен первый в Европе цифровой памятник IT-специалисту в формате инсталляции с технологией дополненной реальности [4]. Физическая часть арт-объекта представляет из себя 80-сантиметровый куб, на верхней грани которого расположен QR-код. При наведении на него смартфона посредством мобильного приложения над кубом появляется изображение IT-специалиста – мужская поясная фигура с головой филина и компьютерной мышью в руке.

Использование технологии дополненной реальности в искусстве нельзя назвать легким процессом, доступным каждому. Для создания подобных произведений необходимо техническое оборудование, достаточное финансирование, разработка приложений, оптимизированных для разных устройств. Размещение виртуального объекта в пространстве таким образом, чтобы он

отображался пропорционально, правильно с точки зрения размера, масштаба, имел корректные точки привязки, все еще вызывает затруднения. Тем не менее, сегодня уже можно говорить о том, что технологии дополненной реальности достаточно прочно вошли в сферу искусства, и, хотя технология виртуальной реальности еще недостаточно доработана и широко распространена, потенциально она является источником новых возможностей для художника.

Список литературы

1. *Браславский П. И.* Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX начала XXI веков: дис. ... канд. культ. наук: 51.06.01. Екатеринбург, 2003.
2. Как инженер, два художника и бывший помощник мэра Канзас-сити по инновациям экспериментируют с AR // dev.by URL: <https://dev.by/news/restavraciya-v-ar?fbclid=IwAR0sUn687pQ4Jra8brnLfLHY7YxgzcDyJC6bJsRdz1-pC140mkaHLuPfmSM> (дата обращения: 18.11.2020).
3. Минский международный фестиваль цифрового искусства «Terra Nova» // nlb.by URL: https://www.nlb.by/content/news/khudozhestvennye-vystavki/i-minskiy-mezhdunarodnyy-festival-tsifrovogo-iskusstva-terra-nova_158128/ (дата обращения: 18.11.2020).
4. На Комсомольской установили виртуальный памятник айтишнику // Tut.by URL: <https://42.tut.by/646964> (дата обращения: 18.11.2020).
5. Цифровая живопись «Бабочки в животе» с элементами дополненной реальности на «Осеннем Салоне» с Белгазпромбанком. // facebook URL: <https://www.facebook.com/100026446462431/videos/> (дата обращения: 18.11.2020).

О. В. Ромашкова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

СОЦИАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КОМПЬЮТЕРНОЙ ГРАФИКИ СТУДЕНТОВ ГГУ 2 КУРСА НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН»

Постоянное движение человеческого общества не ставится под сомнение – это непрерывный процесс. Такое развитие, в том числе и психологическое, меняет сознание людей как глобально, так и незначительно. В процессе социализации общества все больше людей обращаются к животрепещущим актуальным темам, проблемам, требующим немедленного решения или внимания, изменяющим отношение людей к этим проблемам [1]. Такие темы известны всем: экология, стремление к здоровому образу жизни, безопасность, политическая стабильность, толерантность, самоопределение, болезни, терроризм, отношение к военным конфликтам и т.д. Этот список очень огромен. Значительная часть этих тем затрагивалась в искусстве, и особенно в дизайне, в виде полиграфического объекта – социального плаката. Искусство плаката – это зеркало, которое отражает развитие общества.

У социального плаката задачи очень обширные и сложные: информировать, заинтересовывать, а иногда и убедить смотрящего. Визуальная коммуникация в таком виде плаката эффективна тогда, когда есть актуальность проблемы, цельный и ясный образ, нет разночтений, информация «считывается», а не читается. Проблемы социума, выраженные в плакате графическим способом, поднимаются на высоту осознанности, поведения, психологии, именно поэтому необходимо изучать дизайнерам и психологию, и социологию, историю и другие науки. Как говорил великий британский художник и дизайнер Абрам Геймс, максимум смысла минимальными средствами. Всегда и во все времена дизайнеры неравнодушны к тому, что происходит в обществе, они «чувствуют» среду, именно поэтому мы можем увидеть в социальных плакатах мировых мастеров А. Родченко, А. Геймса, Ж.-М. Мурона, Д. Хартфилда, Э. М. Кауффера, Ш. Фукуды, Ш. Фейри боль и решение, убеждение в образах и смыслах, знаковость проблем общества.

Л. Н. Федотова пишет: «В социальной рекламе должна быть максимально эксплицитно, явственно выражена идея совершения благовидного и/или неблаговидного поступка...сама суть этой дихотомии хорошо – плохо должна отчетливо присутствовать если не текстуально, то как явный мыслительный вывод. Искусство может, воспроизводя все многообразие мира, "искать в злодее положительные черты", но этот прием не годится для такого прагматичного посыла, каким является реклама» [2].

Социальный плакат – это вид информационной коммуникации, она заявляет или пропагандирует базовые социальные ценности, отражающие различные проявления личности, специфику общественных взаимоотношений, актуальные социальные проблемы, угрозы и бедствия [3].

В Гжельском государственном университете в рамках дисциплины «Информационные технологии и компьютерная графика» у студентов, обучающихся по направлению «Дизайн» проводятся занятия по изучению плакатной графики (истории, композиции, визуального языка, типографики и т.д.), а также по изучению всех аспектов плакатной графики, даются творческие задания. Первое – это копия великих плакатистов (репродуктивная деятельность средствами графических редакторов) и второе творческое задание (продуктивная деятельность средствами графических редакторов по карандашному наброску) – создание социального плаката на определенную тематику.

В ГГУ периодически проходят различные тематические выставки, обычно приуроченные к тем или иным молодежным акциям или фестивалям, памятным датам. Студенты второго курса участвуют в таких выставках, готовят работы, печатают в типографии и оформляют их. Кроме того, студенты направления Дизайн, а также Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы участвуют в различных внешних выставках и конкурсах, посвященных социальному плакату. Они

завоевывают призовые места и получают дипломы или сертификаты за участие. В формировании визуальной мысли им помогают педагоги кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Студенты могут выразить свое отношение к той или иной проблеме, для них – это всегда интересная и животрепещущая тема. Используя язык типографики, образов, метафоры, гиперболы, масштабирования, а также приемы однозначности, лаконичности, синхронности в плакате студенты рисуют в графических редакторах, таких как Adobe Photoshop и Adobe Illustrator. Это как найти выход из той или иной ситуации, призывая на помощь мораль и социальные нормы, работу законов и т.д., но визуальным языком.

Учебный процесс независим от строгих внешних установок, также в рамках учебного творчества есть возможность отработать выразительные и самые «острые» приемы. Кроме того, социальная реклама для обучающегося студента дизайнера – это потенциал развить свой личный творческий почерк.

Тема социального плаката остается актуальной и интересной как для научного исследования, так и для более эффективного и глубокого внедрения в процесс высшего образования учебных заведений, готовящих дизайнеров рекламы и графики, средового дизайна.

Список литературы

1. *Андреева П. В.* Отражение социально-психологических аспектов общества посредством социального плаката // Всероссийская конференция молодых исследователей с международным участием «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер-2019». М., 2019. С 54–57.

2. *Федотова Л. Н.* Социология рекламной деятельности. М.: Гардарики, 2002.

Н. В. Рубель

Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского, г. Луганск

ТРАДИЦИОННОЕ ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО ЛУГАНЩИНЫ

Исторический генезис становления и развития культуры Луганщины обозначен богатейшими традициями народного творчества, которые сформировались в разных видах и формах народного искусства. В последнее время особенно актуальными становятся вопросы, связанные с возрождением традиционных промыслов и ремесел.

Достоянием среди народных промыслов Луганщины является гончарное искусство, а именно художественная мастерская «Макаров Яр» села Пархоменко Краснодонского района.

Следует назвать ряд исследований, в которых изучается традиционный гончарный промысел, среди которых в первую очередь представляют интерес работы О. Тищенко, О. Пошивайла, М. Маслова и Н. Каплуна.

Макаров Яр – это название казацкого зимовника, который в 1738 г. был основан старшиной Суходольского пикета Макаром Безродным на территории нынешнего Краснодонского района. По переписи 1885 г. в селе было 300 дворов и 239 гончаров. Используя различные формы для бытовых горшков и местные, традиционно простые орнаменты, гончары столетиями вырабатывали свой самобытный декоративный стиль. В год они выкручивали на гончарных кругах свыше ста тысяч горшков [2, с. 160]. Становление местного гончарства происходило под влиянием производственных традиций мастеров из соседних Полтавской и Харьковской губерний.

Исследователь истории нашего края В. Подов в своей книге «История Донбасса» упоминает с. «Макаров Яр» как «живописное с самого начала поселение, ныне село Пархоменко Краснодонского района, малоизвестно не только в среде культурологов, искусствоведов и этнографов, но и керамологов. С другой стороны, Макаров Яр был чуть ли не единственным центром гончарства не только в этническом приграничье, но и на рубеже двух историко-этнографических районов – между Слобожанщиной и югом» [3, с. 56].

Феномен местного гончарного промысла состоит в том, что соединив в себе все необходимые для мощного развития гончарства факторы, село стало самобытным центром гончарной культуры первой трети XX в., но при отсутствии надлежащего внимания со стороны государства постепенно прекратило функционирование как центр гончарного ремесла на Донбассе.

В конце XX в. художественная мастерская по гончарству в с. Пархоменко возобновила свою работу. Сейчас на ее базе работают два кружка для детей и взрослых по трем направлениям: изготовление глиняных изделий на гончарном круге, лепка игрушки и роспись готовых изделий, в которых занимаются более 30 учеников, они с интересом изучают гончарное искусство, лепят кувшины, сувениры, свистульки и игрушки [4, с. 110–119].

Анализ коллекции гончарной посуды Луганского краеведческого музея позволяет очертить наиболее характерные черты гончарных изделий, которые были распространены в конце XIX – начале XX века на Луганщине. Это простая неполированная керамическая посуда без орнамента или с самым простым орнаментом, который состоял из прочерченных по серой глине прямых или волнистых линий. В коллекции музея орнаментировано 85 изделий из 159, большая часть орнаментирована прямыми линиями, 8 изделий имеют орнамент, нанесенный минеральной краской красно-коричневого цвета. Значительная часть глиняной посуды из музея оформлена цветной поливой. Особенностью макарово-яровских кувшинов, горшков, макитр является удлиненность их форм и значительная вариативность (в зависимости от емкости).

На сегодняшний день идет активная работа, направленная на возрождение технологий гончарства. В настоящее время художественная мастерская «Макаров Яр» располагается в историческом месте – на усадьбе Гончара и входит в структуру Луганского центра народного творчества.

Сотрудники мастерской осуществляют научно-исследовательскую работу по изучению старинных технологий изготовления гончарных изделий в с. Пархоменко, организовывая

этнографические экспедиции, а также систематически проводят творческие мастер-классы, научно-практические конференции, семинары.

С постоянной периодичностью Луганский центр народного творчества проводит выставки работ мастеров «Макарового Яра», также проводятся выездные мастер-классы в общеобразовательных школах республики.

В январе 2017 г. изделия мастерской «Макаров Яр» были представлены в Республике Крым, а в мае 2017 г. – в г. Москва в рамках программы «Интер-музей – 2017», где были продемонстрированы работы художественной мастерской «Макаров Яр».

За последние годы мастерская приобрела большую популярность среди туристов Луганщины, ближнего и дальнего зарубежья. Посмотреть работу мастерской, получить методическую и практическую помощь, поучаствовать в мастер-классах по гончарному ремеслу приезжают из Российской Федерации, Индии, Италии, Франции и многих других стран.

С целью привлечения жителей Луганской Народной Республики к изучению национального культурного наследия, обычаям и традициям гончарного искусства в сфере декоративно-прикладного искусства, в художественной мастерской по гончарству «Макаров Яр» проходит конкурс по гончарному творчеству в рамках праздника «День гончара».

В 2018 г. конкурс по гончарному искусству собрал более 50-ти участников, приехавших из городов и районов Луганской Народной Республики. В продолжение всего мероприятия участники Дня гончара смогли посетить открытые мастер-классы признанных мастеров декоративно-прикладного искусства Луганщины, а также посмотреть выставку работ мастеров декоративно-прикладного искусства, которая демонстрирует развитие народных ремесел современной Луганщины.

В заключение следует отметить, что творческая мастерская «Макаров Яр» сегодня является примером в использовании современных форм репрезентации и сохранения традиционной народной культуры.

Список литературы

1. *Каплун Н. М.* Народне мистецтво Луганщини. Традиції та сучасність // Краєведческие записки. Сб. науч. статей. Вып. IV. Луганск: ООО «Виртуальная реальность», 2008. С. 210–217.
2. *Овчаренко Л. М.* Макарово-ярівський осередок гончарної освіти в Україні // Опішне: Вид-во Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. 2008. С. 160.
3. *Подов В. И.* История Донбасса: в 3 т. Луганск: Альма матер, 2004. 384 с.
4. *Тищенко О. Р.* Гончарне мистецтво Луганщини // Народна творчість та етнографія. 1958. № 3. С. 110–119.

