



МИНОБРНАУКИ  
РОССИИ



Гжельский  
государственный  
университет

**Материалы  
международного научного  
форума обучающихся  
«Молодежь в науке и творчестве»  
30 мая 2023 г.**

*Сборник научных статей*

**Часть 1**

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

Гжель  
2023

УДК 738, 745  
М 34

М 34            **Материалы международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве» (30 мая 2023 г.).** В 5 ч. Ч. 1. Международная научно-практическая конференция «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность» [Электронный ресурс]: сборник научных статей / Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2023. – 118 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

В настоящее научное издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность», состоявшейся 30 мая 2023 г. в Гжельском государственном университете в рамках Международного научного форума обучающихся «Молодежь в науке и творчестве», посвященного Году педагога и наставника в Российской Федерации.

## Содержание

<b>Алексеева Е. В.</b> УКРАШЕНИЯ ИЗ КЕРАМИКИ И НОВЫЕ ПОДХОДЫ В ИХ СОЗДАНИИ.....	4
<b>Ахламенок Е. П.</b> ДУХОВНЫЙ ПОДВИГ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ В ДЕЛЕ СОЗДАНИЯ ФРЕСОК СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ XII В. ....	8
<b>Богданова А. А.</b> ТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ОБРАБОТКИ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ В БЕЛАРУСИ .....	13
<b>Ван Нин</b> ЧЖАН ДАЦЯНЬ ВО ФРАНЦИИ: ПОИСК СОВРЕМЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖНИКА В ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕМСЯ МИРЕ.....	16
<b>Ганина О. А., Ульченко А. Г.</b> ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ .....	18
<b>Герасимова Д. М.</b> РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА: АБРАМЦЕВО-КУДРИНСКАЯ РЕЗЬБА .....	21
<b>Глухова Д. Б.</b> СВОЕОБРАЗИЕ ТАТАРСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА.....	26
<b>Громова М. В.</b> ТРАДИЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ НА ПРИМЕРЕ БОГОРОДСКОГО ПРОМЫСЛА .....	29
<b>Добрынина А. Н.</b> ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛГОРОДСКОГО ХУДОЖНИКА-ГРАФИКА С. С. КОСЕНКОВА .....	33
<b>Дуброва Д. В.</b> СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА (НА ПРИМЕРЕ КОКОШНИКА) .....	39
<b>Завгородняя Л. С.</b> ИМПРЕССИОНИЗМ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ .....	42
<b>Зубкова А. Л.</b> ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРАЗДНИКОВ И НАРОДНЫХ ГУЛЯНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ: ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ .....	46
<b>Измайлова М. Р.</b> ОСОБЕННОСТИ МОТИВИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ.....	53
<b>Каширкина О. Д.</b> ТРАДИЦИОННАЯ ВЫШИВКА РУССКОГО СЕВЕРА: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ .....	57
<b>Корбут Е. В.</b> ЭФФЕКТ СВЕТОПРЕЛОМЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛОДЕЛИИ ЭТАПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ.....	64
<b>Лапин Д.</b> НЕЙРОСЕТЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ДИЗАЙНА И РАЗРАБОТКИ КЕРАМИКИ: ЗАДАЧИ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ.....	70
<b>Маслюк М. Ю.</b> УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ.....	75
<b>Менумерова С. Н., Гусова Д. Т.</b> ФУНКЦИИ И ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ (ЛИЧНЫЕ, НАТЕЛЬНЫЕ, УКРАШЕНИЯ ДЛЯ ОДЕЖДЫ) .....	79
<b>Мискевич Е. А., Гусова Д. Т.</b> ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ .....	82
<b>Парфенова М. В.</b> ТРАДИЦИИ ГЛИНЯНОЙ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ (НА ПРИМЕРЕ ДЫМКОВСКОЙ ИГРУШКИ) .....	85
<b>Першина А. А.</b> ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТОВ Н. И. ФЕШИНА .....	89
<b>Плотникова Д. А.</b> ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ СТЕКЛЯННЫХ ИЗДЕЛИЙ МЕТОДОМ ГРАВИРОВАНИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ .....	95
<b>Приевич М.</b> ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ .....	99
<b>Тетерина Т. А.</b> ОСОБЕННОСТИ МАРИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА.....	104
<b>Черезова В. В.</b> ТРАДИЦИИ УДМУРТСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА) .....	109
<b>Эм Мила</b> ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ.....	115

**Е. В. Алексеева**

*Гжельский государственный университет,  
Московская обл., пос. Электроизолятор*  
Научный руководитель: Л. С. Хозяшева

## **УКРАШЕНИЯ ИЗ КЕРАМИКИ И НОВЫЕ ПОДХОДЫ В ИХ СОЗДАНИИ**

Фарфор – один из наиболее популярных материалов для производства разнообразных предметов домашнего быта. Фарфор или фаянс являются разновидностью керамических масс, которые отличаются более тонкой структурой. Украшения из керамики – одно из направлений использования различных керамических масс. Для производства керамических изделий используют пластичные и отошающие материалы, плавни, глазури, красители [1, с. 159]. Этот материал может показаться грубым, но умелые руки мастера создают из него по-настоящему изящные кольца, керамические браслеты, а также различную бижутерию. Древнегреческое слово *keramos* означает «гончарная глина». В быту древних людей украшения из столь доступного природного материала были распространены не менее, чем посуда, однако затем надолго были забыты, оставаясь разве что частью национального костюма индийцев и некоторых других народов.

В 1760-е гг. английской фирме «Веджвуд» удалось создать фарфор, близкий по качеству к знаменитому китайскому, и в 1804 г., после торжественной коронации Наполеона Бонапарта, вошли в моду медальоны и броши в виде камеи [8]. Интерес к «самолепным» аксессуарам усилился в конце 1950-х гг. благодаря «детям солнца» – хиппи, среди которых были достаточно популярны украшения из керамики [7]. Многие изделия выполняются с рельефным и контррельефным узором, нанесенным с помощью штампов или скульптурных наклепов [1, с. 163].

В 1775 г. на фабрике «Веджвуд» в Стаффордшире впервые появился керамогранит, известный сегодня как яшмовый фаянс, после обжига которого изделия по плотности и гладкости черепка напоминали бисквитный фарфор. С

помощью белого шликера на поверхность украшений, ваз и чайных сервизов наносились объемные многослойные изображения, напоминавшие резные камеи. Не только внешне, но и по прочностным характеристикам керамогранит приближался к фарфору. На примере каплевидных бело-голубых серег фирмы «Веджвуд» с изображением фигур в классическом стиле, лаконично сочетающихся с фактурным золотым декором, можно рассмотреть высокое, граничащее с ювелирным, мастерство керамистов. Эти серьги датируются 1930-ми гг.

Также достаточно редкие керамические камеи, изготовленные в гончарной мастерской «Веджвуд», являющиеся сейчас музейными экспонатами, в свое время были сделаны на заказ. К украшениям, в которых были использованы подобные вставки из керамики, относились броши, подвески, кольца, серьги и многое другое. Изображения носили как классические сюжеты, так и геральдические, анималистические, зодиакальные, флористические композиции и оправлялись драгоценными металлами.

Несмотря на хрупкий вид, керамические украшения являются очень прочными, обладают химической стойкостью к воздействиям окружающей среды и поэтому с годами не портятся. Доказательным фактом является использование керамики в создании обшивки космических кораблей и широкое использование в медицине. Это гипоаллергенный материал, не вызывает аллергических реакций и хорошо контактирует с кожей. Также стоит отметить приятные тактильные ощущения, которые вызывает прикосновение керамики к коже, ее гипоаллергенность, удобство, легкость.

При упоминании об украшениях из этого материала хочется отметить, что в таких изделиях можно наблюдать и модные течения современных стилей, и обращение к истокам народной культуры. В зависимости от дизайна керамика полностью вписывается и в повседневный, и в деловой дресс-код с его строгим минимализмом в использовании аксессуаров, и в футуристичный хай-тек образ, и в теплый романтичный этнический, и в роскошный вечерний. Привлекательна и ценовая доступность таких украшений. Также к плюсам украшений из

керамики следует отнести ее легкость по сравнению с подобными украшениями из драгметаллов. Вопреки многим предубеждениям украшения из керамики почти невесомы, а потому особенно комфортны в носке. При этом керамические украшения весьма нетребовательны в уходе.

В настоящее время как в одежде, так и в аксессуарах народный стиль и этнический стиль находят свое отражение на подиумах и в сегментах моды, которым ранее не свойственны были такие течения. Высокие технологии приходят на помощь в изготовлении уникальных в своем роде украшений из керамики, выполненных в народном стиле, таким образом, происходит расширение границ в обеих областях.

В последнее время многие дома высокой моды обращают внимание на это направление в украшениях и часто используют в показах своих новых коллекций. Как пример можно привести весенне-летние показы 2016–2017 гг. дизайнерских домов Tory Burch, Valentino, Etro. Также украшения, в которых используются керамические части, достаточно широко представлены в постоянном ассортименте бутиков модных домов, например, таких как Chanel, выпускающий с 2000 г. не только коллекции украшений с черно-белыми вставками из керамики, но и часы серии J12 различных модификаций с керамическими вставками и драгоценными камнями. Ритмичная графика радикальной черно-белой эстетики украшений Chanel Ultra уникальна тем, что основана на контрастах материалов и цветов, из которых она выполнена, что создает непреодолимую привлекательность. Коллекция полностью выполнена из керамики – столь символичного для дома Chanel материала [5].

Почитателями ювелирной керамики можно считать такие именитые бренды, как Lancaster, Cartier, Dior и некоторые другие. Швейцарская часовая компания Rado выпускает с 1986 г. знаменитые часы Rado Ceramica, в которых сплелись понятия высоких технологий и модного аксессуара-украшения [6].