Е. Н. Русакевич

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

СОВМЕСТНЫЕ ВЫСТАВКИ НЕОФИЦИАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ГРУПП И ОБЪЕДИНЕНИЙ БЕЛАРУСИ 1985–1991 ГОДОВ

Неофициальное искусство в БССР свое наиболее активное развитие и широкое признание получило в 1980-е гг. Одним из интереснейших феноменов в культурной жизни этого периода стало возникновение различных художественных объединений и групп. В 1980-е гг. в БССР были сформированы такие объединения как «Форма», «Галіна», «Плюрализ», «Квадрат», «Коми-Кон», «Белорусский климат», «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства» и др. Важно отметить тот факт, что многие из них не были зарегистрированы. Официально были учреждены такие объединения, как «Немига-17», «Погоня», «Верасень», «Белорусская академия изобразительного искусства».

В период с 1985 по 1991 гг. в БССР было проведено несколько выставок неформального искусства, в которых приняло участие сразу несколько неофициальных художественных групп и объединений. Они были организованы неофициальными творческими союзами, государственными организациями, либо по инициативе неформальных художников.

Одной из самых знаковых выставок 1980-х гг. в БССР можно считать выставку «Эксперимент», которая была инициирована творческим объединением «Квадрат». Выставка «Эксперимент» (по некоторым данным она называлась «Казимир Малевич – 110» или «Воскрешение Казимира») в первый раз проходила в ноябре 1988 года в Витебске в выставочном зале Союза советских художников БССР и в кинотеатре «Спартак» (сейчас «Дом кино»). Она была приурочена к 110-летию со дня рождения Казимира Малевича. К участию в ней было приглашено несколько неофициальных художественных объединений и групп из Минска («Коми-Кон», «Плюрализ», «Форма») и Витебска («Квадрат»), а также объединение из Ленинграда – «ТЭИИ» (Товарищество экспериментального изобразительного искусства). По воспоминаниям художника А. Плесанова, в выставке приняли участие следующие ленинградские авторы: С. Ковальский, С. Ковальская, Е. Орлов. Минское объединение «Плюрализ» должно было взять на себя организационные вопросы. Экспозиция заняла два этажа здания кинотеатра.

По словам художника А. Малей, участника творческого объединения «Квадрат», «Эта выставка стала первым культурным действием по возвращению имени К. Малевича и УНОВИСа городу, а также первой акцией республиканского масштаба, которое заново представило витебскую художественную школу как явление в контексте 65-летнего ее забвения» [1, с. 61].

Во время открытия выставки, которое прошло 4 ноября 1988 г., публике была представлена аудиозапись разговора участников творческого объединения «Квадрат» с женой К. Малевича Н. Малевич. В день открытия в витебском кинотеатре «Спартак» состоялся перформанс под названием «Воскрешение Казимира». Организацией и разработкой концепции перформанса занимались художники И. Кашкуевич и Л. Русова, которые были в тот момент участниками ассоциации «Плюрализ» и ассоциации творческой интеллигенции «Форма».

Несмотря на размах мероприятия, перформанс носил ироничный характер. Однако, согласно воспоминаниям художника И. Кашкуевича, эта особенность не считывалась минской и витебской публикой. Сам перформанс напоминал ритуальное действо. После получасового шествия по городу (из выставочного зала Союза советских художников БССР, где состоялось открытие выставки в кинотеатр «Спартак») в так называемых «ритуальных облачениях», участники акции вместе со зрителями пришли в выставочный зал, в центре которого стоял гроб особой формы (его торец имел форму квадрата, вписанного в крест). Облаченная в черные одежды женщина, лежавшая в гробу, медленно поднималась под удары «супрематических барабанов». Затем несколько других женщин наряжали ее в белые одеяния – супрематическую епитрахиль и головной убор в форме черного конуса. Женщина выходила из гроба и вставала на бумагу с разлитой черной краской. После этого она шла вдоль зала, раскрывая «супрематические знаки», свернутые в трубочку. Она остановилась перед листом бумаги с надписью «110» и изобразила два черных квадрата и черный круг. Все это

действие заканчивалось возгласом «Supremus». Роль воскрешенного Казимира Малевича играла художница Л. Русова. Это событие современники считают первым профессиональным перформансом в БССР.

В этой акции можно проследить стремление к возрождению традиций первого авангарда. Для многих неформальных авторов такой подход становился одним из способов заново пройти путь развития нереалистичного искусства. Однако нельзя не отметить, что в творчестве большинства сообществ, принявших участие в данной акции, супрематизм не был чистой калькой направления в искусстве начала XX в. Это был деконструированный образ идеализированного периода в истории искусства, переосмысленный и адаптированный под интересы и вкусы авторов периода перестройки.

В 1989 г. выставка и перформанс были представлены в Минском Дворце искусства, где перформанс «Воскрешение Казимира», помимо презентации на выставке для широкой публики, был продублирован также в ночное время для узкого круга художников. Эта акция была официально согласована с администрацией Дворца искусства. В данной выставке, помимо белорусских авторов, приняли участие и ленинградские – А. Буянов, С. Ковальская, С. Ковальский, С. Комарова, Е. Орлов и Д. Пиликин.

В 1990 г. перформанс «Воскрешение Казимира» был показан в Москве, который, согласно воспоминаниям художником И. Кашкуевича был лучше понят публикой.

Одной из самых масштабных среди выставок рассматриваемого периода была «Первая республиканская выставка нетрадиционного искусства "Панорама"». Она проходила в Минске с 13 октября по 13 ноября 1989 г. в заброшенном доме на улице Торговая, 27. В данной выставке приняли участие такие неофициальные художественные объединения БССР, как «Галіна», «Квадрат», «4-63», «БЛО», «Форма», «Коми-Кон». Выставка была официально разрешена и проводилась под эгидой Союза художников БССР и Белорусского фонда культуры. По некоторым сведениям, выставка длилась один день, по некоторым – была закрыта, а затем снова возобновила свою работу.

Экспозиция заняла все три этажа здания – «Я приехал на выставку, она меня поразила. Начиная с первого этажа, коридоры и стены заброшенных комнат с оборванными обоями и выломанными дверями были завешаны картинами и заставлены объектами» [1, с. 273]. На выставке были представлены разные виды искусства – графика, инсталляция, ассамбляж и т.д. Однако большинство произведений было выполнено в технике масляной живописи. На улице располагался сломанный автобус, который выполнял роль информационного стенда.

Несмотря на стремление городских властей прекратить действие выставки, нельзя обойти вниманием тот факт, что она была организована по инициативе старшего эксперта Белорусского фонда культуры А. Тарановича. В брошюре к данной выставке приводятся следующие его слова: «Не всем по душе пришлась идея этой выставки, но в Белорусском фонде культуры считают, что необходимо подняться выше личных амбиций. Нет плохих и хороших направлений в искусстве, есть только плохие и хорошие художники» [2].

Вышеописанные выставки являются ярким примером успешной коллаборации нескольких творческих организаций, имеющих общие цели. Ведь, несмотря на разную концептуальную и эстетическую направленность, неофициальные творческие союзы БССР объединяло общее устремление – утверждение новых форм художественных практик и популяризация неофициального искусства. И, несмотря на то, что их действия не всегда были приняты публикой или одобрены государственными организациями, они сделали существенный вклад в развитие современного искусства Беларуси.

Список литературы

1. Малей А. Витебский «Квадрат». Минск: Экономпресс, 2015. 331 с.
2. Первая республиканская выставка нетрадиционного искусства «Панорама». Минск: Белорусский фонд культуры, 1989. 8 с.

Е. В. Рябинина

Гжельский Государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕРМИНА СТИЛИЗАЦИЯ В ИСТОРИИ ИСКУССТВ

В современном мире развитие искусства происходит стремительно, но, все же с оглядкой на искусство прошлых столетий. Стилизация как основа художественного замысла происходит от понятия «стиль» (в переводе с греческого – палочка для письма). Именно Стиль становится главным направляющим в определении будущей композиции. Как известно, изобразительное искусство появилось в позднем периоде древнего каменного века. Люди в то время рисовали почти одних зверей. Тем самым они призывали богов приносить им взамен добычу. В то время шкура и мясо были хорошо востребованы. Шкура – для жилища, одежды и книг, а мясо в пищу. В среднем каменном веке наступила новая пора. На скалах и в пещерах изображают совсем другие сцены. Это не ряды зверей или стада бизонов в разных позах. Главным предметом изображения становится группа людей, именно группа, а не отдельный человек.

Но возникает вопрос, зачем людям в то далекое время вообще нужно искусство как таковое, ведь оно не играет существенной роли для выживания? На этот счет существует множество теорий, но самая часто встречаемая – это желание запечатлеть какие-либо моменты и ситуации в жизни человека. Через некоторое время в живописи рисования на скалах происходит очередной переворот. Начинают появляться рисунки с изображением природы или отдельных предметов. Они не имеют четкого контура, состоят из полосок, геометрических фигур и мелких миниатюр. Художники, создавшие эти изображения, хотели тем самым описать какую-либо неприятность, вызвать духа и изгнать всю нечисть. На этом перевороты в первобытном искусстве закончились. Спустя большое количество времени, в 1841 г., первые наскальные изображения были «открыты» европейцами. Это время и считается датой начала применения стилизации в искусстве. После этого великого открытия художники стали использовать некоторые элементы из наскальных рисунков, дополняя их чем-то новым и необычным, тем самым стилизуя свои картины.

«Стилизация» в искусстве – это процесс придания творческому произведению черт другого стиля. В изобразительном искусстве при помощи данного приема предметы либо фигуры обретают упрощенные формы [1]. В изобразительном и декоративном искусстве стиль – это творческий метод, основанный на отношениях: стилизуемый образец – стилизующая композиция. Стиль – редко достигаемая целостность качеств; не случайно его именуют «неосуществленной идеальной тенденцией». Возникновение стиля спонтанно; стилизация – результат предварительных размышлений или заданности прототипа, иконографического источника, который именуют стилизуемым. Стилизацию стоит отличать от абстрагирования (обобщения формы с отвлечением от случайных и несущественных качеств) и геометризации (упрощения с акцентированием геометрической основы формы). Стилизация предполагает сознательное использование художником форм, способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства. Мысленное перенесение художника в избранную им эпоху, места и время (хронотоп) определяет творческий метод, объекты изображения, аксессуары, атрибуты, колорит, манеру, технические приемы и материалы.

Таковы лучшие произведения русских художников объединения «Мир искусства» характерные ретроспективными устремлениями. Для успешного применения подобного метода необходимы интеллект, знание истории культуры, а также значительная историческая дистанция, при которой отчетливо осознаются различия в принципах и закономерностях формообразования стилизуемого образца и стилизующей композиции. В случае отсутствия такой дистанции вместо стилизации возникает копирование (точное воспроизведение) либо репликация – повторение оригинала с небольшими изменениями в деталях. Репликация отличается от копирования или фальсификации, но представляет собой сниженный уровень композиционного мышления. Существуют также различия понятий «стилист» и «стилизатор». Выдающимися стилистами были многие художники объединения «Мир искусства»; стилизаторами – Л. Бакст, К. А. Сомов, Г. И. Нарбут, представители эпохи модерна Г. Климт, А. Муха, Ф. Кнопф и многие другие [3].

В архитектуре творческий метод стилизации связан с явлениями историзма, неостилий и эклектики. Стилизация также применяется с целью подчеркивания функциональных или художественно-выразительных качеств предмета. Предметом художественной игры могут избираться отдельные темы, формы и мотивы. Иногда подобный творческий метод так и называют стилизацией мотива. Исследуя термин стилизация, можно выделить, что это упрощенный, четкий контрастный линейный рисунок, в основе которого лежит штрих, пятно, линия. Упрощенность, лаконизм – характерная черта стилизованного рисунка. Основная цель стилизации – это преобразование реалистичного изображения в выразительный и эмоциональный объект. Это происходит путем отображения сути. Для отображения такого объекта необходимо сконцентрироваться на самом главном в нем.

Для того, чтобы не копировать натуру, художники должны включать ассоциативное мышление и достать из памяти сохранившиеся впечатления. Чтобы яснее и более чувственно отобразить сущность стилизуемого объекта, от него отделяется и из него убирается все ненужное, лишнее и второстепенное. Например, для изображения объектов живой и неживой природы (деревьев, растений, цветов и плодов, представителей животного мира и т.д.) используются самые характерные и наиболее яркие их особенности, и при этом, как правило, характерные особенности изображаемого объекта в самой различной степени преувеличиваются, а иногда искажаются с целью создания абстракции. Для таких художественных преувеличений природные формы (например, формы листьев), близкие к геометрическим, окончательно превращают в геометрические, любые вытянутые формы вытягивают еще больше, а округленные округляют или же сжимают. Очень часто из нескольких характерных признаков стилизуемого объекта выбирается какой-то один и делается доминирующим, а другие характерные особенности объекта смягчаются, обобщаются или даже полностью отбрасываются. В результате происходит сознательное искажение и деформация размеров и пропорций изображаемых натуральных объектов, целями которой являются: увеличение декоративности, усиление выразительности, облегчение и ускорение восприятия зрителем авторского замысла. В этом творческом процессе самопроизвольно возникает ситуация, при которой чем ближе изображение приближается к сущности природы объекта, тем она становится все более обобщенной и условной. Как правило, стилизованное изображение можно легко превратить в абстрактное.

В современном изобразительном искусстве использование стилизации становится зачастую важным элементом в создании творческой композиции. Стилизация используется многими художниками и педагогами в качестве выразительной особенности. Доминантой в работе является использование так называемых декоративных элементов, которыми заполняют объекты изображения. Данная тенденция применяется в графических изображениях. В цветовых стилизованных изображениях колорит приобретает условность за счет определенного набора цветов (делается акцент на тепло-холодность). Исследуя данный прием работы над изображением, а также используя знания законов построения рисунка, основ живописи и правил композиции, можно сказать, что художники получили новый синтетический способ самовыражения через образы, композиции, рисунки. С помощью стилизации художник любого возраста может передавать свои мысли, идеи, ассоциации через цветовые и графические настроения в картинах. Каждая новая стилизованная композиция неповторима, необычна и являет собой безграничный простор фантазии и замысла художника.