В свою очередь украшения из керамики становятся популярными и в повседневной жизни, все большее количество мастеров обращается к этой теме и активно использует керамические материалы для создания бижутерии,

отдельных украшений и комплектов в различных стилях. Раскрытие художественного образа произведения в сочетании со смелыми цветовыми решениями, с оригинальным дизайном и необычными формами создают новые грани в этом направлении искусства.

Расширению возможностей керамики, повышению ее роли в декоративно-прикладном искусстве способствуют появление новых техник обжига и декорирования изделий, а также влияние различных течений современного искусства. Сегодня керамика, оставаясь по-прежнему востребованной и продолжая многовековые традиции, получает новое звучание [2, с. 32].

Керамика прекрасно сочетается с разнообразными материалами, такими как благородные металлы (золото, серебро), драгоценные и поделочные камни, фианиты, сталь, карбон, стекло, дерево и натуральная кожа. При этом создаются достаточно интересные и необычные с художественной точки зрения композиции. Таким образом, оценив все достоинства и красоту этого материала, керамику можно смело назвать ювелирным трендом ближайшего будущего.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бардина Р. Ф. Изделия народных художественных промыслов и сувениры (Товароведение и организация торговли): Учеб. пособие для сред. ПТУ. М., 1986. 318 с.
2. Ковалек И. А. Декоративно-прикладное искусство. Керамика. Методические рекомендации. Минск, 2018. С. 48.
3. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 2020. 791 с.
4. Хозяшева Л. С. Развитие творческого воображения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Московский педагогический государственный университет. Москва, 2008.
5. Сайт CHANEL. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.chanel.com/ru/>
6. Часы RADO. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rado.com>
7. Ювелирная энциклопедия: украшения из керамики. [Электронный ресурс]. URL: <https://sunmag.me/tsennosti/10-01-2017-yuvelirnaya-entsiklopediya-ukrasheniya-iz-keramiki.html>
8. Histories of UK potters and pottery manufacturers. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.potteryhistories.com/page99.html>

**Е. П. Ахламенок**

*Белорусский государственный технологический университет*

*Витебский государственный технологический колледж,*

*Республика Беларусь, г. Витебск*

Научный руководитель: С. Ю. Томилов

## **ДУХОВНЫЙ ПОДВИГ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ В ДЕЛЕ СОЗДАНИЯ ФРЕСОК СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ XII В.**

В условиях острых политических и экономических трансформаций, происходящих на территории Восточной Европы, усиливается актуальность укрепления исторических оснований белорусской государственности, поиска ее глубоких корней и подчеркивания яркой самобытности. В истории Полоцкого княжества в X–XII вв. неизгладимый и очень важный след оставлен личностью преподобной Евфросинии Полоцкой, выдающейся просветительницей и святой покровительницей белорусской земли. Большая часть ее подвижнической деятельности связана с уникальной Спасо-Преображенской (или просто – Спасской) церковью.

Главная задача исследования: на основе анализа композиционного решения, сюжетного содержания, иконографии, стиля и колористического строя фресок подчеркнуть признаки личного участия прп. Евфросинии в подборе сюжетных сцен и определении мест их расположения в ансамбле стенописи Спасского храма.

Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиниевского женского монастыря в Полоцке возведена в середине XII в. зодчим Иоанном. Преподобная Евфросиния была ктиторм строительства. Как говорится в житии святой, отправляясь на место основания женского монастыря, преподобная Евфросиния взяла с собой только свои книги – «все свое имение».

В 1833 г. Спасская церковь в Полоцке была частично перестроена и приобрела черты классицизма. Двухступенчатый ряд закомар («кокошников»), декорирующий ступенчатый переход от сводов к подкупольному барабану,



остался нетронутым под скатами новой кровли. Закомары напоминают облака, а барабан с куполом символизирует трон Господень в Небесном Царстве.

Уникальные фрески Спасской церкви XII в. сохранились почти полностью под наслоениями поздних записей, выполненных масляной краской в 1830 и 1885 гг.

К их изучению приступили в 1929 г. Пробное раскрытие фресок производилось несколько раз до 1972 гг., но только в 1990-х гг. в храме началась планомерная реставрация стенописи, над которой последовательно потрудились белорусский реставратор В. В. Ракицкий, московские реставраторы под руководством В. Д. Сарабьянова, а также их белорусские коллеги под руководством Ю. И. Малиновского. Работа совместными усилиями на сегодняшний день почти завершена. Слои масляной живописи сохранили путем перевода на холст, и они сейчас экспонируются [6].

Спасский храм был расписан, вероятно, греческими и местными художниками. Сюжеты отсылают нас как к византийской культуре, так и к европейской.

Общая композиция алтаря подчинена идее жертвы Христа во спасение человечества. К этой же комплексной теме относятся сцены «Воскрешение Лазаря», «Вход Господень в Иерусалим», «Распятие», «Сошествие во ад». Главным символом, который прослеживается и в архитектуре, и во фресковой живописи храма является крест [7].

Особое место занимают образы монашества, святых отцов и святых жен. Очень выразительные, почти портретные лики, передающие индивидуальный характер каждого святого. Важной стилевой особенностью является подчеркнутая объемность, обращенность в сторону смотрящего. Этот художественный прием «масштабного градуирования образа ... создает атмосферу особого духовного напряжения» [2, с. 178].

В общей композиции фресок присутствует целый набор дополнительных сюжетов, связанных с замыслом заказчика – прп. Евфросинии, они должны раскрываться перед смотрящим, как книга, и делать его непосредственным

свидетелем событий жизни того или иного святого. Сюжеты носят назидательный и просветительский характер, подобраны так, чтобы способствовать пониманию человеком своего назначения.

Для примера: два уникальных сюжета в аркосолиях северной и южной сторон храма, которые обычно называют «Источники Премудрости». Их основная идея – передача Премудрости Божией от апостолов через святителей к людям в виде источника воды, дающей вечную жизнь. Иконография этих сюжетов следует книжной миниатюре из книг библиотеки, которая была в распоряжении преп. Евфросинии [8]. Абсолютно уникальны некоторые сюжеты монашеского служения, интерпретированные самой преп. Евфросинией, взятые из византийской и европейской богословской литературы и частично связанные с античной образной системой. Среди них взятый из жития святого Антония образ кентавра, указавшего ему путь к пустынному отшельнику Павлу Фивейскому.

Помимо чисто богослужебных функций, Спасский храм имел два акцента по выполняемой роли. Первое: должен был служить усыпальницей для представителей княжеского рода, которому преподобная принадлежала. Второе: храм задумывался как место хранения креста-реликвария с величайшими христианскими святынями – частицей Древа Креста Господня с каплей Крови Спасителя, частицами камней Гроба Господня и Гроба Богородицы, частицами мощей первомученика Стефана, целителя Пантелеймона, Димитрия Солунского. Крест был создан и скомпонован по указанию самой преп. Евфросинии.

Сам храм, в котором была заключена такая святыня, уподоблялся Царствию небесному – Небесному Иерусалиму, основание которого, согласно Откровению Св. Апостола Иоанна Богослова, опиралось на 12 камней: яспис, сапфир, халкидон, смарагд, сардоникс, сердолик, хризолит, вирилл, топаз, хризопрас, гиацинт, аметист (Откр 21:19–21). Двенадцать красочных тонов – колеров, использованных в росписи храма в Полоцке, оттенками цвета точно соответствуют этим Апостольским камням [4].

Внутри храма можно обратить внимание на его невероятную вертикальность, подчеркнута крестообразную планировочную структуру.

Возле окна часовенки на хорах храма, где прп. Евфросиния молилась. Там есть маленькое окно, в просвете которого видно изображение святого-столпника. То есть ее подвиг жизни на хорах был сродни столпничеству. Около окна найдено подобие стола, кругом были полки для книг, а над столом – изображение пишущего ангела. То есть здесь же копировались книги и могла быть библиотека [9].

Тема обращения к людям, просвещения ощущается особенно сильно в нижней зоне стен храма, где буквально повсюду видны открытые книги, изображения святых отцов, которые все время пишут, а из книг буквально истекают источники Божьей Премудрости.

Преподобная Евфросиния не только переписывала книги, а была еще и учителем (что говорит о глубине и системности ее знаний). Особое внимание к фрескам с ее стороны обусловлено именно желанием донести до простых людей духовные сюжеты (в XII в. грамота не была настолько распространена, поэтому читать и писать могли только богатые, знатные люди). Они преподнесены возвышенно и, одновременно, доступно, визуально выразительно, колоритно. Они поражают и захватывают дух. Спасо-Преображенская церковь – это действующее до сих пор творение, источающее любовь преподобной Евфросинии Полоцкой к людям, зримый символ ее самозабвенного просвещенческого служения и духовного подвига с целью передачи им Премудрости Божией.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Сарабьянов В. Д.* Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря и иконографический замысел преп. Евфросинии Полоцкой // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 12. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. С. 135–163.
2. *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. М.: Северный Паломник, 2009. 227 с.
3. *Селицкий А. А.* Евфросиния Полоцкая. Ее храм. Ее фрески. Минск: Беларусь, 2016. 183 с.
4. *Шпаковская С. Е.* Символизм колорита и художественные приемы передачи богословского замысла в стенописи Спасо-Преображенского храма Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря. Выводы по результатам исследования фресок XII века. [Электронный ресурс]. URL: <https://zelomi.ru/journal/simvolizm> (дата доступа 26.12.2022).

5. Сайт Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря. [Электронный ресурс]. URL: [http://spas-monastery.by/st\\_euphrosyne\\_of\\_polotsk/life/short\\_life\\_6.php](http://spas-monastery.by/st_euphrosyne_of_polotsk/life/short_life_6.php) (дата доступа 20.02.2023).

6. РЕПОРТАЖ: Масштабные раскопки идут у стен Спасо-Преображенской церкви в Полоцке. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belta.by/regions/view/reportazh-masshtabnye-raskopki-idut-u-sten-spaso-preobrazhenskoj-tserkvi-v-polotske-306-2019/> (дата доступа 15.01.2023).