Список литературы

1. Стилизация – что это такое [Электронный ресурс]. Режим доступа: fb.ru/article/159597/stilizatsiya--eto-cto-takoe-stilizatsiya-v-iskusstve
2. Аксенова А. С. История искусств: просто о важном. М.: Эксмо, 2020. 208 с.
3. Волкова П. Д. История искусства: иллюстрированный атлас. М.: АСТ, 2018. 270 с.

Г. Н. Свиридова, г. Вильнюс, Литва

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В НАРОДНОМ ТЕКСТИЛЕ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX–XX ВЕКОВ

В традиционной культуре цвет всегда символичен. Символика цвета присуща всем народным культурам мира. Исследованию символики цвета народных тканей уделяли внимание этнографы, искусствоведы, художники Литвы, Беларуси, Польши и других стран. У многих народов мира белый цвет являлся символом чистоты, милосердия, гармонии; черный – символом смерти, ночи, отрешения; красный – цветом огня, крови, солнца. «Основные три цвета – красный, белый, черный – имеют универсальный сакральный смысл и используются в ритуальных целях в различных культурах. (...) Три основных цвета архетипичны и обеспечивают первоначальную классификацию действительности, физического (телесного) и социального опыта человека, метафорическое осмысление триадных основ в космосе и обществе. Опыт, воплощенный в символике этих основных цветов, является общим для всего человечества» [3, с. 143].

Ряд авторитетных литовских авторов, среди которых Й. Петрулис [8, с. 98–99], Н. Велюс [10, с. 34–37], К. Кайрюкштите-Яцинене [6, с. 156–163], А. Бределите и Д. Шилайните [5, с. 238–250], В. Савонякайте [9, с. 39–43], считают, что белый цвет был самым распространенным в литовских народных тканях на протяжении многих веков вплоть до начала XX в. На западе Литвы (Жемайтия) отдавали предпочтение темному колориту, на востоке (Аукштайтя, Дзукия) – белому. Перемещаясь с запада на восток, темные ткани становились светлее; в оппозиции «белое – черное» левое поле локализовалось в западном ареале, а правое – в восточном. Третьим, самым распространенным цветом литовских народных тканей, был красный, что находит подтверждение в этнографических и фольклорных материалах. В литовских народных сказках чаще всего встречаются три цвета: белый, красный, черный, причем красный цвет занимает срединное положение в оппозиции белого и черного. Иногда черный цвет заменялся синим цветом, значение которого соответствовало значению черного цвета. Символика цвета в традиционных кодах мировосприятия литовского народа была тесно связана с картиной мира того времени. Интерпретация цвета являлась отражением мышления народа, связанного с последовательной системой мировоззрения. Тканям культового назначения был присущ белый цвет, которому противостоял черный. Цветовая оппозиция «белое – черное» («свет – тьма») была связана с понятиями добра и зла. Опираясь на данную бинарную оппозицию, можно при исследовании древнейших пластов народной культуры проводить аналогию сравнения белых тканей и духовной внутренней красоты человека.

В конце XIX – начале XX вв. в результате миграции, родственных связей, знакомств, изменения административной и территориальной принадлежности территорий белорусско-литовского пограничья формировались изменения в сочетании вариантов местных и привозных рисунков, а также цветовых сочетаний, среда распространения которых расширялась под влиянием изобретательных ткачих. Эти явления повлекли изменение процесса всей традиционной культуры и языка в деревне [7, р. 14–15; 11]. До распространения анилиновых красителей народные ткани в Литве ткали из ниток натуральных цветов и пряжи, окрашенной натуральными красителями. С появлением анилиновых красителей к середине XX в. в литовском народном текстиле постепенно происходит смена традиционной цветовой гаммы на полихромную. Наиболее характерными цветами в литовских народных тканях являлись сочетания красного, белого и зеленого цветов, а также сочетания различных ярких цветов с серым, белым и черным [4, с. 26].

Исследователи белорусского народного текстиля отмечали устойчивую традицию в оформлении тканей на территории Беларуси: преобладание белого и красного цветов, а также наличие черного цвета в тканых и вышитых узорах. Как считает Е. С. Бохан, вариации «прочтения» цветовой символики могут быть различными [1]. При рассмотрении орнаментальной традиции белорусского народного текстиля нетрудно заметить, что белый был тем полем, которое несло на себе информацию, воплощенную и в красном, и в черном цветах, притом составляющие этой информации были тесно связаны между собой. При анализе цветовой триады в первую очередь

обращалось внимание на то, как цвета оппозиционировали друг другу. Красный и черный цвета не противостояли белому, а наносили на него информацию. По мнению Е. М. Сахуты, колористика тканей определялась и природным цветом льняного полотна [2, с.70–71]. Белый цвет воспринимался как фон, лишенный информации, как «чистый лист» не только по объективным причинам (натуральный цвет сырья), но и как символ первозданности, чистоты.

В зависимости от сочетания, образцы разного цвета могли иметь разную смысловую нагрузку. Красные и черные элементы вступали в сложные взаимосвязи, что первоначально могло означать определенные понятия. С течением времени сочетание красных и черных узоров прочно закрепилось, но пропорции использования этих цветов могли существенно меняться. По мнению О. А. Лобачевской, наиболее характерной особенностью белорусских народных тканей является устойчивая диада красного и белого, при этом белый цвет всегда доминирует. В своей книге «Белорусский народный текстиль» она приводит высказывания Я. И. Руднева и О. Кольберга. Так, Я. И. Руднев, описывая жителей белорусско-литовского Полесья, отмечал: «Преобладающий цвет белорусского одеяния – белый. Не только нижнее белье, кафтаны и полушубки имеют у них этот цвет, но даже шапки и головные уборы женщин». Польский этнограф О. Кольберг писал о полешуках: «В праздничной народной одежде преобладает белый цвет, и на первый взгляд их ярмарки и всякие сборы для забав или в церкви создают образ белизны» [3, с. 145–155]. Красный узор никогда не превалирует над основным белым фоном полотна и по своей массе и количеству всегда подчинен ему. Черный цвет в орнаментации традиционного белорусского текстиля занимал второстепенное значение. Однако ряд локальных традиций белорусского народного текстиля характеризуется доминированием не красного, а черного цвета.

Бело-красная цветовая гамма в декоре белорусских народных тканей господствовала до конца XIX в. В конце XIX в. народные мастера постепенно стали применять в своих изделиях нетрадиционные цвета, а этнографы начали фиксировать трансформации, которые происходили в цветовой системе традиционной белорусской культуры. Перемены в колористике костюма белорусов описаны Шейном: «В храмовые праздники в церкви, в кирмашовые дни на кирмаш, при веселиях, и вообще когда бывает сбой народу, уже нельзя увидеть теперь сплошной белой стены, образуемой насовами, наметками, хустками, белыми шубами, белыми сермягами, – теперь эта стена делается стракатою, пялесаю, и в ней как отчужденные, только мелькают, а не преобладают белые одежды» [3, с. 145–161].

Хроматический цветовой ряд (зеленые, желтые, коричневые, фиолетовые, розовые, оранжевые цвета и их оттенки) фактически не был представлен в белорусской колористической традиции до начала XX в. Доминантой был красный цвет. В традиционных комплектах белорусского народного костюма разноцветной была лишь домотканая праздничная, поясная и плечевая одежда без рукавов. Шерстяная распашная и сшитая поясная одежда была многоцветной. Распространение полихромии в поясной одежде не оказало влияние на традиционный цветовой строй – орнаментацию сорочек, фартуков, намиток; до начала XX в. эти части костюма украшались традиционным красным орнаментом. Цветовые обновления не коснулись ни ритуального и обрядового текстиля, ни повседневных тканей. И лишь с середины XX в. традиционные цвета в белорусской народной культуре дополняются полихромией. Полихромия визуально выражает новую картину мира, свойственную белорусскому народу второй половины XX века.

Список литературы

1. *Бохан Е. С.* Архаическая цветовая триада в образно-художественной системе орнамента традиционного белорусского текстиля // Вести Института современных знаний. 2011. № 2. С. 8–12.
2. *Бохан А. С.* Геаметрычны арнамент традыцыйных беларускіх тканін: семантыка і стылістыка : дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.04. Минск, 2006. 195 с.
3. *Лобачевская О. А.* Белорусский народный текстиль. Минск: Беларуская навука, 2013. 527 с.
4. *Balčikonis J.* Audinių raštai. Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1961. 214 p.
5. *Bredelytė A., Šilainytė D.* Žemaičių dryžuotosios lovatiesės. Vilnius: Liaudies kūryba, 1974. P. 238–250.
6. *Kairiūkštytė-Jaciniene K.* Balta spalva sienovės lietuvių aprangoje. Vilnius: Pergalė, 1976. P.156–163.
7. *Merkienė R.* Žemaičių lovatiesės XIX a. pab. – XX a. Archeologiniai ir etnografiniai tyrinėjimai Lietuvoje 1981 ir 1982 m. Vilnius: Lietuvos TSR mokslų akademijos istorijos institutas, 1983. P. 69–73.
8. *Petrulis J.* Rugiapjūtės papročiai. Kaunas: Mūsų tautosaka, 1934. P. 97–99

9. *Savoniakaitė V.* Audiniai kaimo kultūroje: lietuvių geometrinių raštų XIX – XX a. Vinius: Alma Littera, 1998. 248 p.
10. *Vėlius N.* Senovės baltų pasaulėžiūra: Struktūros bruožai. Vilnius: Mintis, 1983. 309 p.
11. *Zinkevičius Z.* Lietuvių kalbos dialektologija. Vilnius: Lietuvos enciklopedijų redakcija, 1977. 125 p.

С. Н. Сухова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизлятор

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ В СФЕРЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ НА ПРИМЕРЕ ГЖЕЛИ

Гжельский фарфор, украшенный нарядной синей росписью, приобрел прочную популярность в нашей стране и за рубежом. Изделия Гжели неповторимы и очень декоративны. Они украшены цветами, листьями или целыми букетами и гирляндами цветов.

Говоря о проблемах современного промысла Гжель, нельзя не вспомнить историю данного промысла. То, сколько сил было затрачено на восстановление, на придание промыслу собственных, узнаваемых во всем мире, черт. Необходимо помнить тех мастеров, что внесли огромную лепту в создание современного фирменного стиля Гжели.

После наступившего в конце XIX – начале XX вв. упадка в производстве Гжели, промысел сохранился лишь на нескольких предприятиях.

Объединение «Художественная керамика» возникло в 1937 г. в деревне Турыгино, в него вошли несколько мелких мастерских, выпускающих фарфоровые изделия. Опытные руководители сумели создать четкую структуру производства. Артель выпускала довольно много разнообразных изделий. Однако качество их было низким, прежде всего это касалось их художественных достоинств.

Над «улучшением Гжели», работала группа художников (А. Николаев, Л. Шушканова, Н. Бессарабова) под руководством А. Б. Салтыкова, известного ученого и специалиста в области декоративно-прикладного искусства и керамики. Они стремились создать высокохудожественные изделия, сохранив при этом неповторимый гжельский стиль и обаяние.

С 1945 по 1955 гг., в течение десяти лет, над решением этой проблемы работала Н. И. Бессарабова. Она тщательно изучила все материалы, какие только существовали, о промысле в XVIII–XIX вв., сделав при этом огромное количество зарисовок со старых образцов и эскизов. Наконец, отобрав лучшие, она приступила к разработке новых образцов. За основу обновленного стиля была взята синяя кобальтовая роспись по полуфаянсу. Выполняемая свободными мазками роспись прибавляла изделиям дополнительной декоративности и отлично сочеталась с довольно толстым и не совсем белоснежным гжельским фарфором. Оказалось, что одним лишь синим цветом с помощью обычной кисти можно создать прекрасные композиции и разнообразную роспись.

Новые образцы изделий заслуженно получили широкое признание в Советском Союзе. Спустя несколько лет гжельское объединение стало демонстрировать свои изделия на многих выставках на родине и за рубежом.

В 1954 г. в Объединение «Гжель» пришла художница Людмила Павловна Азарова, которая во многих своих изделиях возвращается к старой традиции народного искусства. Она стала украшать посуду маленькими изображениями зверей и людей. Это веселые, забавные и при этом достаточно легкие и лаконичные композиции.

Одним из талантливейших художников Гжели является потомственный художник-керамист Татьяна Сергеевна Дунашова, прекрасно чувствующая стиль и назначение предмета. Созданные ею фарфоровые произведения нарядны, удивительно богаты и благородны.

В 1960 г. по приглашению Л. П. Азаровой в промысел пришла Н. Б. Квитницкая, профессиональный скульптор. Поставив перед собой задачу возродить жанровую скульптуру Гжели, сделав ее еще более выразительной и декоративной, она начала свою работу. В результате творческого союза Квитницкой и Азаровой появились очень удачные композиции, в которых запечатлены бытовые сценки: разговоры у колодца, вязание чулок, прогулки, посиделки у самовара. Авторы относятся к своим творениям с большой теплотой и вниманием, но это не мешает им слегка подшучивать над своими «героями».

Многие увлекаются коллекционированием изделий Гжельского промысла. Бело-синий фарфор украшает дома многих людей, представляет народное искусство на международных выставках и в музеях всего мира.

С увеличением спроса на художественные изделия, у предприятий, выпускающих фарфоровую продукцию, возникла конкуренция в борьбе за рынок. В начале ассортимент предприятий мало различался. Производители копировали и заимствовали модели.

К 2004 г. утвердилось стремление создавать свою индивидуальную коллекцию изделий, качество улучшилось, художественный уровень вырос, особое внимание стало уделяться ассортименту. Потребители разобрались в направлениях нового гжельского фарфора, у них появились приоритеты, а у коллективов индивидуальность и узнаваемые черты: Объединение «Гжель» славится уникальными авторскими разработками, гжельский завод Электроизолятор выпускает разнообразные серийные изделия, в основном утилитарные; предприятие «Галактика» – светильники и настольные лампы; ООО «Звезда Гжели» – тончайший фарфор с графичной росписью, мастерская В. Голунова – киты с сочетанием подглазурного кобальта и многоцветной надглазурной росписью с золотым пестрением.

На сегодняшний день существует большое количество частных, так называемых «гаражных» кооперативов, которые заняты зарабатыванием денег на именитом бренде. Они выпускают «мнимую» Гжель далекую от настоящих произведений Гжельского промысла. Ее отличает грубая примитивная композиция и поверхностная стилизация. В ней обесценивается то, что годами накапливалось, ценилось, чем дорожили, и что являлось гордостью данного вида продукции. Чтобы достичь виртуозного мастерства, гжельские живописцы подолгу изучали знаменитую «азбуку мазка» Бессарабовой, проходили школу преемственности, изучали местные традиции, а на подпольных предприятиях мастера в данном виде творчества имеют только самые общие навыки.

Мастерство и виртуозность появляются лишь тогда, когда молодой художник работает рядом с мастером-наставником, воспринимает непосредственно его навыки, усваивает символические компоненты, неотделимые от художественной системы Гжели. И только после этого он начинает постигать язык искусства и получает возможность работать самостоятельно, выражая через свое творчество искусство промысла в целом.

Очевидно, что защита от подделок переходит в область юриспруденции, соблюдения авторского права. К сожалению, современное законодательство практически не защищает центры народного искусства в этом плане. Поэтому Гжель могла бы охранять патентами прежде всего свою технологию, либо тщательно скрывать технические секреты производства. Лицо же физическое или юридическое, виновное в нарушении патента, обязано возместить убытки. А в перспективе, безусловно, необходимо совершенствование соответствующих статей закона.

Необходима продуманная государственная политика, эффективно защищающая права и стимулирующая производство сложившихся традиционных центров народного искусства.

Тао Ди

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

РАЗВИТИЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В КИТАЕ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ

Сегодня китайское искусство инсталляции является ярким проявлением актуальных высказываний китайских художников как внутри страны, в рамках локальных проектов, так и в мировом поле современного искусства. К концу первого десятилетия XXI в. инсталляция превратилось из нестандартной формы искусства в общепринятую, зачастую даже обязательную форму современного китайского искусства [1, с. 50].

У Вейшань, директор Национального исследовательского центра современного искусства, отметил: «Современное искусство стало значительным явлением в созидании современной китайской культуры. Министерство культуры учредило Национальный исследовательский центр современного искусства с целью предоставить современным художникам и теоретикам платформу, позволяющую современному искусству, расти "решительно, актуально и плодотворно". И форум, посвященный практикам художественных инсталляций, является первым шагом к исследованиям, к организации взаимопроникающих, междисциплинарных связей в современном искусстве и в работе глобальных китайских институций» [4, с. 36].

Несмотря на увеличение объема исследований и публикаций китайских искусствоведов, большая часть из них сосредоточена на различиях между инновационными составляющими инсталляционных практик и традиционными подходами «искусств на плоскости» (т.е. живопись, керамика, каллиграфия). В таких исследованиях авторы редко затрагивают вопрос интеграции западного художественного подхода и традиционной китайской культуры в китайском инсталляционном искусстве [4, с. 103]. Наиболее плодотворными можно считать исследования, которые, опираясь на анализ смешения западной и традиционной культур, обращают наше внимание на ряд работ китайских художников, объединяющих в своем творчестве элементы обеих культур. При таком подходе исследование фокусируется на том, как искусство инсталляции вошло в китайское поле современного искусства; эволюционировало от подражания западным художественным практикам до обращения к традициям и интеграции ее в современную китайскую культуру.

Для искусства инсталляции в Китае принято считать важным этапом 2013 г., т.к. именно в этом году состоялось крупное мероприятие, «Нулевое состояние – 2013» – первая посвященная инсталляции китайская биеннале, проведенная и организованная Музеем современного искусства Пекина, Пекинским художественным музеем Хэньюаньсян Сяншань и Художественным музеем Тяньцзиня (открыта 16 ноября 2013 г.). Это была крупнейшая выставка инсталляции в Китае, которая всесторонне представила текущее состояние китайского инсталляционного искусства. Она создало площадку для интеграции выставочного и научного подходов в формате форумов, организованных Национальным исследовательским центром современного искусства, Китайской академией скульптуры и Китайской национальной академией искусств, которые были проведены в Художественном центре Шэньцзи, 798 Art District [3, с. 15].

Более ранним, но не менее важным этапом в развитии инсталляционного искусства стала Шанхайская биеннале, состоявшаяся в Китайском художественном музее в Шанхае в октябре 2000 г. Принятие формата международных биеннале способствовало тому, что две трети работ, представленных на Шанхайской биеннале, составляли произведения, выполненные в экспериментальных практиках, среди которых преобладали инсталляции и видеоарт. И сегодня Шанхайская биеннале считается символом китайского современного искусства – именно после 2000 г. направление инсталляции стало «публичным» и «законным» в поле современного китайского искусства. Неписаное внутреннее правило, установленное China Art Gallery в середине 1990-х, «не презентовать какие-либо инсталляции и перформативные практики», стало устаревшим. И с этого времени большинство работ, предложенных китайскими художниками для участия в крупных международных выставках, таких как Венецианская биеннале и Documenta, создавались в

рамках инсталляционных практик [1, 2]. Примером этого может выступать и китайский павильон на 50-й Венецианской биеннале (2003), где два из пяти участвующих в экспозиции китайских художников представили инсталляции в качестве своих экспонатов. Это «Городской пейзаж» Чжан Вана и «Ландшафтное исследование» Лу Шэнчжуна. Павильон КНР на 51-й Венецианской биеннале, носивший название «Virgin Garden: Emersion» (куратор – Цай Гоцян), представлял совместную работу кураторов, родившихся в 1950-х гг., и художников, родившихся в 1970-е гг. Абсолютно все художники-участники – Чжан Юнхэ, Ван Циэн, Сюй Чжэнь, Лю Вэй, Сунь Юань и Пэн Юй – представили мультимедийные инсталляции с технологическими элементами [4, с. 100].

В 2001 г. Китайская академия искусств добавила в список изучаемых дисциплин курсы по ассамбляжу и интерактивной инсталляции в рамках интегрированной школы живописи и новых медиа. В 2004 г. Лу Шэнчжун возглавил Центральную академию изобразительных искусств, чтобы обеспечить искусство инсталляции программами под названием «экспериментальное искусство» и набрать первую группу студентов. В 2005 г. программа курсов была преобразована в факультет «Экспериментального искусства».

Другие художественные институты в стране последовали этому примеру, чтобы устанавливать художественные программы или внедрять искусство инсталляции в свои программы. Работы, сочетающие инсталляцию и живопись, все чаще возникают на фундаменте традиционного искусства. В 2011 г. после конференции по обучению экспериментальному искусству и выставки «Гармоничные различия», проведенной Центральной академией изобразительных искусств, Союз художников Китая учредил Экспериментальную художественную ассоциацию [4, с. 15]. Формирование художественного высказывания с помощью средств инсталляционных практик превратилось в естественный и актуальный подход для современных китайских художников.

Список литературы

1. Arscott C. On Installation. Oxford: Oxford University Press, 2002. 268 с.
2. Bishop C. Installation Art: A Critical History. New York: Routledge, 2005. 312 с.
3. The paradigm of contemporary art // Centre de Recherches sur les Arts et le Langage. [Электронный ресурс]. URL: http://cral.ehess.fr/docannexe/file/2499/eng_publications_nathalie_heinich.pdf (дата обращения: 25.10.2020).
4. Van Elzen, Sus. Dragon & Rose Garden – Art and Power in China. Gent: Modern Chinese Art Foundation, 2009. 198 с.

И. В. Тархов

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ДИЗАЙН: ОТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ДО ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ

В учебных планах вуза и колледжа не сформированы курсы научно-технических дисциплин, знание которых необходимо в решении проблематики в современной отрасли дизайна и проектной деятельности. Студент не сможет плодотворно заниматься формообразованием художественной промышленной продукции, если не сумеет на практике установить тесный контакт с различными специалистами, если не сможет охватить специфические проблемы художественного конструирования с позиции человека, знакомого с последними достижениями науки и техники. Особое значение приобретают дисциплины социологического и экономического профиля, эргономика, организация производства. Они полностью отсутствуют. Не менее важны дисциплины, раскрывающие перед студентами общие закономерности формообразования и композиции. Важно развить у обучающихся умение логически мыслить, решать экономические задачи в рамках проектирования: такие предметы, как экономика, комбинаторика, логика, психология; изучение основ брендинга, маркетинга, рекламы. Материалы должны преподноситься применительно к специфике художественных направлений, что позволит создать конкурентное направление в области изучения дизайна.

Рассмотрим вариант решения данных проблем на примере внедрения протоколов проектирования дизайн-процессов. Данная модель не затрагивает гибкость принятия решений. Она может дополняться в зависимости от направления проектирования. Программирование данных моделей позволит студенту погрузиться в профессиональный творческий процесс.

Методология процессов для решения дизайн-задач.

Внедрение таких понятий, как дизайн-протокол, который должен формироваться на всех этапах проектирования, СОП – это стандартные оперативные процедуры, такие системы позволяют комплексно вести дизайн-проект.

Они включают в себя: этапы проектирования; маркетинг; экономику (выставление счетов); заметки о встречах; рекомендации по содержанию проекта; книга счетов и финансовых данных.

Такое моделирование позволяет студенту понять, как работает комплексное проектирование дизайн-процессов. Программирование процессов проектирования и экономики – это логическая цепь последовательных действий. Дизайнеры и архитекторы используют один и тот же ряд шагов, чтобы перейти к готовому проекту.

Существует шесть основных этапов:

- 1) предпроектный дизайн – анализ сайта, программирование, существующие условия, бюджетирование, анализ кода;
- 2) эскизный проект – базовый дизайн, разработка концепций;
- 3) разработка дизайна – уточнение выбранной концепции дизайна из второго этапа;
- 4) строительная документация – подробные чертежи, графики и спецификации;
- 5) выбор подрядчика – помощь в заключении контракта/переговорах;
- 6) наблюдение за строительством – надзор за строительством и администрирование контракта.

Эти этапы являются последовательными и основываются на работе, выполненной и согласованной на каждом предыдущем этапе. Последовательность таких действий позволит контролировать весь логический дизайн-процесс. Мы начинаем с общего и доводим дизайн до самого конкретного. На этом пути есть много решений, и эта градация организует решения в управляемые части. В зависимости от фазы дизайна применяются свои методы.

Такая модель процессов позволяет использовать гибкие процессы, где внутри каждого формируется свой метод и его параметр.

Предпроектный дизайн – это этап сбора и обработки информации. Мы собираем всю информацию о проекте для использования в схематическом проектировании. Это включает в себя

информацию о предмете исследования, любой существующей структуре, кодах, ограничениях на действия, коммунальных услугах, доступе, бюджете и расписании.

Предмет исследования является мощным генератором идей и форм, новые проекты начинаются с анализа предмета исследования. Местные условия и другие важные особенности. Любые локальные ограничения проекта (неудачи и т. д.). Создание графических первых схем. Эта диаграмма обычно начинает предлагать потенциальные возможности, которые начнем исследовать на следующем этапе.

Программа – это, по выражению дизайнера, «список блоков». Эти процессы мыслительные и формируются в течение некоторого времени. Прежде чем приступить к схематическому проектированию, важно понять ограничения, регулирующие свойство или структуру проекта. Важно разработать базовый график.

Все дополнительные данные проекта.

Эскизное проектирование: здесь формируются грубые очертания здания и идеи. Разработка дизайна: формирование и закрепление идеи. Применение программных средств проектирования и формирования концептов материалов и технологий проекта.

Строительная документация: на этом этапе вся информация о проекте фиксируется в детальном наборе чертежей, технологий и спецификаций.

Выбор подрядчика (торги или переговоры): проведение конкурсных торгов или путем заключения договора.

Выполнение работ: после заключения контракта и начала внедрения проекта.

Еженедельные встречи: обязательны во время проектирования.

Платежные заявки, заказы на изменение, дополнительная информация: экономические процессы на ведении проекта.

Закрытие проекта: сертификат окончательного завершения.

Эта фаза заканчивается завершенным проектом.

Сборы: экономические процессы проектирования. Формирование экономических моделей и обоснования проекта.

Примеры администрирования проекта: телефонная, текстовая, электронная переписка; встречи и презентации владельцев; повестки дня заседаний и протоколы; координация работы консультанта.