7. Память прп. Евфросинии, игумении Полоцкой. [Электронный ресурс]. URL: <https://rublev-museum.livejournal.com/323138.html> (дата доступа 15.01.2023).

8. 23 мая/5 июня – память прп. Евфросинии, игумении Полоцкой. [Электронный ресурс]. URL: [http://spas-monastery.by/library/articles\\_and\\_publications.php?id=4462](http://spas-monastery.by/library/articles_and_publications.php?id=4462) (дата доступа 20.02.2023)

9. Архитектура соперничающих княжеств. Киевские храмы 1130–1140 гг. [Электронный ресурс]. URL: [https://magisteria.ru/old\\_russian\\_architecture/architecture\\_of\\_rivaling\\_princedom](https://magisteria.ru/old_russian_architecture/architecture_of_rivaling_princedom) (дата доступа 20.02.2023).

**А. А. Богданова**

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

Научный руководитель: И. А. Ковалек

## **ТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ОБРАБОТКИ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ В БЕЛАРУСИ**

Одним из древнейших ремесел в Беларуси является гончарство. В любом уголке Беларуси можно найти свидетельства о существовании этого ремесла. Веками мастера Беларуси отработывали приемы работы с глиной, шлифовали и оттачивали формы изделий и способы их декорирования. Мастера, основываясь на опыте прошлых поколений и сложившихся местных традициях, используя новые технологии, совершенствуют свое ремесло.

Целью данного исследования является анализ традиционных способов обработки керамических изделия в Беларуси.

Материалы и методы: материалами являлись исследовательские работы по заданной проблеме, а также работы таких ученых, как Е. М. Сахута, С. А. Милюченко, В. В. Жука.

Для придания декоративности керамическим изделиям мастера Беларуси использовали различные приемы химико-термической обработки. Эти способы придавали изделиям не только утилитарные характеристики, но и декоративные особенности. Белорусские гончары применяли молочение, гортование, задымление.

Молочение. Для этого обожженное изделие(терракоту) окунают в молоко целиком выдерживая его некоторое время. если большое изделие поливают молоком или окунают частично, далее просушивают и ставят в печь для обжига. Постепенно нагревают печь до 300°C. В зависимости от температуры нагрева, а также длительности обжига цвет молочения может получиться разным – от охристого светло-коричневого до почти черного.

Гортование. Данный способ получил широкое распространение в XIX веке. Изделие прошедшее полный обжиг остужали до температуры 600-700°C,

при помощи кочерги, металлических щипцов доставали из печи, и несколько раз окунали в обвар – водный раствор с добавлением пшеничной или ржаной муки, кваса, угля. У каждого мастера свой рецепт обвара, который готовили заранее. Такая керамика имела свои декоративные особенности: изделие покрывалось черно-коричневыми пятнами.

Задымление (чернение). Задымленная керамика имеет темный цвет черепка. Цвет изделию придает процесс восстановления железа углекислым газом, которое присутствует в составе массы. Изделие получается от темно-коричневого до глубокого черного цвета с металлическим отливом, чем больше железа, тем изделие чернее. Керамику лучше чернить в специальной печи, горне. Обжиг протекает при помощи сжигания дров.

Существует еще один способ восстановительного обжига – обжиг раку (прерванный обжиг). Изделие обжигают, остужают до 700°C, достаются из печи и погружаются в чан с опилками, опилки набрасываются сверху, и чан плотно закрывают. Изделие томится в опилках, и происходит процесс восстановления.

Поверхность керамического изделия предварительно можно затереть (залощить) камешком, косточкой, кожей, щеткой, металлическим инструментом полностью или нанести на узор. После обжига лощенные поверхности приобретают глянцево-блестящую поверхность.

Гончарство является неотъемлемой частью белорусской традиционной культуры. В ходе исследования проанализированы традиционные способы обработки керамических изделия в Беларуси, которые придают керамическим изделиям дополнительную прочность, «звонкость», гигроскопичность и декоративность. Данные техники обработки используют по сей день народные мастера и художники-керамисты, тем самым помогая сохранить традиции белорусского гончарства и усовершенствовать, используя их в своих современных творческих работах.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Милюченко С. А. Белорусское народное гончарство. Мн.: Наука и техника, 1984.
2. Сахута Я. М. Беларускае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. Мн., 1996.
3. Уроки гончарнага дела [Электронный ресурс] // Молочение. [сайт]. [2010]. URL: <http://goncharnoe-delo.ru/blog/2015/08/25/molochenie-keramiki/> (дата обращения: 23.03.2023).

4. Галерея художественной керамики. [Электронный ресурс]. // Что такое обварная керамика и как она делается [сайт]. [2014]. URL: <https://kovaleva.gallery/obvarnaya-keramika> (дата обращения: 20.04.2023).
5. Ротовское гончарное ремесло. [Электронный ресурс]. // [сайт]. [2018]. URL: <https://podozerka.ru/news/52-november-29-2013.html> (дата обращения: 23.04.2023).
6. Галерея художественной керамики. [Электронный ресурс]. //дымление (чернение)керамики[сайт]. [2015]. URL: <http://goncharное-delo.ru/blog/2015/03/05/chernenie-dymlenie-keramiki/> (дата обращения: 13.04.2023).

**Ван Нин**

*Белорусская государственная академия искусств,  
Республика Беларусь, г. Минск*

### **ЧЖАН ДАЦЯНЬ ВО ФРАНЦИИ: ПОИСК СОВРЕМЕННОЙ ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖНИКА В ГЛОБАЛИЗИРУЮЩЕМСЯ МИРЕ**

1956 год был очень важным годом для Чжан Дацяня. В июне в Национальном музее восточных искусств (Музей Гиме) в Париже прошла выставка копий пещерных фресок Дуньхуана, сделанных Чжан Дацянем. Директор Музея Гиме пригласил его лично открыть выставку. В июле в Лувре состоялась выставка последних работ Чжан Дацяня, и он присутствовал на церемонии открытия. На выставке было представлено тридцать картин, в том числе «Осенняя бегония», «Лотос», «Гиббон» и пейзажные работы. Парижская пресса была полна похвал: «Глядя на работы господина Чжан Дацяня, становится ясно, что его живопись многогранна, богато передана, красиво очерчена и глубоко интересна, а его чувствительность к природе и гармония его картины часто могут быть выражены несколькими мазками. Художник – гений» [цит. по: 1].

Кураторы музея Лувр организовали выставку картин Чжан Дацяня в Восточной галерее, в то время как одновременно в Западной галерее работала большая выставка работ великого художника-фовиста Анри Матисса, что позволило посетителям сравнить работы двух великих представителей искусства Востока и Запада.

Во время своей выставки в Париже Чжан Дацянь встретился с Пабло Пикассо, который проводил выставку скульптур в пригороде Парижа, и когда новость о встрече двух художников была опубликована в парижской прессе, она стала еще большей сенсацией для западной публики, и была названа «художественным саммитом Восток-Запад». Таким образом, Чжан Дацянь открыл двери западной столицы искусства и вышел на европейскую арт-сцену.



«29 июля 1956 года, в 11.30 вечера, двери виллы Пикассо были открыты для великого китайского художника Чжан Дацяня. Пикассо подражал китайским картинам Ци Байши и показал их Чжан Дацяню. После просмотра Чжан Дацянь сказал: "Китайская живопись не стремится копировать форму, а подчеркивает идею, у господина Пикассо есть понимание духа китайской живописи"» [2]. Во время расставания Пабло Пикассо подарил Чжан Дацяню альбом репродукций своих картин с автографом.

По возвращении в Париж Чжан Дацянь создал картину под названием «Двойной бамбук» и послал ее Пикассо в качестве ответного подарка со следующей надписью: «Моему французскому другу Пикассо, с улыбкой и любовью – Чжан Дацянь». Поскольку Пикассо интересовался живописью гохуа, сложной для понимания европейцев, Чжан Дацянь хотел, чтобы через эту картину Пикассо понял магию китайского искусства.

В 1961 г. Чжан Дацянь вновь представил свои работы на выставке в Музее Гиме в Париже. К тому времени Чжан Дацянь уже долгое время жил за границей и получил международное признание благодаря своим художественным достижениям. Несмотря на свой преклонный возраст и немощь, он продолжал активно работать. Во время пребывания в Париже художник создал один из своих шедевров – «Лотос» в особой манере разбрызгивания туши, которая принесла китайскому мастеру славу и известность. Чжан Дацянь выбрал в качестве сюжета лотос – мотив, с древнейших времен популярный в традиционном искусстве китайских ученых-художников. Лотос символизирует чистоту, которую не может запятнать вода и речная грязь, в духовном смысле это квинтэссенция творческого вдохновения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ли Чжаочжун. Игра в перемещение: Чжан Дацянь встречается с Пикассо / Ли Чжаочжун // Popular Tribune Journals: 15 декабря 2021 г. С. 98.
2. Вэнь Хуань. Чжан Дацянь и «Встреча на высшем уровне» с Пикассо / Вэнь Хуань // Trade Union Information: 10 декабря 2014 г. С. 71.

**О. А. Ганина, А. Г. Ульченко**

*Гжельский государственный университет,  
Московская обл., пос. Электроизолятор*

## **ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ**

Творческая активность подрастающего поколения в современном мире все больше направлена на развитие нашей страны. Коллективное, индивидуальное творчество широко поддерживается дополнительным образованием, где ставятся задачи на развитие творчества, формируют нравственные и эстетические эталоны, дают мотивацию к самоактуализации личности, осваивают современные технологии творческой деятельности, развивают способность к восприятию и пониманию искусства.

Практически каждому ребенку родители рассказывали народные сказки, пели колыбельные и учили пословицам – это есть первые шаги к знакомству с народной культурой.

Культура воспитывает в человеке любовь к региону, где он родился и вырос, влияет на его менталитет и оказывает влияние на его духовные ценности. Несомненно, что знакомство с народным творчеством с малых лет помогает не только формировать в детях любовь к родному краю, его истории, но и развивает воображение, словарный запас, формирует мышление и развивает мелкую моторику. В образовательных учреждениях, будь то детский сад, школа, изостудия или школа искусств, в программу обучения включены занятия, на которых дети изучают народное творчество.

Примечательно оно для изучения тем, что, не являясь профессиональным, народное творчество создавалось обыкновенными людьми, и определенные его способы создания передавались из поколения в поколение, с каждым разом совершенствуясь и находясь в поисках лучших форм, при этом отражая повседневную жизнь народа, бытовые ситуации, праздники, способы решения проблем и просто способ отдыха от рутины – все эти аспекты знакомят нас с историей родного края, являясь наглядным пособием уклада жизни предков. А

без прошлого нет будущего, поэтому народное творчество выступает как базис, являющийся началом изучения истории в целом.

Народное творчество отражено в существующих издавна промыслах, таковыми являются: гжельская роспись, хохломская, городецкая, мезенская, абашевская, дымковская, каргопольская игрушки и т.п. Изучение народных промыслов способствует развитию эмоционально-эстетического отношения к культуре.

Отличным для детей примером в изучении народного творчества является Филимоновская игрушка. Преимуществом данного промысла является простота форм, что позволяет детям без особой сложности повторить его, яркие цвета вызывают интерес к игрушке, она лаконична и выразительна, а формы фигурок обобщены, что упрощает процесс лепки, не теряя при этом осознания пропорций, т.к. схвачена общая композиция фигуры. В работе с глиной учащиеся изучают материал, способы изготовления, формообразование и приемы декорирования, все это способствует развитию чувства цвета, композиции. Развивает фантазию, концентрацию внимания. Лепка оказывает благотворное влияние на развитие мелкой моторики и тактильных навыков, развивает чувство формы и объема. Дети овладевают практическими навыками художника, скульптора, воспитывается их вкус, развивается воображение, зрительная память, способность анализировать и обобщать.

Своей простотой, но в то же время выразительностью отличается также орнамент на дымковских игрушках, который способен повторить каждый ребенок. В работе над игрушкой дети пробуют себя в качестве народных мастеров, что способствует развитию фантазии, усидчивости и концентрирует их внимание. Игрушка лепится вручную, практически без использования инструментов, что подходит для детей и упрощает их процесс работы.

История промыслов глиняных игрушек показывает, что данным искусством занимались преимущественно женщины и дети, чтобы увлечь малышей делом, одновременно с игровым моментом. На примере предков педагоги могут использовать подобный способ знакомства детей не только с

глиной и процессом лепки, но и познанием промысла и первых шагов в изучении искусств и народных промыслов.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Назарова Л. Д.* Фольклорная арт-терапия. СПб., 2003.
2. *Аксарина Н. М.* Воспитание детей раннего возраста. М., 2008.
3. *Бударина Т. А., Корепанова О. Н.* Знакомство детей с русским народным творчеством. Методическое пособие. СПб., 2001.
4. *Богуславская И. Я.* Русская глиняная игрушка. Л., 1975.

**Д. М. Герасимова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА: АБРАМЦЕВО-КУДРИНСКАЯ РЕЗЬБА**

Абрамцево-кудринская резьба по дереву – русский народный художественный промысел с центром в городе Хотьково под Москвой, возникший на основе организованной в 1882 г. столярной мастерской Е. Д. Поленовой в усадьбе С. И. Мамонтова Абрамцево.

Художники, занятые в мастерской, проявляли большой интерес к русскому народному декоративному искусству, к древнерусской архитектуре. По рисункам Е. Д. Поленовой резчики, жители окрестных деревень, которые работали в мастерской, стали изготавливать мебель, шкатулки, полки, декоративные ларцы и т. д. В украшении изделий использовалась в основном техника северной трехгранно-выемчатой и плоскорельефной резьбы. Изделия, выполненные в мастерской, пользовались широкой популярностью из-за модного в конце XIX – начале XX в. стиля «под русскую старину».

Многие мастера, обучавшиеся в Абрамцевской мастерской, жили в соседней с. Абрамцево деревне Кудрино, поэтому резьба получила название «абрамцево-кудринской». Из абрамцевской мастерской вышел замечательный мастер – художник Василий Петрович Ворносков из с. Кудрино [1, с. 118]. В селе Кудрино В. П. Ворносков открывает мастерскую по типу абрамцевской, где обучаются около 30 мастеров-резчиков. Многие из них впоследствии становятся известными мастерами резьбы [7, с. 57]. Эта, первоначально небольшая, мастерская и легла в основу будущего промысла. В первые годы работы большую помощь в становлении особого «ворносковского» стиля оказали профессиональные художники В. И. Соколов, С. В. Малютин, сотрудники Кустарного музея.

Благодаря деятельности мастерской абрамцево-кудринский столярно-резной промысел расширился, число артелей постоянно росло (в период с 1918 по 1923 гг. появились «Мутовская резная артель», д. Мутовки, «Кудринская артель резных и полированных изделий» («Возрождение») в д. Кудрино, «Митино-Горбуновская артель резчиков и столяров», с. Горбуново).

В. П. Ворносков в начале самостоятельной работы сотрудничал с Троице-Сергиевской мастерской Московского губернского земства, выполняя резьбу по своим рисункам и создал свой оригинальный характер «пальчатой» резьбы. Целая группа его работ – скульптурные крышки коробок, фигуры птиц и зверей, как бы вписанные в форму прямоугольного чурбачка и часто выжженным штампованным узором. На коробочках, ковшах, солонках иной орнамент, сочетающий геометрические и растительные формы. В искусстве В. П. Ворноскова нашли отражение черты модерна, соединение элементов народной резьбы с вариациями образов, созданных художниками. В работах Ворноскова первых лет XX в. чувствуются поленовские традиции [9, с. 85]. На резьбу В. П. Ворноскова большое влияние оказали мотивы и приемы вологодской плоскорельефной резьбы XVII–XVIII вв.

В своих работах он широко использует характерные для этого искусства резные узоры со стеблем, окруженным растительными побегам, формы веток и листьев в виде пальчатообразных закрученных завитков, мотивы резьбы на набивных и пряничных досках. Искусство В. П. Ворноскова – это сочетание скульптурного творчества с искусством орнаменталиста-резчика. Талантливому мастеру удается со временем органично соединять в своем творчестве традиционные мотивы народной резьбы с новыми формами изделий, оригинальные собственные композиции с новыми приемами обработки дерева. В своих творческих поисках В. П. Ворносков много внимания уделяет выявлению декоративных возможностей дерева. Используя в основном мягкие породы древесины, мастер придает изделиям плавные формы с закругленными краями и углами. Формы эти хорошо сочетаются с округлыми, спокойными очертаниями ворносковского орнамента. Простые деревянные вещи, созданные

мастером, производят впечатление выполненных из дорогих, благородных пород дерева благодаря искусной отделке: вначале они протравливаются морилкой, а затем полируются до блеска [7, с. 57].

Мастер ищет новые источники, связанные с народным творчеством. В этом отношении интересна его шкатулка «Соколиная охота», в сюжетной композиции которой явно используется лубок. Вся композиция решена в округлых мягких линиях. Постепенно в его работах начинает преобладать более свободный стилизованный орнамент, формы предметов усложняются [9, с. 86]. Позднее в абрамцево-кудринской резьбе укоренились три основные вида отделки: морение дерева в тот или иной цвет, вошение для получения ровной матовой поверхности и полирование [1, с. 14]. В дальнейшем традиции и мотивы кудринской резьбы стали богаче, разнообразнее. Появились сюжетные композиции, связанные с тематикой защиты Отечества, памятными датами в жизни нашей страны, показывающие мирный труд нашей Родины.

Абрамцевско-кудринский стиль, создателем которого по праву считается В. П. Ворносков, окончательно формируется в годы Советской власти. Традиции В. П. Ворноскова успешно развили его сыновья В. В., М. В. и Н. В. Ворносковы, мастера И. В. Гуляев, М. В. Артемьев, Н. Я. Кузнецова, Т. В. Альхимович, обогатившие традиционный орнамент новыми мотивами и достигшие большой выразительности в их трактовке. Самобытное творчество основателя абрамцевско-кудринской резьбы В. П. Ворноскова остается вдохновляющим примером для современных художников Хотьковской фабрики резных художественных изделий [7, с. 58]. В 1970-е гг. орнамент достиг новой ступени развития в пластической передаче растительных форм, сложности и целостности ритмических решений. Каждый художник промысла, каждый мастер-резчик своей манерой резьбы и творческими склонностями стремится к тому, чтобы художественные достоинства резных изделий соответствовали интерьеру эстетическим вкусам наших современников [8, с. 17].

В 1960 г. на ее базе вместе с косторезной артелью «Народное искусство» в Хотькове была создана фабрика резных художественных изделий (с 1993 –

товарищество «Народное искусство») [2, с. 10]. Производство современной Хотьковской фабрики резных художественных изделий продолжает развивать созданный В. П. Ворносковым характер резьбы с канфаренным (мелко наколотым) фоном, покрытие морилкой и частичную полировку поверхности. Преобладает растительный орнамент, применяется и геометрический; включаются мотивы птиц, животных, изредка в уникальных произведениях – сюжетные композиции с архитектурой и человеческими фигурами [3, с. 17]. На основе мастерской в Абрамцеве возникла Школа кустарного ученичества (1924; в 1930 переведена в Хотьково), в настоящее время Абрамцевское художественно-промышленное училище им. В. М. Васнецова [2, с. 10].