Как контролировать затраты: моделирование экономических процессов и применение к проектированию, высокая гибкость экономических процессов.

М. Д. Терещенко

Международный независимый университет, Республика Молдова, г. Кишинев

ФАКТУРА КОСТЮМА КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В дизайне костюма фактура является одним из главных средств художественной выразительности, наиболее явно отображающая особенности строения и отделки поверхности костюма, а также своеобразие художественной техники исполнения. Фактура выразительна. Она выступает как один из основных источников осязательной информации. От фактуры зависит восприятие художественного образа созданной вещи. Фактура материала является одновременно средством и элементом композиции костюма. Она может создавать впечатление холодного и теплого, тяжелого и легкого и т. д. По степени выразительности фактуры ткани можно разделить на ткани с богатой фактурой (фактурные) и ткани с бедной фактурой (бесфактурные). Фактура взаимодействует со всеми элементами композиции (формой, цветом, пластикой). Какой-то из этих элементов должен главенствовать.

Рассмотрим, чем же определяется выбор фактуры материала и от чего он зависит. Во многом выбор фактуры оказывается предопределен историческим периодом моды, тем этапом, который она переживает. Большую роль при выборе фактуры играет главенствующий стиль, царящий на мировых подиумах.

Дизайнер, работающий над формой и композицией костюма, целостностью образа, должен предусматривать и предугадывать тенденции вперед, чтобы оставаться актуальным и современным, идти на шаг впереди существующей моды. При создании коллекции дизайнер ставит акцент на выбор фактурных поверхностей полотна, так как фактура подчеркивает пластику формы или ее конструктивные членения, усиливает эмоциональную выразительность объекта, выявляет главное в композиции или акцентирует внимание на определенных участках поверхности изделия, усиливает естественную выразительность используемого материала, способствует разработке инновационных образцов, влияет на развитие моды.

Используя различные фактурные поверхности в проектировании костюма, нужно учитывать эстетическую, утилитарную, экономическую функции. Эстетическая функция отвечает за образ человека и за ассоциативное восприятие костюма. Под утилитарной функцией подразумевается функциональность, практичность, удобство и комфорт в ношении изделия. Фактурная поверхность не должна быть только красивой, но и практичной при эксплуатации. Экономическая функция подразумевает поиск оптимального решения для воплощения дизайнерской идеи.

При создании костюма и выборе используемых материалов для него определение фактуры является для дизайнера основополагающим моментом. Фактура в костюме не существует сама по себе, она является важной составляющей художественного образа, позволяет дизайнеру выразить авторскую концепцию, образы и ассоциации в проектируемых костюмах. Но в этом таится определенная опасность. Дело в том, что если фактура и структура материала очень выразительны, то их воздействие на зрителя может быть сильнее, чем воздействие самой формы костюма. Чрезмерное действие, излишняя броскость и яркость фактуры могут быть чересчур навязчивы, прямолинейны в своем стремлении обратить все внимание на себя. В таком случае происходит разрушение гармонии образа, его целостности и выразительности. Неудачный выбор или сочетание разнофактурных материалов может привести к перегруженности композиции, создавая впечатление дисгармонии. Фактура материала должна соответствовать размерам модели, ее назначению и той среде, в которую эта модель будет помещена.

Следуя тенденциям современного общества, дизайнеры все чаще обращают внимание на эстетическое и практическое применение фактурной поверхности. Прежде всего использование различных фактур и материалов вносит эстетическое своеобразие и возможность выбора стиля, выражения индивидуальности для потребителей модной одежды. Кроме этого, фактура помогает достичь должного многообразия в проектировании промышленной моды, где изделия создаются на основе одной базовой конструкции. Даже если формы проектируемых изделий будут близки друг к

другу, либо совсем идентичны, вплоть до пропорций и конфигураций деталей, с помощью различных по фактуре материалов удастся достигнуть разнообразия и художественной выразительности моделей одежды.

Фактура, сознательно выбранная художником для воплощения в материале своего замысла, сама начинает влиять на восприятие этого замысла, иногда даже полностью заменяя пропорции и эмоциональный строй модели, затрагивая образную выразительность и идейный замысел автора. В этом случае фактура и художник выступают как соавторы данной модели. Это еще раз подчеркивает важность и роль фактуры материала в композиции костюма. Фактура требует к себе должного внимания и грамотного обращения. Элементы фактуры различаются по величине: одни могут восприниматься нами как самостоятельные элементы формы, и представляться в небольших количествах, другие очень малы по размерам, так что зрительно нечитаемы отдельно друг от друга, и их количество достаточно велико. В случае крупных размеров элементов фактуры происходит их влияние на «рельеф» поверхности ткани, они расчленяют поверхность и выступают как элементы членения. Это свойство необходимо учитывать, когда ставится задача создания цельного, чистого по форме образа.

Восприятие фактуры зависит от степени освещения фактурной поверхности. Ворсовая, шероховатая поверхности воспринимаются совершенно различно, если меняется угол и степень освещения этих поверхностей. На восприятие фактуры влияет удаленность фактурной поверхности от глаз наблюдателя. При использовании различных по фактуре материалов сильно меняется восприятие одного и того же цвета. Это свойство фактурных поверхностей очень важно учитывать при создании моделей одежды для свободного времени и отдыха, а также при разработке детского ассортимента и вечерних туалетов. Цвет значительно смягчается на ворсистых поверхностях и усиливается на гладких. В блестящей ткани из-за блеска трудно рассмотреть поверхность, и цвет носит неповерхностный характер, воспринимается прежде всего блеск, а затем уже цвет.

Важен тот факт, что в зависимости от фактуры ткани в костюме восприятие массы фигуры значительно меняется. У гладких тканей структура поверхности зрительно не различается, и массивная форма воспринимается облегченно, что дает положительный результат в проектировании изделий на полную фигуру. Гладким поверхностям присущи блики, а на фактурной поверхности они исключены. В тяжелых фактурных, ворсовых тканях фигура кажется массивнее и тяжелее, такая фактура зрительно увеличивает форму. Очень часто перед дизайнерами одежды стоит проблема сочетания различных фактурных материалов в одном костюме. Сочетание в одной модели различных по фактуре материалов помогает раскрыть художественный замысел автора, добиться разнообразия решений, новаций в подходе технологической обработки изделия, повысить эксплуатационные качества модели, сэкономить дорогостоящие материалы (например, мех, кожа, лен и др.).

Пропорциональные решения в качественном и количественном сочетании фактур позволяют добиваться художественной выразительности моделей. Использование разнообразных фактур позволяет значительно расширить ассортимент выпускаемых изделий. Каждый из природных материалов обладает своей особенной фактурой даже при ограниченной цветовой шкале: углю свойственна матовая бархатистость, шерсти – мягкость, хлопку – матовость, шелку – изысканный блеск, коже – пластическая мягкость. Неокрашенные и неотбеленные материалы естественных цветов кажутся однообразными по своей цветовой гамме, однако богатство их оттенков вызывает яркие ассоциации с природой. В результате их интенсивного использования и хорошей обработки получают высокохудожественные изделия. Современные эстетические вкусы требуют логического и рационального решения, функциональной выразительности фактуры и простоты изделий.

Если художник хочет передать общее состояние природы в формах одежды и обуви, предназначенных для данного сезона, то он прежде всего выявляет психологические и композиционные признаки одежды и обуви этого сезона:

- зима – форма костюма массивная, замкнутая, цвета насыщенные;
- весна – силуэт костюма облегченный, цвета несколько ненатуральные, хотя и мягкие, светлые;

– лето – формы костюма четче, определеннее, цвета ярче, чем весной и зимой;
 – осень – в костюме на первый план выступают фактура материала и конструктивность; цвета насыщенные, хотя гамма довольно однообразная и спокойная (красно-желто-фиолетовая); появляется черный цвет.

Материал обуви в разные сезоны различен: весной – гладкая, блестящая, светлая, легкая, мягкая кожа, как бы дающая свободу стопе; летом – мягкая кожа в сочетании с деревянными украшениями (шевро, нубук, льняные и хлопчатобумажные ткани); осенью – замша и другая ворсовая кожа; зимой – матовая или блестящая кожа насыщенных цветов.

Каждая фактура несет в себе признаки определенного образа. Гладкие материалы с благородным блеском используются в нарядных вечерних изделиях, для которых не подходят ворсовые ткани, ткань в клетку, полоску, пестрые. Кожа с явно выраженной фактурой, например, кожа крокодила или удава, непригодна для вечерней обуви; ее целесообразно применять при изготовлении уличной и нарядной дневной обуви.

Современные материалы для одежды отличаются огромным разнообразием фактур и отделок. мода диктует не только новые формы одежды и колорит, но и определенные характеристики тканей, отдавая предпочтения то гладким с мелкой, слабовыраженной фактурой, то материалам с ярко выраженными элементами фактуры, которые воспринимаются как самостоятельные. Современный текстильный дизайн часто идет по пути имитации фактуры, поэтому современные текстильные материалы могут выглядеть как кожа рептилий, замша или зеркало, сохраняя при этом пластические свойства текстиля.

Фактура материалов имеет большое значение для определения степени объемности одежды, ее массы, плотности. Например, поверхность материалов с ярко выраженной фактурой придает костюму объем, гладкая поверхность создает впечатление легкости и зрительно уменьшает объем. Использование выразительных фактурных поверхностей – один из приемов при создании современного костюма.

Фактура являет собой активное средство художественной выразительности и открывает огромные перспективы в поиске принципиально новых образов, стилей и направлений моды.

Список литературы

1. *Горячкова М.* Художественное проектирование костюма. Технический университет Молдовы. Кишинэу, 2006.
2. *Гусейнов Г. М., Ермилова В. В. и др.* Композиция костюма. М.: Академия, 2003.
3. *Жердев Е. В.* Художественное осмысление объекта дизайна. М., 1993. 90 с.
4. *Сафина Л. А., Хаматова В. В., Тухбатуллина Л. М.* Дизайн костюма. Ростов н/Д ООО «Феникс», 2006. 253 с.

Хань Юнган

Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск

СПЕЦИФИКА ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В КИТАЙСКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ 1930-х – 1940-х гг.

В Китае всегда существовала традиция фигуративной живописи, и она появилась раньше, чем такие жанры, как «цветы и птицы» и «шань-шуй». В Древнем Китае, изображая фигуру человека, художник должен был реалистично и ярко отобразить внешность, настроение, статус, национальные атрибуты, а также передать мысли и чувства художника. Это полностью соответствует методам современной портретной живописи Китая.

В конце XIX и начале XX века группа китайских художников начала процесс обучения в Европе. Причем в это время европейская масляная живопись активно развивалась и была представлена разными стилями и стилевыми направлениями (классицизм, романтизм, импрессионизм, постимпрессионизм и т. д.). В разные периоды в технике масляной живописи работало бесчисленное множество китайских мастеров. Однако нельзя забывать о том, что в то время китайские студенты были новичками в этой технике, и их творчество нередко носило исследовательский характер.

В XX в. в Китае появился камерный лирический портрет, а также утвердился портрет с героико-социальной трактовкой. В этот период возникли такие виды этого жанра, как портрет-аллегория и портрет – сюжетная композиция на злободневные социальные темы. Среди портретов кисти разных авторов есть примеры чисто европейского подхода к решению образного изображения человека, а также достаточно своеобразные техники, где восточная живописная традиция соприкасается с европейским реализмом и модернизмом.

Ли Тефу был учеником известного американского художника Д. С. Сарджента (1856–1925), который славился своими изысканными и эффектными портретами представителей социальной элиты. Его ранняя работа «Музыкант» (1918) является одной из наиболее знаковых среди портретов китайских художников-живописцев. На работе изображен молодой музыкант с подчеркнута европейской внешностью. С точки зрения композиции, эта картина очень проста. Персонаж находится в центре картины. Художник изобразил его как яркую творческую личность. Особенно выразительно написано его лицо, пронизательный взгляд, задумчивость. Он как бы вспоминает ноты известной ему мелодии или слушает музыку. Одежда и фон темные, что помогает выделить главное – лицо вдохновленного человека.

«Реалистичная портретная живопись Ли Тефу – доказательство того, что он был одним из первых китайских художников, уровень живописи и художественные достижения которого соответствуют традиционным европейским концепциям искусства, и был он первым, кто интегрировал Восток с Западом» [1, с. 329].

Художник Сюй Бэйхун на протяжении жизни создал множество прекрасных работ, среди которых портрет занимает не последнее место. Этот художник вернулся на родину в переломный для Китая момент, надеясь многое поменять с помощью искусства. Его работы, написанные маслом, имеют важное значение для искусства Китая. Он изучал академическую масляную живопись в Европе в течение многих лет и глубоко постиг западные культурные идеи.

Его живописная работа «Кот, которого гладят» (1924) была написана во Франции. Несмотря на название, эта картина является портретом Сюй Бэйхуна и его жены. Молодая женщина носит традиционный китайский чонсам, держит кошку и гладит ее. Темно-розовая одежда женщины и белая пушистая кошка создают сильный цветовой контраст. Художник выглядывает из-за плеча своей супруги. Портрет художника отступает на задний план, что создает ощущение пространственной глубины. Все, в том числе и кошка, внимательно смотрят на зрителя, как бы приглашая его оценить уют и непосредственность вечера, который молодая семья проводит вместе с домашним животным. Эта картина – исследование возможностей китайской и западной художественной традиции в масляной живописи. В ней сочетаются несколько стилей (реализм,

символизм, модерн). Китайский живописец идет по следам своих европейских предшественников, используя в своем произведении различные стилистические достижения и свободно синтезируя их.