Каждый центр народного искусства – это сложный, исторически сложившийся и развивающийся организм. Ему присущи свои художественные традиции, своя система материально-технических и образно-выразительных средств, составляющих специфику местного искусства, его профессионализм. Каноны закрепляют профессионализм местного искусства. Традиции и каноны складывались длительным освоением в коллективном опыте всего лучшего, создававшегося трудом и творчеством многих поколений мастеров. В таком взаимодействии коллективного и индивидуального начал и происходит развитие народного искусства. Каждый мастер находит свою творческую стезю в развитии местного стиля, обновления канонов и традиций [3, с. 118].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абросимова А. А., Каплан Н. И., Митлянская Т. Б.* Художественная резьба по дереву, кости и рогу. М., 1984. 159 с.
2. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: А-Я: Терминологический словарь / Под общ. ред. А. М. Кантора. М., 1997. 735 с.
3. *Богуславская И. Я.* Значение местных традиций для развития современного народного искусства / Народное искусство России в современной культуре, XX–XXI век М. А. Некрасова, авт.-сост., науч. ред.; [Рос. акад. художеств. Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств]. М., 2003. 254 с.
4. *Василенко В. М.* Русская народная резьба и роспись по дереву // Народное искусство. М., 1974.
5. *Горожанина С. В.* Абрамцевская художественно-столярная мастерская начала 1920-х гг. (К истории художественного образования в России) // Вестник МГХПУ. 2009. № 2. С. 20–29.
6. Народное искусство. Путеводитель. / Альманах. Вып. 576. Авт. текста И. Богуславская. СПб., 2020. 299 с.



7. Народные художественные промыслы РСФСР. / В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др.; Под ред. В. Г. Смолицкого. М., 1982. 216 с.

8. *Попова О. С., Каплан Н. И.* Русские художественные промыслы. М.: Знание, 1984. 144 с.

9. *Хохлова Е. Н., Разина Т. М., Вишневецкая В. М.* Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX–XX вв. / [Отв. ред. Э.В. Померанцева]; [Акад. наук СССР. Ин-т этнографии АН СССР им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти]. М., 1965. 267 с.

10. *Шульгина Е. Н.* Василий Петрович Ворносков. ARTYX.RU: История искусств. [Электронный ресурс]. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000059/st009.shtml>

**Д. Б. Глухова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **СВОЕОБРАЗИЕ ТАТАРСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА**

Каждому народу достается наследство от предыдущих поколений, сделанное их руками, созданное их гениями и талантами [3, с. 5]. В настоящее время важной темой для нас является исследование традиций народной культуры. Татарский народный костюм является неотъемлемой частью декоративно-прикладного искусства, так как сочетает в себе несколько ремесел: ткачество, вышивка, кружевоплетение. Благодаря особенностям и характерному колориту костюма мы можем подробно изучить быт и культуру татарского народа.

С каждым днем интерес к народному искусству привлекает к себе все большее внимание. Изучению и анализу татарского народного костюма посвятили свои работы многие художники, культурные деятели и ученые, к ним можно отнести: А. Ю. Андрееву, А. Сперанского, С. В. Сулову, Р. К. Уразманову, Г. Файзрахманова, Л. А. Харисову, С. В. Чешко и др.

Данная тема была выбрана потому, как народному костюму отводится особая роль как своеобразному синтезу материальных и духовных начал, в котором отражаются моменты этнической истории, его этнокультурные установки и межэтнические контакты, конфессиональная принадлежность. Своеобразные потребности татарского народа в тканях и других материалах для изготовления одежды складывались в течение не одного десятка лет и под воздействием различных факторов – природно-климатических, исторических, этнических, социально-экономических [1, с. 25].

Татарский костюм исторически формировался на протяжении многих веков, впитывая в себя особенности культуры татарского народа. В наиболее развитых видах народного декоративно-прикладного творчества, связанных с воспроизводством костюма: кожаная мозаика, золотное шитье, тамбурная

вышивка, ювелирное искусство, закладное ткачество, четко просматриваются традиции древней тюрко-татарской городской культуры. Особая роль в этом принадлежит Казанскому ханству – государству с высокоразвитыми ремесленными традициями, истоки которых связаны с городскими ремеслами Волжской Булгарии и Золотой Орды (Улуса Джучи) [4, с. 36].

Наиболее развитой отраслью в домашней промышленности было ткачество. Ткани со сложными многоцветными узорами выполнялись особыми и редкими мастерицами, так как ими был освоен практически весь известный арсенал техники домашнего ткачества. Орнамент в декоративных тканях создавался главным образом в закладной, браной (выборной, настильной) и реже – многоремизной техниках.

Вышивка была одной из наиболее популярных и любимых традиционных рукоделий татарок, так как не требовала сложных технических приспособлений и поэтому ей могла заниматься каждая хозяйка [3, с. 5]. В отличие от ткачества, которое позже было заменено на фабричные ткани, вышивка дольше сохранялась в быту и несла традиционные функции в украшении костюма.

Древним и традиционным видом татарского народного творчества является золотное шитье. Шитьем украшали декоративные части костюма, что придавало им изящество и выразительность в художественном оформлении [6, с. 47].

Связанным с обликом традиционного костюма является и производство узорной обуви с использованием уникальной техники – кожаной мозаики. Центром изготовления узорной обуви, как и сегодня, являлись сама Казань и близлежащие к ней татарские селения [3, с. 56].

Татарский костюм – уникальный этнокультурный комплекс, который включал в себя все виды традиционного рукоделия, начиная от изготовления тканей и заканчивая производством различных видов обуви. Все элементы комплекса гармонично сочетались и дополняли друг друга, создавая целостность образа.

Декоративно-прикладное искусство татар невероятно разнообразно по своим формам и жанрам. Оно отражает творческий и духовный потенциал татар, их эстетические идеалы и мировоззрение. Таким образом, татарский национальный костюм занимает особую нишу в системе декоративно-прикладного творчества, особым образом сочетая в себе различные области декоративно-прикладного искусства [6, с. 12].

В эпоху глобализации происходит неумолимое стирание национальной самобытности. Однако на фоне универсализации всех сфер жизни современных людей в мире растет и их интерес к этническому стилю, что отражается в современной моде. В Татарстане выросло целое поколение молодых дизайнеров, ставящих национальную идентичность в основу своих проектов. Современные технологии помогают им создавать современную татарскую одежду и украшения для массового потребителя. Таким образом, они противопоставляют свое творчество процессу глобализации, но идут в ногу с передовыми разработками, что позволяет избежать универсализации собственной народной культуры.

Традиции народного костюма в качестве этнического символа используются как в локальных вариантах культуры, так и в обобщенном общенациональном виде. Символически-знаковая (ритуально-праздничная) функция костюма и в условиях глобализации является достаточно устойчивой. Он продолжает выступать фактическим посредником между типами культур различных хронологических периодов татарской истории, «осуществляя коммуникацию, трансляцию и усвоение определенной, значимой для данной культуры информации» [4, с. 6].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сулова С. В. Татарский костюм. Казань, 2018. 239 с.
2. Габдрахманова Г. Ф., Трепавлов В. В., Уразманова Р. К. Татары. Народы и культуры. М., 2017. 799 с.
3. Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М., 1975. 192 с.
4. Мухамедова Г. К вопросу о расселении татар-мишарей // Материалы по татарской диалектологии. Казань: ИЯЛИ КФАН СССР, 1962. С. 242–281.
5. Татары-мишари: Историко-этнографическое исследование. Казань, 2008. 295 с.
6. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Декоративное искусство Татарстана (1920-е – начало 1990-х годов). Казань, 1995.

**М. В. Громова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **ТРАДИЦИИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ НА ПРИМЕРЕ БОГОРОДСКОГО ПРОМЫСЛА**

Актуальность темы обусловлена тем, что народная игрушка как элемент декоративно-прикладного искусства включает в себя множество разнообразных аспектов. Таких как, передача традиций и обрядов при помощи символики, представление об окружающем мире посредством изготовления игрушки, влияние исторических событий на мировоззрение человека и др.

Русской народной игрушке посвящено немало трудов, основными являются работы: А. В. Бакушинского, Н. Д. Бартрама, А. Н. Бенуа, И. Я. Богуславской, Г. М. Блинова, В. М. Василенко, В. С. Воронова, Г. Л. Дайн, Л. Г. Оршанского, А. Б. Салтыкова, Н. М. Церетели.

Богородскую игрушку как национальное культурное явление рассматривали: О. Г. Назарова, В. М. Наумова, О. В. Озерова, П. В. Устинова.

С давних времен дерево в русском народном искусстве стало самым распространенным материалом, что сделало деревянную игрушку популярной в целом ряде районов России. Обилие лесов давало возможность всегда иметь под рукой древесину, обладающую прочностью и одновременно податливостью при обработке топором или ножом. Красивая естественная структура волокон, способность окрашиваться в любой цвет, воздухопроницаемость и теплоизоляционные свойства привлекали мастеров.

Первое письменное упоминание о деревянных игрушках в нашей стране датируется XVII в. в документах Троице-Сергиева монастыря. В записи дворцовых расходов 1751 г. содержится описание приобретенных игрушек для царских детей, купленных на московских ярмарках у Богородских мастеров.

Богородская резьба была названа так по месту своего происхождения – поселку Богородское, находящемуся недалеко от Сергиева Посада. Резьба по

дереву зародилась там более 300 лет назад как «дочерний промысел Сергиевского посада».

Развитие Богородского промысла связано с именем Н. Д. Бартрама, который с 1904 г. работал художником в Московском губернском земстве и являлся художником земского кустарного музея. Благодаря его деятельности богородские мастера стали использовать образы лубка, гравюр. Работа с графических источников расширила тематику скульптуры. На промысле стали создавать крупные многофигурные композиции [2, с. 250].

Технологический процесс по созданию Богородской игрушки имеет свои характерные особенности. Резчики для создания своих изделий выбирали только мягкую породу дерева – липу (реже осину и ольху), так как с мягким материалом легче было работать. Дерево выбирали не гнилое, не трухлявое, без сучков. Далее липу следовало хорошо просушить. На открытом воздухе под навесом она сохнет от нескольких месяцев до трех лет. После снятия коры с бревен мастер приступал к резьбе.

В первую очередь игрушку «зарубают» при помощи топора, т.е. придают ей самые общие очертания будущего произведения. После чего мастер удаляет с помощью стамесок лишнее количество древесины и уточняет детали. Эта стадия называется «задолбка».