Одной из немногочисленных женщин-художников в начале XX в. в Китае была Фан Чунпи. Она родилась в Фуцзянь, а образование получила во Франции. «Девушка, которая играет на флейте» (1924) – одна из самых ранних работ в творчестве Фан Чунпи и при этом самая важная в ее творческой карьере. Это еще и знаковое произведение для истории искусства Китая. Она была написана во Франции. В качестве модели выступила подруга автора и китайская писательница, которая училась во Франции. Женщина, изображенная на картине, одета в китайскую традиционную одежду и играет на китайском музыкальном инструменте – бамбуковой флейте «дизи». Однако при этом у нее короткие волосы, остриженные по европейской моде. Это отображает призыв китайских женщин к реформам.

Художник Ван Юйчжи после обучения в Японии вернулся в Китай. За период обучения его художественный стиль рос и развивался, а в 1928–1929 гг. произошло изменение его стиля живописи. Одним из наиболее выразительных произведений автора в жанре портрета является «Банановое дерево» (1928–1929). Ван Юйчжи на этом полотне изобразил китайского буддийского монаха. В этой работе художник использовал необычный вертикальный вытянутый формат и европейские модернистские живописные приемы. Наиболее выразительно автор изобразил банановые листья, которые трансформировались в необычную кубистическую структуру.

Творческий метод Линь Фэнмяня предполагал подражание художественным приемам из западного искусства. И его триптих, части которого назывались «Человечность» (1927), «Мучение» (1929) и «Страдание» (1934), явно находится под влиянием европейской школы живописи. Политическая обстановка в Китае была очень напряженной и драматичной в 1930-х и 1940-х гг., и такие мастера, как Линь Фэнмянь, в этот период очень не нравились правительству. Его картина маслом «Человечность» – это всего лишь реакция художника на нечеловеческие события в обществе, а «Мучение» – это разоблачение тьмы в социуме, где раскрывается глубокая боль художника и сочувствие к обществу. В этой работе он использовал композицию, характерную для горизонтальных свитков и заимствовал некоторые приемы у художников-экспрессионистов для выражения своего горя и гнева. Для изображения персонажей Линь Фэнмянь заимствовал художественный метод Пикассо, имитирующий африканские скульптуры, чтобы выразить трагическую суть человеческих страданий, борьбы и смерти. «Линь Фэнмянь скептически относился к китайским картинам 1930-х и 1940-х годов. Он считал, что китайские традиционные картины потеряли новизну и колорит, как это чувствовалось в начале XX века, большинство из них были имитациями и повторениями, и в них не было никакого инновационного содержания» [2, с. 87].

Следует заметить, что портретное искусство Китая и Европы никогда раньше так сильно не стремилось к отражению актуальных проблем своего времени. Были преодолены вековые эстетические границы и предубеждения, консервативные устои и классические каноны.

Художники освоили не только европейскую технику и методы работы над портретом. Они осознали глубокую суть европейских живописных традиций, в которых утверждалось развитие общества. Для прогрессивных художников живопись была смелым взглядом в будущее. Китайские художники не восприняли в полной мере авангардные течения, хотя хорошо знали об их значимости и роли в обновлении современной культуры. Они опирались в своем творчестве на реализм, постимпрессионизм и экспрессионизм, что помогало им выразить свои остросоциальные проблемы. То, что пережил Китай в 1910-х – 1940-х гг., было по силам только такой большой и многострадальной стране, где невозможно было проводить реформы без внешней и внутренней борьбы за антагонистические интересы. Можно утверждать, что художники объединяли вокруг себя общество, и их живописный стиль должен был быть убедительным для их многомиллионных зрителей.

Творческие достижения пионеров китайской портретной живописи первой половины XX в. стали великим вкладом в формирование национальной школы китайской живописи маслом, которая, помимо своих чисто художественных достоинств, стала действенным фактором борьбы за

реформы, свободу и прогресс общества. Живопись маслом стала одним из ведущих видов современного китайского искусства наряду с его многовековыми традиционными формами.

Список литературы

1. Чжу Босюн. Пятьдесят лет китайской живописи маслом, 1898–1949 гг. Пекин: Кит. народ искусство, 1989. 650 с.
2. Линь Фэнмянь. Проза Лин Фэнмяня. Гуанчжоу: Хуачэн, 1999. 143 с.

Ч. М. Цветкова

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОПЫТА ХУДОЖНИКОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ В ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ

Зарождение пленэра в современном понимании относится к первой половине XIX в. Проводниками пленэра в середине XIX в. выступают такие мастера Барбизонской школы, как Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз, Ш. Добиньи, а также К. Коро. Они предпочитают работу на природе. Так, Ш. Добиньи построил себе судно *Ле Боттен*, одну из кают которого приспособил под «плавающую» мастерскую, где непосредственно на натуре зарисовывал свои почерпнутые в речных прогулках по Сене и Уазе впечатления. Он доводит до логического завершения способ К. Коро и первых художников Барбизонской школы, которые раньше всех начали делать наброски на пленэре. Добиньи выполняет пейзажи на натуре, не возвращаясь к работе над ними в мастерской.

Главной объединяющей идеей художников Барбизонской школы было стремление освободить живопись от всяких условностей и, исходя из непосредственного зрительного впечатления, обрести «новое видение», овладеть новыми средствами более правдивой интерпретации реального мира.

Наиболее полное выражение принципы пленэра нашли во второй половине XIX в. в творчестве мастеров импрессионизма, таких, как К. Моне, К. Писсаро, О. Ренуар. Именно тогда термин «пленэр» начинает широко употребляться.

Интересен опыт художника Э. Будена. В конце 1850 г. он создает этюды, в которых ему удается быстро и точно схватить самое неуловимое и неосязаемое, что можно увидеть в форме и цвете волн и облаков. На полях его этюдов всегда есть пометка: дата, время и направление ветра. Именно Буден приглашает К. Моне работать на природе. «Я никогда не забуду, что именно Вы первым научили меня понимать и видеть...», – так Моне говорил Будену.

В 1866 г. Моне начинает писать большое полотно прямо на натуре. «На картине изображены женщины в светлых летних платьях, собирающие цветы в аллеях сада; солнечные лучи падают прямо на сверкающие белизной юбки, мягкая тень от дерева ложится на аллею и большую серую скатерть. Невозможно добиться более оригинального эффекта», – писал Э. Золя.

Позже Моне, как и другие импрессионисты, напишет множество заснеженных пейзажей, которые он обычно начинал на природе, а заканчивал в мастерской. Его по-прежнему интересует мотив сельского пейзажа. Он стремится передать эффект от этого мотива: спокойную тишину, лучи спрятавшегося за горизонт солнца, голубоватые тени от ограды на снегу, черную сороку на заборе, бесчисленные вариации белого цвета, которые как бы уплотняют снег.

В России второй половины XIX века – начала XX века добиваются значительного успеха в пленэрной живописи такие художники, как В. Поленов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин, И. Грабарь, С. Васильев, А. Куинджи.

Только в России XIX в. сложный метод изображения отображен в картинах глубокого драматического содержания, где основным средством выразительности было умение передать психологию действующих лиц. Психологическая выразительность и пленэрная живопись – сочетание, реализованное в творчестве великих русских мастеров кисти: И. Репина, В. Сурикова, М. Нестерова.

XX в. выдвинул таких замечательных живописцев пейзажа, как К. Юон, Н. Крымов, А. Рылов, С. Герасимов, А. Пластов, В. Стожаров, Е. Зверьков, А. Суровцев и др.

Пейзаж в русском искусстве – жанр канонический. Именно через природную образность воплощаются тонкие интуиции художественного мировоззрения.

Интересно высказывание классика русского импрессионизма К. Коровина: «...Нужно не только скопировать натуру, нужно ее передать ловко, любя, не долго тратя время, сразу, просто рассказать. Искусство должно быть легко, нужно чувствовать красоту краски, света – вот в чем художество выражается – не много, но правдиво...».

Трудно переоценить опыт импрессионистов в мировой и русской школе живописи, важность и необходимость проведения пленэрных практик для студентов.

Работа на пленэре не только учит видеть натуру во всем многообразии форм, ритмов, цветовых нюансов – пленэрная работа значительно обогащает и расширяет палитру.

Пленэр учит внимательному изучению натуры, передаче цвето-тональных отношений в зависимости от освещения, времени года, погоды. Учит обобщать изображение, выявлять главное в этюде, расставлять акценты в работе, добиваться гармонии.

Пленэрная практика дает студентам главное: общение с природой, обмен опытом, обеспечивает преемственность традиций пленэрной школы живописи.

Практика и опыт импрессионистов позволяет увидеть красоту не только природы, но и городского пейзажа, почувствовать фактуру живописи и колорит.

Работа на природе вычищает палитру, учит глаз видеть больше оттенков, сложность тоновых отношений, развивает чувство наблюдательности, умение видеть то, что глаз обычного человека упускает из поля зрения.

Пленэрная живопись учит не только ремеслу, но и развивает активное творческое мышление студента, раскрывает его индивидуальность в восприятии жизни, учит поиску выразительности самостоятельных решений.

Список литературы

1. *Ревалд Дж.* История импрессионизма. М.: Искусство, 1959. 455 с.
2. *Герман М.* Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб.: Азбука-классика, 2008. 516 с.

Чжао Синьсинь

Московский государственный областной университет, г. Мытищи

СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

Рационалистический тип мышления Запада долгое время задавал установку на привилегированное положение человека по отношению к миру. Географические открытия, технологические перевороты, научные достижения казались неоспоримым доказательством совершенства разума. Если на его пути и вставали непреодолимые преграды, то будущее сулило их обход и очередную победу мысли над мраком неведения.

Кризис познания болезненно ударил по эго просвещенного западного человека. Сомнение в собственной уникальности и превосходстве над иными формами жизни стало одним из ключевых конфликтов эпохи постмодернизма. Утрата иллюзий, на которых веками выстраивалась модель поведения, – трудный процесс, который не может происходить без регрессий. Одной из форм последней стало отношение западного зрителя к «ю-хуа». Под этим термином принято понимать произведения изобразительного искусства Китая, созданные в технике масляной живописи. До знакомства с европейской традицией китайские художники не работали с масляной краской. Кроме того, даже деятельность послов и иезуитских миссионеров, долгое время остававшихся главными источниками знаний о культуре Запада, не подвигла китайских художников к освоению иноземных методов создания художественного произведения.

Ситуация изменилась в XX в., когда в Китае пала династическая власть. С разрушением привычных государственных институтов переменялось мировосприятие, а также возможные методы его выражения. Традиционная живопись не могла соответствовать революционному настрою и агитационному духу, витавшему в воздухе. Общественное сознание требовало более устойчивого материального начала в качестве опорной точки нового искусства, пришедшего на смену абстрактной невесомости живописи тушью. Им и стал язык масляной живописи.

В центре исследовательского интереса автора данной статьи лежит изучение возможных реакций зарубежного зрителя на произведения «ю-хуа», созданные в конце XX – начале XXI века. При обращении внимания на картины китайских художников, работающих в этом направлении, нельзя не отметить предубежденность западных критиков, иногда явно, а иногда подспудно присутствующую в анализе работ. Она заключена в акцентировании внимания на заимствовании и связи с искусством Европы и США при недостаточном интересе к самобытности произведений.

Обращаясь к трудам российских и зарубежных исследователей, можно говорить, что основной их задачей являлось предоставление общей картины современного искусства Китая. Они выстраивают канву, подчеркивают закономерности и представляют контекст, но без должной детализации суждения о «ю-хуа» приобретают характер отсылки к явлениям западного художественного мира. Такими представляются китайские картины в технике масляной живописи, о которых идет речь в шестом томе энциклопедии под редакцией М. А. Титаренко или книге «Искусство с 1900 года».

Зарубежные исследователи фиксируют четкую аппозицию, существующую между двумя ключевыми техниками современного изобразительного искусства Китая: классическим письмом тушью «го-хуа» и масляной живописью «ю-хуа». Для большинства критиков, среди которых следует отметить Л. Бао, И. Чжао и Ц. Вань, традиции имеют превалирующее значение над современностью, в то время как «ю-хуа» «олицетворяет желание молодых художников приобрести легкую славу путем подражательства модным западным течениям». Однако суждения подобного рода все чаще оспариваются, а «ю-хуа» признается «проявлением взаимодействия культуры Запада и Востока, не только сохранившим национальные корни, но оставшимся близким и понятным как китайским, так и зарубежным зрителям». Целью работы является выявление инструментария, позволяющего западному зрителю оценивать художественную ценность работ, созданных в технике «ю-хуа».

К основным задачам стоит отнести:

- анализ способов взаимодействия с миром через создание живописного произведения, характерных для культурных традиций Китая и Запада;
- выявление философских аспектов творческого подхода китайских художников;
- установление особенностей восприятия живописных материалов и их использования в Китае;
- сравнение художественных подходов в работе с масляными красками, свойственных художникам Китая и Запада.

В процессе написания статьи использован комплексный подход к изучению материалов, связанных с поставленной целью. В качестве основных методов исследования следует назвать аналитический, исторический, историко-сравнительный и синтетический.