Следующая стадия обработки фигуры – это обработка поверхности изделия при помощи «богородского» ножа. Без «богородского» ножа и не было бы богородской резьбы. Этот нож еще называется «щучка». Нож применяется как для грубой, так и для тонкой резьбы. Часто изготавливается мастером-резчиком под себя.

Последняя стадия обработки изделия – это «описка». Она производится мелкими стамесками. На этой стадии прорезаются глаза, волосы, описывается шерсть, складки на одежде, орнаменты и т.д.

Для богородской резьбы характерно сочетание тонкой резьбы с гладкой поверхностью, вырезанные как бы «единым махом», отсюда прем резьбы называется «маховым», выполненный без эскиза. Так быстрыми и уверенными

движениями «с маха» создавались образы с гармоничными пропорциями [1, с. 13].

Традиционная богородская игрушка – это изображение людей, животных и птиц, композиции из жизни русского крестьянина. У мастеров-игрушечников было разделение: одни вырезали только зверей – «зверисты», другие – птиц («птичники»), «фигуристы» – людей.

Любимый герой русских народных сказок становится главным положительным героем богородской игрушки. Мастера создавали большое количество игрушек, где русский мужик и излюбленный богородский «Мишка» играют главные роли. Большую роль в освоении этого образа в игрушке и скульптуре богородского промысла сыграли работы художника М. Ф. Барина «Медведь поющий» и «Медведь играющий», выполненные в 1954 г. [1, с. 13].

Образ медведя стал олицетворением богородской резьбы. В XX в. медведя изображают с космическим спутником, с чистящим ковры пылесосом, трактористом, строителем, музыкантом, футболистом, штангистом и т.д. Много композиций и с участием коней: «Конек-горбунок», «Генерал Топтыгин» и др. Самый распространенный из человеческих фигурок образ крестьянина – работающего русского мужика.

Богородские мастера создавали образы представителей народа и высших классов: крестьян и ремесленников, дам и гусаров, помещиков и чиновников, монахов и монашек. Наряду с отдельными фигурками начали появляться и сюжетные композиции: «Катание на санях», «Тройка», «Франт на прогулке», «В кузнице», «Рубка капусты», «Дровосеки» и др. [2, с. 250].

Удивительна законченность пластических характеристик богородской игрушки при очень скупой, обобщенной моделировке фигур [4, с. 13]. Богородские игрушки уникальны своей движущейся конструкцией. Отличительной особенностью богородской игрушки являются планка, кнопка или баланс, с помощью которых игрушка начинает двигаться, выполняя незамысловатые движения. Известная игрушка «Кузнецы» укреплялась на

движущихся плашках, и если их начать двигать, то кузнецы – медведь и человек – принимаются дружно стучать по наковальне.

Большой вклад в области изготовления игрушек с движением внес М. И. Смирнов. Он сохранял старые принципы движения, создавая оригинальные образцы, в которых медведь работает на стройке («Кирпичники», 1959 г.), укладывает бревна («Штабелеукладчик», 1965 г.), ловит рыбу («Медведь-рыболов», 1964 г.), занимается спортом («Штангист», 1964 г.) и др.

В непростых жизненных ситуациях мастера продолжают сохранять народные традиции Богородской игрушки. Представляя их уже в современном осмыслении, демонстрируя авторское творческое мировосприятие. Тематика произведений остается крайне широкой. Все так же промысел продолжает чутко реагировать на события и процессы эпохи.

Наиболее яркими представителями промысла в настоящее время являются М. Я. Дворников, И. М. Польский, С. Н. Уласевич, Т. В. Фленова, А. Н. Варганов, В. Ф. Вайсеро, С. А. Паутов, О. И. Михайлов и Я. В. Аршинов.

На протяжении всего столетия искусство богородской художественной резьбы вынуждено искать новые сюжеты, совершенствовать процесс исполнения резных изделий в соответствии с запросами рынка [3, с. 302].

На сегодняшний день в селе Богородское имеется действующая фабрика художественной резьбы по дереву – Артель «Богородский резчик». А подготовку специалистов в области богородской резьбы осуществляет Богородское художественно-промышленное училище – одно из уникальных учебных заведений, находящихся на территории Сергиево-Посадского района. Резьба по дереву по-прежнему привлекает широкие круги самодельных художников и просто любителей.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каплан Н. И., Авсеенок А. А. Искусство богородских резчиков // Науч.-исслед. ин-т худож. пром.-сти. М.: Легкая индустрия, 1964. 28 с.
2. Наумов В. Н. История развития Богородской художественной резьбы по дереву // Мир науки, культуры и образования. 2019. № 6. С. 250–251.
3. Озерова О. В., Наумов В. М. Богородская игрушка как национальное культурное явление // Мир науки, культуры и образования. 2019. № 1. С. 300–302.
4. Попова О. С., Каплан Н. И. Русские художественные промыслы. М., 1984. 144 с.



**А. Н. Добрынина**

*Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород*

Научный руководитель: В. А. Барышникова

## **ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛГОРОДСКОГО ХУДОЖНИКА- ГРАФИКА С. С. КОСЕНКОВА**

Искусство книжной иллюстрации имеет долгую и интересную историю: долгое время иллюстрация считалась неотъемлемой частью книги, что придавало книгам особую ценность. Изначально и книги, и иллюстрации создавались вручную и существовали в единственном экземпляре, но с изобретением книгопечатания процесс создания книги стал автоматизированным, а создание иллюстраций более совершенным. С развитием печатного дела и востребованностью периодических изданий появилась необходимость в качественных иллюстрациях к тексту, что позволило некоторым художникам специализироваться на искусстве иллюстрации и прославиться, а их произведениям стать классикой жанра.

Особо хочется выделить русскую книжную иллюстрацию рубежа XIX–XX вв., над созданием которой трудились лучшие художники этого периода: А. М. Васнецов, В. М. Васнецов, Б. М. Кустодиев, А. Н. Бенуа, Д. Н. Кардовский, Е. Е. Лансере, В. А. Серов, М. В. Добужинский, В. Я. Чемберс. Мастером-теоретиком этой области изобразительного искусства был Владимир Фаворский, бывший великолепным иллюстратором-графиком.

Расцвета книжная иллюстрация достигла в советский период. М. И. Цветаева в статье «О новой русской книге» писала: «Что в России хорошо – это детские книжки... Печать крупная, черная, именно – *четкая*. (курсив М. Ц.) А об иллюстрациях нужно было бы отдельную статью... Высокая культура руки и глаза... За копейку ребенок может прочесть и глазами увидеть сказку Пушкина... Впервые за существование мира страна к ребенку отнеслась всерьез... Закончу спокойным и удовлетворенным утверждением, что русская дошкольная книга – лучшая в мире» [2, с. 289–294].

Среди известных советских иллюстраторов книг Е. Кибрик, Л. Ильина, В. Замирайло.

В 1950–1980-е гг. особое развитие получила иллюстрация в детских книгах, над которыми работали Е. Чарушин, В. Сутеев, Б. Дехтерев, Н. Радлов, В. Чижиков, Л. Владимирский, А. Лаптев, В. Конашевич, А. Савченко, О. Васильев, Б. Диодоров, Е. Рачев, Г. Нарбут, Б. Зворыкин и многие другие.

Советская детская книжная иллюстрация, заявив о себе как об отдельном жанре изобразительного искусства, по природе была совершенно новаторской. Особенность ее в том, что авторами создавались не только детские произведения, а художниками картинки к ним. Дело в том, что советская школьная программа предполагала объемное, серьезное и глубокое изучение литературы. Программа включала фольклор, памятники древнерусской литературы, классическую литературу. Перед художниками стояла сложнейшая задача – проиллюстрировать многие произведения из обязательного школьного списка так, чтобы изобразительный ряд стал полноценным дополнением к великим текстам.

Этот жанр невозможно было отнести только к литературе или только к изобразительному искусству. В том-то и заключалась его самостоятельность и поначалу пугающая некоторых новизна, что он стал синтетическим, сконцентрировал в себе усилия многих крупнейших представителей тогдашней советской литературы, живописи, графики.

На смену прежней пришла необычная книга. Безусловно, иллюстрация вторична по отношению к литературному произведению, и неудачная картинка в книге может снизить уровень восприятия.

Но литературный первоисточник для подлинного художника не просто языковой материал, который надо адекватно перевести на язык искусства изобразительного, но и возможность создать нечто третье, сказать свое слово о мире и на своем языке.

Книжная графика С. С. Косенкова масштабна и показательна. Она занимает такое же место в творческом наследии автора, как и станковая и

печатная графика. Художник близко и глубоко сходилась с литературными героями, становился подлинным «соавтором» иллюстрируемых писателей. Осмысление творческого наследия такого мастера и мыслителя, каким был С. С. Косенков, актуально сегодня, у художника есть чему поучиться читателю: серьезности исследовательского подхода к своей работе, глубине изучения творчества писателя, погруженности в эпоху и достоверности, и как следствие проделанной работы – самостоятельному взгляду на текст произведения.

В жизни и творчестве заслуженного художника Российской Федерации С. С. Косенкова книжная иллюстрация занимала ведущее место. Его отличало трепетное и ответственное отношение к книге как к чему-то священному. Им проиллюстрировано около полусотни книг, среди которых произведения русских классиков и современных авторов (А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, А. Т. Прасолова, Е. Носова, Е. Дубровина).

Каждый раз, приступая к работе над очередным литературным произведением, Косенков начинал с того, что собирал исследовательский материал, читал об авторе, критику о произведении, изучал работы предшественников, работал в музеях и архивах. И только «переполнившись», садился за эскизы и наброски. Всегда С. С. Косенков вел дневниковые записи при работе над книгой. Это были планы работы, итоги, размышления об удачах и находках, о выборе графической техники. Такому скрупулезному подходу к работе приучил его В. Д. Ермилов, преподаватель Харьковского художественно-промышленного института, в котором учился будущий художник.

Возможно поэтому иллюстрации к знаменитому роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» были удостоены золотых медалей на международном конкурсе «Искусство книги» в Германии (г. Лейпциг) и в Чехословакии (г. Брно).

Ф. М. Достоевский настолько глубоко вошел в жизнь С. С. Косенкова, что он не остановился на романе «Преступление и наказание», но проиллюстрировал «Игрока», сделал несколько иллюстраций к «Двойнику», мечтал о работе над «Дневником писателя» и «Братьями Карамазовыми». Все, что оставлено

художником по Достоевскому, значимо и актуально сегодня. Иллюстрации к романам «Преступление и наказание» и «Бедные люди» вызвали огромный интерес на международном симпозиуме 2001 года, посвященном 180-летию со дня рождения писателя (г. Москва, Дом ученых), и до сих пор привлекают внимание ученых-литературоведов, исследователей наследия Ф. М. Достоевского. Так иллюстрациям к произведениям С. С. Косенкова посвящены работы И. Л. Волгина, С. А. Минакова, В. С. Пушкаревой, В. А. Барышниковой, П. В. Матвиец и др. С иллюстраций к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского начался путь художника в мировое искусство. К сожалению, вышла только одна книга с иллюстрациями к двум романам «Бедные люди» и «Игрок» в Центрально-черноземном книжном издательстве в 1983 г. в Воронеже. Книги с иллюстрациями к роману «Преступление и наказание» пока нет.

Наградами отмечены не только иллюстрации к «Преступлению и наказанию». На Всероссийском конкурсе «Искусство книги» Косенков был удостоен поощрительного диплома за книгу «Иван-Царевич и Серый Волк». Детская книжка с двумя русскими народными сказками «Иван-царевич и Серый Волк» и «Сивка Бурка» также была выпущена в Центрально-черноземном книжном издательстве.

Двумя годами ранее (1981 г.) это же книжное издательство выпустило книгу «Н. С. Лесков. Повести. Рассказы», для которой С. С. Косенковым была сделана серия черно-белых гравюр. По две иллюстрации сделаны к произведениям «Левша», «Леди Макбет Мценского уезда», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Несмертельный Голован», специально для себя художник вырезал две гравюры к «Житию одной бабы» (в книгу это произведение не вошло). Но любимейшей лесковской героиней С. С. Косенкова была «незабвенная Домна Платоновна» из очерка «Воительница». Ей посвящена отдельная серия литографий, рисунков, гравюр. Анализу «лесковской» серии посвящены исследования Л. А. Аннинского, Т. А. Оксак, В. А. Барышниковой.

В 1989 г. Станислав Степанович был награжден Дипломом II степени за иллюстрации и оформление книги «Алексей Прасолов. Стихотворения» на Всесоюзном конкурсе «Искусство книги». Цикл рисунков «Жизнь прожить. Памяти А. Прасолова», можно сказать, эпохальная работа в творческом наследии Станислава Косенкова. По поводу работы над поэзией Прасолова художник запишет в своем дневнике: «Вот повод сделать книгу своей жизни. Никак не унижая этим Прасолова, просто ставя себя с ним на один уровень и рисуя не картинки к тексту, а то, что чувствуешь всеми фибрами своей души» [1, с. 150].

Пушкин и Достоевский – два полюса книжной графики С. Косенкова. А. С. Пушкин – особая страница в жизни и творчестве художника. С. С. Косенковым выполнено около 250-книжных разворотов к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», выполненных в авторской технике. Гравюра вырезалась на линолеуме, а печаталась как офорт, затем вручную раскрашивалась акварелью. Над этой грандиозной серией график проработал с 1984-го по 1987 гг.

Художник С. С. Косенков утверждал, что к работе над Пушкиным нельзя подходить неподготовленным, надо переполниться им, и только тогда получится. Он работал в архиве Государственного литературного музея в Москве, изучал рукописи поэта, его почерк, рисунки. Тщательно исследовал он и работы своих предшественников – Т. Мавриной, Н. Кузьмина. Для графика было важно не впасть в стилизацию «под Пушкина» и не повторить художественные находки других художников. Книга с этой значительной серией работ вышла в 1988 г. в Воронеже в Центрально-Черноземном книжном издательстве, но не в том формате, что задумывал художник, отчего книга очень проигрывает оригинальному замыслу художника.

Никогда для художника работа над какой-либо книгой не была проходной. Всегда вехой. В жизни, в творчестве, в судьбе.

Художник-график С. С. Косенков – рассказчик. По многим, очень многим его работам можно написать новеллу, повесть, по сериям – роман. В работах Станислава Степановича имеет значение подтекст. По словам самого же

С. Косенкова «гравюра сама по себе – это утверждение, но не размышление и сомнение, это этап (более или менее значительный), результат предшествующего, фиксация» [1, с. 284].

Работая над книгой, над авторским текстом художник всегда оставляет зрителю возможность представить и вспомнить что-то свое, делая зрителя соучастником своего переживания – настоящего, образного, глубинного.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Альбом. Станислав Косенков. Графика. Живопись. Дневники. СПб., 2011. 304 с.
2. *Цветаева М. И.* Об искусстве. М., 1991. 479 с.

**Д. В. Дуброва**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЖЕНСКОГО ГОЛОВНОГО УБОРА (НА ПРИМЕРЕ КОКОШНИКА)**

Актуальность темы обусловлена тем, что в процессе изменения общества ощутимым достижением стало осознание значимости отечественной культуры, в том числе традиционной народной художественной культуры. Произведения народного художественного творчества отображают историю, быт, характер и мировоззрение народа, обладают воспитывающим и развивающим потенциалом.

Важная роль в этом принадлежит национальному костюму как составной части народного декоративно-прикладного искусства, имеющему богатую многовековую традицию. Важную роль в русском народном женском костюме играет головной убор. Головной убор является одним из самых важнейших свойств костюма любой эпохи и любого периода.

Все изменилось с реформы, проведенной императором Петром I в политической, экономической и социальной сферах. Реформа принесла в Россию и новый костюм европейского образца. Европейская одежда сначала была привилегией царя и его окружения, а затем распространилась на дворян, богатых купцов, столичных чиновников [1, с. 2].

За прошедшие века головной убор претерпел большое количество изменений. Но мало какая деталь из гардероба представляла собой и дух времени, и вкусы, и предпочтения людей, и их социальный статус. Головному убору приходилось быть практичным предметом гардероба, символическим, а также политическим.

Одним из самых распространенных женских головных уборов был кокошник. У каждой губернии были свои виды кокошников в форме полумесяца, наконечника стрелы или веера. Кокошник должен плотно сидеть на голове и полностью закрывать волосы, заплетенные в косы. Кокошник – головной убор

замужних женщин из шелка, атласа, бархата, парчи, позумента, кумача на твердой основе из проклеенного или простеганного холста, картона.

Изгнанный из высших слоев общества при Петре I, который запретил указом носить кокошник боярышням, этот головной убор был возвращен в женский придворный костюм Екатериной II, вернувшей его в моду в XVIII в. в качестве аксессуара для маскарадного костюма.

Выделялись четыре вида кокошников, различающихся по конструкции, каждый из которых был характерен для определенной местности.

Однорогий кокошник, известный в трех вариантах. В одном варианте это кокошник с высоким твердым очельем в форме равнобедренного треугольника или полумесяца с опущенными вниз к плечам закругленными концами.

Ко второму варианту однорогих кокошников относятся кокошники, сшитые в виде конуса с удлиненной передней частью. Такие кокошники украшались золотошвейной вышивкой или твердыми «шишками», сплошь унизанными жемчугом, располагавшимися по очелью [4, с. 118].

Третий вариант однорогих кокошников в виде шапочек с высоким очельем и плоским округлым верхом, украшенными золотошвейной вышивкой.

Второй вид кокошников. Это кокошники в виде цилиндрической шапки с плоским дном. Такой кокошник имел небольшие лопасти, прикрывавшие уши, позатыльник – полосу ткани на твердой основе, пришитую сзади, и поднизь жемчужную или бисерную сетку, спускавшуюся на лоб до бровей.

Третий вид. Это кокошник с плоским овальным верхом, выступом над лбом, лопастями над ушами и пришитым сзади твердым прямоугольным позатыльником. К очелью прикреплялась плотная, состоявшая из нескольких рядов жемчужной или бисерной сетки поднизь.

Четвертый тип. Это двухгребенчатый кокошник, представлявший собой головной убор в форме седла с немного поднятой передней частью и высоким задним гребнем. Он надевался с узкой полоской орнаментированной ткани, завязывавшейся вокруг головы, позатыльником прямоугольным куском ткани на твердой основе.



Каждая форма кички или кокошника придавала своеобразие облику женщины, создавала местный колорит костюма жительниц той или другой области. Так, кокошники, подобные наконечнику стрелы, существовали в Псковской и Костромской губерниях, Нижегородской, Владимирской и Саратовской. Разнообразно использовался в их убранстве и жемчуг. Если псковский кокошник с шишаками сплошь ушивали жемчугом и рубленным перламутром, то на нижегородском вышита только центральная часть, а лоб покрывает не жемчужная сетка, а золотое плетеное кружево. Четкая форма головного убора, красивая линия его абриса придают особую несказанную прелесть молодому женскому лицу. В симбирском же кокошнике сохранилась только жемчужная (или перламутровая) сетка-обнизь [3, с. 11].

С приходом XX в. интерес к кокошникам пропал, а сам головной убор стал лишь частью исторического наследия нашей страны.

Варианты разнообразных художественных решений кокошника прекрасный пример творческих способностей народных русских мастериц. Каждый из них уникальный и неповторимый в своем роде.

Птица один из наиболее любимых и распространенных образов русской северной вышивки. Чаще всего образ птицы обобщен, в нем достаточно трудно определить ее вид.