Художественное произведение и способ его создания отражает мировоззрение автора. Зритель, глазам которого предстала исполненная работа, приобретает возможность увидеть жизнь в новом свете, сменить угол обзора, чтобы вывести хорошо известную проблематику на новый уровень. Сопоставляя свою точку зрения с авторской, он может осознать их тождественность, взаимосвязанность, согласованность. Допустима и обратная ситуация, при которой зритель приходит к выводу об их несовместимой, взаимоисключающей природе, провоцирующей внутренний конфликт. Так или иначе, произведение служит проводником не только по жизни, но и по времени, культуре и национальности, к которым принадлежит его создатель. От высоты мастерства художника зависит то, насколько полно и точно будут раскрыты особенности эпохи, но даже самые незамысловатые работы несут в себе отпечаток не только индивидуального, но и общего начала.

Западный мир со времен Древней Греции ищет ответ на вопрос о том, что является первичным – идея или материя. Скрывая за фигурой Платона понятия об идеализме, а за Аристотелем – о материализме, история европейской культуры словно воссоздает спор двух философов, вставая на сторону то одного, то другого. На разных этапах доводы в защиту одной из концепций звучали то убедительнее, то уступчивее, то изобретательнее, то прямолинейнее. Однако было бы ошибочно утверждать, что победивший принцип полностью вытеснял поверженного: тень последнего следовала по пятам, напоминая о неизбежной смене ролей.

Философской основой китайской культуры служили три учения: конфуцианство, даосизм и буддизм. Переплетаясь между собой, они дополняли друг друга, отвечая за разные сферы жизни: конфуцианство – за социальный строй и общественные отношения, даосизм – за гармонию между человеком и Вселенной, буддизм – за духовные практики и погребальные ритуалы. С приходом к власти новой династии влияние той или иной религии могло меняться, вплоть до гонений на ее последователей, уничтожения храмов и канонических текстов. Но конфликт трех учений разжигался в большей мере по политическим соображениям, в меньшей степени затрагивая основы их противоречий. Дискуссии сторонников конфуцианства, даосизма и буддизма развивались из отношения к частностям, но не к общему. Ни одно из учений не ставило под сомнения основополагающую идею о мире как о гармоничном пространстве, подвластном естественному течению космической энергии, но недоступном человеческому пониманию.

Сопоставление философии Востока и Запада достойно полноценного научного труда, а не упоминания вскользь. Однако автор статьи берет смелость предложить несколько кратких выводов, которые помогут в дальнейшей оценке искусства «ю-хуа». Материализм – понятие, в корне чуждое традиционной китайской культуре. За примером обратимся к манере изображения человека в классической европейской и китайской традиции. Вплоть до начала XX в. западная живопись тяготела к реалистичной передаче тела в пространстве, к сохранению объемов, пропорций, игры света и тени, создававших эффект осязаемости людей и предметов на полотне. Объектом изображения чаще всего выступали цветущие девы и могучие мужи. Они представляли перед зрителем обнаженными, пышущими жизнью, с хорошо прописанным рельефом мышц и здоровой полнотой. Иной раз герои облачались в одеяния, но драпировки и мягкость ниспадающих тканей не столько скрывали, сколько подчеркивали физические достоинства изображаемого.

Обращаясь к художественному наследию Китая, нельзя найти того же воспевания природы человека. Жанр «жэнь-у», служивший изображению людей, считался самым низшим в иерархии,

особенно если речь шла не об официальном портрете императора, а об изображении быта простого народа. Тело человека никогда не представляло особого интереса, не являло собой храм в том смысле, в котором ему поклонялись на Западе. Со времен Древней Греции существовал культ здорового и крепкого тела, молодого и красивого. Однако Восток не интересовало совершенство плоти, тщательно игнорируемое даже в изображениях придворных красавиц или сказочных фей. Куда большее значение представляло умение сохранить жизненную энергию в теле, не растратив ее до глубокой старости. Отсюда наиболее распространенным является образ умудренного годами старца, чей почтенный возраст – достойный пример для подражания. Постижение даосских секретов долгожительства, гармоничные отношения с миром и искусное обращение считалось несравнимо более достойной целью, чем демонстрация воинской мощи, заключенной в мышечной массе.

Таким образом, заявления о первичности материи долгое время оставались глубоко чуждыми китайской культуре. Иначе обстоит дело с приматом идеи над формой. Не утверждая тождественность двух концепций, хочется отметить, что философия Платона в некоторых аспектах перекликается с представлением о космической энергии Дао. Безусловно, при более тщательном сопоставлении можно без труда оспорить тезис об их схожести, однако хотелось бы сосредоточить внимание на ином. Понимание натурфилософии Китая может на интуитивном уровне облегчить изучение идеализма, равно как и наоборот. Нет необходимости уравнивать философские понятия Запада и Востока, тщетно доказывая их взаимозаменяемость. Однако для иностранного зрителя, зачастую владеющего несравнимо большими познаниями о Платоне, нежели о Лао Цзы, мысль об идее и идеальном может оказаться существенным подспорьем в понимании творческих замыслов китайского художника. Краткий анализ философской составляющей традиционных произведений китайского изобразительного искусства позволяет перейти к заявленной теме статьи. Без них рассуждения о картинах, выполненных в технике «ю-хуа», лишаются основательности. Ведь, несмотря на то, что масляная живопись Китая обязана тщательному изучению наследия Запада, она не является вторичной калькой с оригинала. По мнению К. Смит: «Существование “ю-хуа” доказывает интерес к установлению дружественных контактов с Западом, укрепляющийся с каждым днем и имеющий большие перспективы в будущем». Новые идеи и методы создания изображения, перенятые у других стран, адаптировались и видоизменялись в угоду национальному самосознанию.

Рассмотрим картину У. Гуаньчжуна «Селение у воды». Если «китайское искусство, особенно живопись тушью, практически закрыто для взгляда извне», то данная работа позволяет зарубежному зрителю найти к ней ключ, опираясь на познания в области художественно-выразительного языка западной живописи, вплетенного в канву самобытной образности китайского искусства. Картина написана маслом, в ней реалистичность удивительно тонко переплетается с поэтической образностью традиционных пейзажей, выполненных тушью. Мягкие линии, расходящиеся на плоскости холста, обтекают белоснежную пустоту, одновременно являющуюся и водой над рисовыми полями, и течением Дао. Градация черного цвета, плавно переходящего в пепельный и светло-серый, растворяющийся серебристой дымкой под извилистым следом, оставленным кистью, напоминает о классической манере размывки туши. Экспрессивность проведенных черт близка к выразительности каллиграфических стилей.

Список литературы

1. *Амирова Н. В.* Развитие живописного восприятия цвета учащихся художественных школ в процессе выполнения натюрморта в технике «Коллаж из цветной бумаги»: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук. Омск, 2017. 33 с.
2. *Бакиштейн И. М.* Внутри картины: статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 464 с.
3. *Бергер Д.* Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
4. *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5-ти т. + доп. том / Под ред. М. А. Титаренко и др. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6. (дополнительный). Искусство.*

С. Г. Чубаров

Государственный университет по землеустройству, г. Москва

БЕРЕСТЯНОЙ ТУЕСОК – СКУЛЬПТУРНАЯ ФОРМА ДРЕВНИХ ТРАДИЦИЙ

Не секрет, что народное искусство оказывает огромное влияние на искусство профессиональное. Творчество мастеров народных художественных промыслов оказывает положительное влияние на художественное развитие, на проявление самобытных форм национальной культуры.

Сила народного искусства в его коллективности, в преемственности творческого опыта поколений, в передаче оригинальных приемов местного профессионального мастерства. Его ценность – в сохранении ручного творческого труда, который передает тепло человеческих рук, черты индивидуальности мастера. При совершенствовании технологий и процессов, при механизации трудоемких подготовительных и отделочных работ нельзя забывать, что в основе лежит творческий труд художника, мастера.

Один из видов народных художественных промыслов – это декоративно-прикладные изделия из бересты, уходящие своим появлением в глубину веков. Ассортимент изделий из бересты был чрезвычайно широк, это и обувь, покрывало на жилище, и конечно посуда, которая получила широкое распространение от юга на Север, и от Запада на Восток. Изделия из бересты были в каждой семье. И женские коробки, и детские игрушки, и мужские табакерки, и поплавки для невода. В этих изделиях видна особая декоративность, привлекательность и оригинальность исполнения. Из бересты делали посуду многочисленные народы. Один из таких видов берестяной посуды был туесок, который якутские мастера довели практически до совершенства. Это небольшая емкость для хранения и приготовления многих видов продуктов. Береза была всегда одним из почитаемых деревьев, которому коренные народы придавали магическое действие. Мастера, добывая бересту, с большой осторожностью относились к дереву, стараясь не повредить ствол. Снимали только самое необходимое количество бересты, чтобы материал оставался эластичным и мягким. Для сохранения природных качеств бересты, ее хранили в темном и прохладном месте. Перед изготовлением изделия бересту смазывали молочными продуктами или топленным маслом.

Береста была доступна, дешева и после выделки отличалась прочностью, долговечностью, красотой, легко поддавалась обработке. Из бересты делали даже летние якутские юрты – ураса, которые имели культовое назначение, но и художественное решение жилища.

В повседневном быту бересту использовали в основном из-за ее термических качеств для изготовления посуды. Продукты, хранящиеся в берестяной посуде, остаются долгое время свежими, не теряя вкусовых и полезных качеств.

В берестяных емкостях держали воду, ягоду, мелкую рыбу, а также многочисленные молочные продукты. Делали и совсем мелкую посуду для воды, чтобы носить с собой на охоту и покос травы. Сделать из бересты определенные бытовые изделия не так-то просто. Очень важно правильно и прочно сшить все детали.

А для этого необходимо знать все приемы художественного плетения из конского волоса. Эта древняя технология была развита на всей территории Якутии. Широкое применение конский волос получил в изделиях бытовых вещей из бересты. Конский волос очень ценился, а лошадь была почитаемым животным, которая имела густой мех и выдерживала пятидесятиградусные морозы.

По древнему преданию считалось, что посуда из бересты, сшитая конским волосом, обладает особыми чудодейственными свойствами.

Из конского волоса скручивали нитки разной толщины, а также прочные веревки вручную. Волосы скручивали в ладонях, клали на колено или на ровную поверхность и опять скручивали ладонью. Нитки из конского волоса органично взаимодействовали с красивой природной фактурой бересты. Мастера подбирали их по цвету и создавали удивительный орнаментальный шов, в котором присутствует легкий ритм и динамика материала.

При изготовлении берестяной посуды применяли различные технические приемы для различного ее назначения. Для изделий, предназначенных для праздничных случаев, применяли

технику теснения и штамповки, аккуратно наносили цвет из отвара ольховой коры на бересту, применяли бисер, пучки конских волос.

Аналогичные художественно-технические приемы применяются в изготовлении прикладных изделий из бересты в северных территориях Канады. Конский волос там не применяют в виду отсутствия якутских лошадок. Волос заменяют растительными волокнами, их красят в разные цвета и применяют в виде различного орнамента. Сшивание бересты происходит обработанными лосиными тонкими полосками, которые тоже применяют как орнамент, они также идут на ручки берестяных изделий. Форма изделий из бересты отличается от формы и содержания якутских туесков. Якутские туески являются настоящим произведением прикладного искусства. Изделия из бересты встречаются и в других районах Севера, но уже другой формы и другого назначения.

Из бересты изготавливали предметы быта ханты и манси, известно Вологодское и архангельское производства, а также берестяные изделия производили в Великом Устюге и в Красноярском крае.

Из многочисленных берестяных изделий теперь изготавливают весьма скромный ассортимент. Многие технические приемы и секреты ремесла знают лишь старые мастерицы. Традиции и культура коренных народов постепенно заменяется на более современные виды различной бытовой техники. Но не смотря на это в каждом доме берегут берестяные изделия для всевозможных принадлежностей, а в берестяной посуде хранят пищевые продукты.

К сожалению, многие берестяные изделия утратили свое назначение. Они остаются как память о ремесле, которым славились мастера в прошлом.

Эти красивые вещи можно посмотреть во многих музеях Сибири и Дальнего Востока. Большая экспозиция в музее истории и культуры народов Севера в г. Якутске, а также в музее Востока в г. Москве.

Список литературы

1. Сибирь. Атлас Азиатской России. Новосибирск – Москва, 2007.
2. Современное народное искусство России. Вологда, 2008.

Н. В. Штольдер

Гжельский государственный университет, Московская обл., пос. Электроизолятор

ТВОРЧЕСТВО ДОМЕНИКО БАККАРИНИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СТИЛЯ ЛИБЕРТИ В ФАЭНЦЕ

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00406.

В конце XIX–начале XX вв. интернациональный стиль модерн охватил большинство европейских стран. Во Франции и Бельгии он получил название Ар Нуво, в Германии – Югендстиль, в Англии – модерн стайл, в России – стиль модерн [2]. В Италии это направление сначала называли «Новым Искусством», затем «цветочным» стилем или «линеарным» стилем, и, наконец, стилем Либерти [1, 5]. Хронологически этот стиль несколько запоздал по отношению к другим странам, поэтому основной период его развития пришелся на 1900–1915 гг. В идеистическом и эстетическом аспектах, в плане иконографических мотивов новый стиль во многом черпал вдохновение в европейском символизме, в творчестве прерафаэлитов и сецессионистов. Он отличался демократизмом в стремлении красоты для всех.

Стиль Либерти затронул все итальянские регионы и получил применение прежде всего в архитектуре, декоративной живописи и декоративно-прикладном искусстве. Его становление и развитие в каждом из регионов проходило с разной степенью интенсивности, со своими характерными особенностями и с появлением местных талантливых художников и декораторов, которые опираясь на национальные традиции прошлого искали пути обновления, в том числе обращаясь к новейшим европейским достижениям.

В провинции Равенна региона Эмилия-Романья в городе Фаэнца, знаменитом с эпохи позднего средневековья своими мастерскими по производству майолики и фаянса, стиль Либерти нашел свое отражение в архитектурном декоре и керамике, а также в мебельном производстве Казалини и работах в кованном железе фирмы братьев Маттеуччи [5, р. 200]. В этих произведениях декоративно-прикладного и оформительского искусства соединились традиции и новаторство, возникали новые формы синтеза искусств, благодаря чему появлялись оригинальные и выразительные объекты и образы в оформлении среды.

Несмотря на экономический кризис в начале 1900-х гг. в Фаэнце работали две керамические мануфактуры «Фабрике Риуните Черамике» (“Fabbriche Riunite Ceramiche” (позже “Società Ceramiche Faentine”) и «Фрателли Минарди» (“Fratelli Minardi”) [3, р. 11-13], которые производили традиционную продукцию XIX в., а также изделия в стиле Либерти [5, р. 123-131]. Одним из руководителей “Fabbriche Riunite Ceramiche” был художник и керамист Акилле Кальци (1873–1919) [5, р.364]. Он был известен изысканными керамическими изделиями для фасадного декора и оформления интерьеров, в частности, декоративными керамическими панно, а также художник изготавливал украшения для мебели Казалини и детали для ворот и ламп в сотрудничестве с Маттеуччи. Сегодня керамику в стиле Либерти можно увидеть не только на улицах Фаэнцы. Она разнообразно представлена в Международном музее керамики [3], который был организован в 1908 году усилиями городского муниципалитета и художественной общественности.

С мануфактурами “Fabbriche Riunite Ceramiche” и “Fratelli Minardi” в разные годы сотрудничали Доменико Баккарини (1882–1907), Франческо Нонни (1885–1976), Эрколе Драй (1886–1973) и другие молодые художники, выпускники фаэнтской школы Искусств и Ремесел. Характерно, что они также успешно работали в других областях изобразительного искусства, в частности, итальянскими критиками были отмечены изысканные ксилографии с женскими мифическими персонажами Ф. Нонни в стиле Ар Нуво [5, р. 196]. В городской Пинакотеке Фаэнцы можно увидеть необычайно выразительную гипсовую скульптуру Э. Драя «Кассандра» (1910), а также прекрасные реалистические портреты и фантазийные образы другого знаменитого фаэнтского скульптора Доменико Рамбелли (1886–1972).

Кометой итальянского модерна, одной из главных фигур нового стиля в Фаэнце искусствоведа справедливо называют Доменико Баккарини (1882–1907), который прожил короткую, но яркую творческую жизнь [4]. За отпущенные судьбой двадцать четыре года он успел проявить себя в живописи, скульптуре, керамике, графике, а также как организатор и вдохновитель творческого процесса в своем окружении. Сегодня его работы хранятся в Городской Пинакотеке и Международном музее керамики Фаэнцы, а также в частных собраниях Италии.

Он родился и получил первоначальное образование в Фаэнце. Сначала Доменико прошел курс рисунка у Антонио Берти, который был директором городской школы Искусств и Ремесел, а также курс пластики у Массимо Кампелло. В этой школе была создана особая благоприятная художественная и интеллектуальная атмосфера. Благодаря усилиям А. Берти здесь сформировалось целое поколение художников, которые освоив опыт реалистического искусства маккьяйоли, успешно экспериментировали в разных областях изобразительного и декоративно-прикладного творчества в духе современных тенденций. Среди них своим талантом рано выделился Баккарини; ему было всего 17 лет, когда его имя появилось на страницах фаэнтской прессы. В первые годы самостоятельной работы вокруг молодого Доменико собиралась так называемая «Баккариниевская тайная вечеря» (“*Cenacolo baccariniiano*”) – группа единомышленников, среди которых были не только художники, но и литераторы и интеллектуалы [5, р. 357]. На этих встречах в дружеском общении формировалась современная поэтика нового итальянского искусства. Члены группы вдохновлялись идеями английского движения “*Arts and Crafts*”, занимались живописью, рисунком, скульптурой, гравюрой, керамикой.

Небольшая стипендия позволила молодому художнику в 1901 г. побывать во Флоренции, где он обучался в школе обнаженной натуры. Однако приступ плеврита заставил его вернуться в родной город. Здесь он начал создавать майолику для Фаэнтского Керамического Общества. В 1903 году Баккарини посетил Рим, где писал натурные этюды. В этой поездке среди других коллег была Элизабетта Сантолини по прозвищу «Битта», ставшая главным персонажем многих его работ [4; 5, р. 358].

В произведениях Доменико Баккарини ощущался непрестанный поиск. Он увлекался различными современными веяниями – искусством прерафаэлитов и сецессионистов, дивизионизмом и свободными линиями стиля Либерти, но всегда оставался собой. Восприняв дух символизма с его особым иконографическим словарем, он оригинально использовал различные художественные приемы сообразно идее. Например, в картине «*Две обнаженные*» (1903-1904), выполненной маслом и пастелью, он применил плавные обобщенные силуэты, которые ассоциировались с музыкой. В работе «*Девушка среди лилий*» (1906) соединил линии нежных цветочных форм с тающим невесомым абрисом женской фигуры, сопоставив девушку и цветок в духе символизма. В «*Портрете сидящей женщины*» (1906), сочетая черты академизма и пуантилизма, создал идеалистический мерцающий образ-фантом.

В области живописи и графики художник развивал поэтическую линию, связанную с внутренней жизнью души. Он обращался к мотивам из современной повседневности, в которых нередко присутствовали элементы недосказанности и меланхолии, характерные в целом для эпохи рубежа веков. Философское субъективное размышление о существовании человечества художник представил в своей самой крупной по размеру и замыслу незавершенной работе «*Человечество перед лицом жизни*» (или «*Человеческие страсти*», 1904-1907, Фаэнца, Городская Пинакотека). В этом триптихе была изображена масса обнаженных людей в состоянии смятения и страха. Символистская работа Баккарини была наполнена апокалиптическим предчувствием и экспрессивным подходом. По драматическому напряжению здесь возникла параллель со страждущим человечеством в «*Бетховенском фризе*» (1902) Густава Климта.

Доменико Баккарини был тонким наблюдателем жизни и одновременно прибегал к форме мечтаний и фантазий, что нашло особое выражение в его графике. Например, в композиции «*Пава*» (1903-1904) он сочетал мастерское владение реалистической школой рисунка и личное воображение. На этом листе-портрете художник изобразил девушку с волосами, превращающимися в павлинье оперенье. Также Баккарини создал романтические и таинственные иллюстрации к

произведению писателя и журналиста Антонио Бельтрамелли «Альтернативная история», которое увидело свет в 1909 г. в Милане уже после смерти художника [5, p. 128].

Отдельно следует сказать о живописных и графических автопортретах Доменико Баккарини [5, p. 132-137]. В них отразился тип личности эпохи рубежа веков, образ романтика, символиста и пророка. В частности, окутан тайной несколько театрализованый автопортрет в сутане (1905). Превосходны многочисленные фронтальные графические автопортреты, которые сопоставимы с автопортретами мастеров этого периода Джованни Сегантини и Фердинанда Ходлера.

Художник из Фаэнцы с успехом работал в области скульптуры, создавая реалистические портреты в объеме и рельефе с элементами романтизма, а также символистские композиции. Например, в объемной многофигурной скульптуре «Ощущения души» (1903, ч. собр.) он показал свое видение одной из главных тем символизма – тайны *вечно женственного*. Мотив с танцующими девушками и близкий к нему мотив трех граций, идущий из греческой античной живописи, был нередким в скульптуре этого периода. У Баккарини женские обнаженные фигуры будто вырастали из ствола мощного дерева, символизирующего силу природного начала. Одновременно с этим прочитывался психологический аспект – девушки были изображены в разных эмоциональных состояниях – от мечтательности до грусти и тревоги. Эти черты обновленного видения были поддержаны завораживающим ритмом утонченных гладких и шероховатых поверхностей скульптуры. Вариант Доменико Баккарини отличался зрелым мастерством и индивидуальным подходом; по глубине проникновения в тему он в полной мере отвечал идеям современности.

Художник из Фаэнцы также создал целый ряд выразительных работ в области керамики [4, p. 154-199]. Это были разнообразные кашпо, вазы, оформление часов, нередко с нимфами, русалками и сатирами, выполненные технике двухцветной или полихромной майолики, а также небольшие декоративные несколько сентиментальные скульптуры в терракоте и частично в майолике с очаровательными девичьими или детскими фигурами в свободных естественных движениях.

Оригинальным сплавом скульптуры и прикладного искусства была отмечена керамическая ваза Баккарини «Полет женщин» (1903–1909) [4, p. 160]. В ней художник воплотил новаторский символистский образ неосуществленных желаний, «обернув» поверхность вазы с рельефными и объемными женскими фигурами условным белым полотном, возможно намекая в символистском ключе, что желание взлететь к небесному останавливает предопределенная привязанность к земному.

Творчество Доменико Баккарини явилось важным вкладом в развитие стиля Либерти в Фаэнце и в целом в итальянское искусство этого периода. Рано ушедший художник в своей многогранности, творческом горении и в стремлении к красоте был подобен мастерам Возрождения, в этом смысле продолжил лучшие традиции великого итальянского искусства прошлого.

Список литературы

1. Пилюк Е. В. Стиль Либерти и его место в истории итальянской культуры // Вестник РГГУ, 2010. М.: Вестник РГГУ. С. 188–192.
2. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.
3. Casali C., Mazzotti V. Guida. 100 ceramiche di Faenza dal medioevo al XX secolo. – Misterbianco: Ediemme Gruppo Editoriale, 2014. 109 p.
4. Domenico Vaccarini: catalogo generale delle sculture e dei dipinti, con i disegni dalle collezioni comunali di Faenza, a cura di S. Dirani, C. Spadoni. Milano: Electa, 2007. 335 p.
5. Liberty. Uno stile per l'Italia moderna. Catalogo della mostra, Forlì, Musei San Domenico, 01.02–15.05.2014 / A cura di F. Mazzocca. Milano: Silvana Editore, 2014. 408 p.

Э. Г. Юшкова

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

СОЗДАНИЕ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ ПОСРЕДСТВОМ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ГЖЕЛЬСКОГО ПРОМЫСЛА)

Декоративно-прикладное искусство – одно из самых интересных видов познания окружающей среды, общества и культуры. В него входит большое количество предметов быта, одежды, значимых вещей. Декоративно-прикладное искусство образует некое своеобразное пространство, которое полностью еще не изучено. Следовательно, открытие сетевого доступа к народным промыслам привлечет большее внимание людей к изучению данного направления [4, с. 15].

В XXI в. появляются разные формы обучения и развития детей, с каждым годом их становится больше, и ни один из них не уступает другому. Особенно это касается научно-технических достижений, которые в первую очередь внедряются в наше общество. Через них мы получаем основной поток информации, и не всегда она бывает достоверной [1, с. 282].

На основе выставок работ учащихся МУК КДЦ «Верейский» (филиал ДК «Спартак») планируется создать виртуальный музей, где будут представлены керамические изделия с росписью, рисунки, а также другие виды декоративно-прикладного искусства [2, с. 73].

Виртуальный музей под названием «Наше Верейское творчество» будет иметь в своей структуре на сайте такие разделы, как: мастер-классы; лекции; фильмы; работы учащихся; дистанционное обучение.

Данный проект предполагает свою работу в открытом доступе, т.е. каждый желающий сможет просмотреть то, что он хочет. Вся деятельность будет вестись от лица руководителя творческого коллектива ДК «Спартак» и его участниками.

При планировании дистанционной методической программы обучения будут учитываться прежде всего возрастные критерии, в силу того, что дети разных возрастов неодинаково усваивают поданную им информацию.

Для мотивации освоения новых навыков лучшие ученики будут записывать собственные мастер-классы изготовления различных поделок (самостоятельно), после качественного монтажа и обработки видео он будет выставлен в виртуальный музей и в другие ресурсы, которые поспособствуют привлечению этого проекта [3, с. 224].

В разделе «Дистанционное обучение» предполагается исследование гжельского промысла, где можно будет просмотреть видео-уроки по изготовлению изделий из красной глины, научиться росписи по фарфору, также здесь будет публиковаться литература с помощью которой необходимо опираться на изучение данной темы. Так как сайт предполагается создавать с нуля, будет применена программа Web Creator Pro, потому что она имеет удобный конструктор, и в ней можно воспользоваться готовыми шаблонами, что облегчит задачу при оформлении сайта.

Список литературы

1. *Бозаджиев В. Л.* Политическая психология: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Изд. дом «Академия естествознания», 2015. 473 с.
2. *Лысикова О. В.* Музеи мира [Электронный ресурс]: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2019. 130 с.
3. *Наумова И. В.* Что такое виртуальный музей и зачем он современному обществу // Молодой ученый. 2020. № 8. С. 224–225.
4. *Шникалова Т. А.* Изобразительное искусство. Основы народного и декоративного прикладного искусства: методические рекомендации для учителя. М.: Мозаика-синтез, 2015. 256 с.