Чем пристальнее изучаешь русский народный костюм как произведение искусства, тем больше находишь в нем ценностей, и он становится образной летописью жизни наших предков, которая языком цвета, формы, орнамента раскрывает нам многие сокровенные тайны и законы красоты народного искусства. Поэтому и не умирает народный костюм. Он превратился в звено, которое связывает художественное прошлое нашего народа с его настоящим и будущим [3, с. 127].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дорофеева Н. Е. Женский русский национальный костюм как документ // Культура: теория и практика. 2020. № 2. С. 23–35.
2. Кузьминова И. А., Локтионова Н. М. Женский головной убор в контексте народного костюма // Языкознание и литературоведение. 2016. № 5. С. 109–116.
3. Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М., 1988. 222 с.
4. Соснина Н. Н., Шангина И. И. Русский традиционный костюм. СПб., 2001. 400 с.

**Л. С. Завгородняя**

*Мордовский государственный педагогический университет*

*им. М. Е. Евсевьева, Республика Мордовия, г. Саранск*

Научный руководитель: Н. В. Матвеева

## **ИМПРЕССИОНИЗМ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Импрессионизм как направление появился в 1860-е гг. в Париже. Образованию термина поспособствовал фельетон, посвященный «Выставке отверженных», автором которого был Луи Леруа. Критик с издевкой наименовал художников «впечатленцами», взяв за основу название картины Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце». Долгое время слово «впечатленцы» носило оскорбительный характер, поскольку те принципы создания работ, как в техниках, сюжетах, так и в самой философии творчества казались общественности и академическим художникам несерьезными.

В то время признавался и процветал академизм – направление, имеющее строгие правила для выбора композиции, техники выполнения, сюжета. Для академического изобразительного искусства было характерно наличие иерархии жанров: исторический, мифологический и религиозный с аллегорией считались высокими, «изящными». Художников-академистов признавали авторитетными и считали истинными творцами искусства. Другие жанры живописи – портрет, бытовой жанр, пейзаж, анималистика и натюрморт, считались низкими. Живописцы и графики, работавшие в них, пользовались меньшим уважением в профессиональном сообществе. Академизму было свойственно догматическое следование формам классического искусства, подражание античности, наделение произведения определенными смыслами и моралью. Творение титанов Возрождения академисты считали эталоном прекрасного, о чем свидетельствует сонет, приписываемый историографу художников болонской школы Карло Чезаре Мальвази.

Все картины академистов выполнялись в стенах мастерских, художественных академиях. Пленэрная живопись, уже существовавшая, но малораспространенная на тот момент, считалась несерьезной. Природные

объекты на полотнах рисовались идеализированно, основывались на представлениях, также имеющих строгие рамки. Использовалась многослойная техника живописи, при которой работа велась длительное время: новый слой краски мог наноситься лишь после полного высыхания предыдущего. Академизм консервативен, не признавал новаторства, к новым художникам относился крайне строго.

Одним из нарушивших каноны и давших толчок к появлению импрессионизма стал Эдуард Мане, выставивший на «Салоне отверженных» полотно «Завтрак на траве». Картина стала одной из самых скандальных в истории мировой живописи. Художник не скрывал мазки кисти, изобразил «фотографический» свет, совместил классические мотивы и современность. Стоит отметить, что публика особенно была возмущена сюжетом и считала его вульгарным, а произведение в целом называла «пощечиной хорошему вкусу».

Основоположниками импрессионизма стали Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Поль Сезанн, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Берта Моризо и Фредерик Базиль. Всех этих художников объединяет желание запечатлеть моменты быстро меняющейся окружающей действительности, работать без предвзятой схемы. В этом и заключалась философия импрессионизма – показать впечатление от мгновения. Живописцы в основном писали на пленэрах, поскольку именно они позволяли уловить все изменения воздушной среды, светотени, полноценно передать полноту ощущения. Исключением был Эдгар Дега, отвергавший пленэр и считавший себя классическим живописцем, изображающим современную действительность. В импрессионизме прочно укрепилась не только для этюдов, но и для законченных картин техника алла-прима, позволяющая писать в один слой и за один сеанс. Художники отказались от четких контуров, детализации, лессировки, палитры и смешивания красок. Мазки ярких и чистых оттенков клались близко друг к другу в соответствии с теориями Шевреля и Юнга-Гельмгольца. Полотна следует рассматривать с определенного расстояния, чтобы множество ярких мазков сложились в полную картину. Импрессионисты отказались от сложных

аллегорических сюжетов с затрагиванием социальных проблем. Была воспета красота окружающего мира, запечатлевались пейзажи, люди в кафе, пикники, праздники, закулисная жизнь театров. Характерно смешение бытового жанра с портретом, стирание четких границ между жанрами. Особенности направления позволяют воспринимать произведения легко и непринужденно, позволяя отдыхать от умственной нагрузки.

В настоящее время импрессионизм – одно из самых известных и любимых зрителем направлений в изобразительном искусстве. Логично предположить, что современные художники захотят подражать основоположникам данного направления, и таким образом их творчество найдет отклик у современного зрителя.

Одним из самых известных современных художников, чья техника схожа с техникой импрессионистов, является Андре Кон, родившийся во второй половине XX в. в Волгограде и живущий в настоящее время в США. Его полотна отличаются обилием насыщенных ярких красных, холодных светлых охристых и землистых оттенков. Мазки легки, местами картины кажутся незаконченными. Художник смягчает контуры изображений, из-за чего создаются эффекты дождя и даже некоторой размытости. Такие эффекты очень гармонируют с основными темами полотен: танцевальные пары, женщины с зонтами под дождем и в шляпках. Отлично передана мимолетность движения.

В произведениях современного французского художника-пейзажиста Лорана Парселье также прослеживаются черты импрессионизма. Для его творчества характерны яркость цвета, своеобразная игра света и тени, запечатлевающие мимолетность солнечного дня и передающие его тепло, радость и спокойствие. Отсутствуют черные цвета, сложные серые используются по минимуму, преобладают солнечные летние оттенки и оттенки неба. Американский художник Говард Беренс так описывал полотна Парселье: «Кажется, что он живет на какой-то другой планете, где нет грусти и слез, где даже осень – яркая и солнечная, а дождь – веселый и теплый» [3].

Похожий комментарий применим к творчеству американской художницы Дианы Леонард. Однако в ее полотнах нет такой резкости света, как у Парселье. Свет расставлен по акцентам, позволяя фигурам сиять словно изнутри. Мазок плавный, границы слегка размыты, что придает персонажам некоторую силуэтность. Основные сюжеты в работах Дианы Леонард – это семья, дети, отдыхающие женщины, передающие тему нежности, лета, спокойствия и умиротворения. Цветовая палитра усиливает настроение, так как в основном используются теплые светлые оттенки желтых, зеленых, охристых тонов.

Работы современного московского художника Бато Дугаржапова соответствуют правилам импрессионизма. Мазки крупные и резкие, передающие мимолетность изображаемого момента. Используются светлые пастельные голубые, пурпурные, охристые тона, подчеркивающие светлый день. Работы кажутся прозрачными и «дрожащими», недосказанными, но при этом гармоничными [4].

Таким образом, проанализировав творчество некоторых художников, можно сказать, что принципы техники исполнения и философии импрессионизма продолжают жить в современном искусстве.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Краснякова Н. Н., Виноградова А. И. Импрессионизм в искусстве как новое художественное видение мира // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2011. С. 263–264.
2. Импрессионизм в наше время. История. [Электронный ресурс]. // crazylike.ru: школьная энциклопедия. Портал знаний. URL: <https://crazylike.ru/impressionism-in-our-time-history.html> (дата обращения: 13.05.2023).
3. Как уличный художник Лоран Парселье сумел «приручить» солнечные лучи и стал знаменитым. [Электронный ресурс]. // kulturologia.ru: ежедневный интернет-журнал о культуре. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/260818/40096/> (дата обращения: 13.05.2023).
4. Легкое дыхание картин Бато Дугаржапова. [Электронный ресурс]. // artifex.ru: творческий альманах. URL: <https://artifex.ru/%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C/%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%BE-%D0%B4%D1%83%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2/> (дата обращения: 13.05.2023).
5. Современный импрессионизм в живописи. [Электронный ресурс]. // art-veranda.ru: веб-ресурс о современном искусстве. URL: <http://art-veranda.ru/paintings-drawings/sovremennyj-impressionizm-v-zhivopisi/> (дата обращения: 13.05.2023).

**А. Л. Зубкова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: Н. В. Штольдер

## **ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРАЗДНИКОВ И НАРОДНЫХ ГУЛЯНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ: ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ**

Праздничные события подразумевают наличие большого количества персонажей, тем самым мы говорим о сюжетной композиции. В контексте праздничных событий акцентируется присутствие многочисленных персонажей, что обуславливает формирование сюжетной композиции. Она при этом строится на основе отражения сущности реальной жизни, выдерживая при этом невысокую степень условности в их восприятии. Композиционный процесс организуется логикой взаимоотношений между персонажами [4]. Психологически это представляет собой фрагментарное изображение материальной жизни в обобщенном виде. Сюжетная композиция рассматривает, интерпретирует и, возможно, даже сталкивает существующие жизненные коллизии. Контрасты между противоположными силами, взглядами, стремлениями, интересами передаются нередко в символической форме.

Творческая деятельность позволяет человеку выражать свои эмоции и чувства, манифестирующиеся в творческих идеях и произведениях. Художник, музыкант, писатель и другие творческие люди используют свое творчество, чтобы донести до зрителей и слушателей свои переживания и эмоции. Это может быть радость, грусть, восторг, любовь или страх. Творческое произведение может вызвать у зрителя и слушателя различные чувства, изменить его настроение и даже повлиять на его жизнедеятельность. Таким образом, творческая деятельность не только позволяет выражать свои чувства, но и становится своеобразным мостом между творцом и зрителем, слушателем, помогая им общаться и понимать друг друга через язык эмоций и художественный язык.

Начиная со времен Ж.-Л. Давида, пространственный образ стал одной из главных тем, которые занимают умы художников. Пространство можно описать как понимание и восприятие различных объектов в связи с их расположением в пространстве. С социальной точки зрения, пространственный образ в живописных картинах может влиять на эмоциональное состояние человека. В своей книге «Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия» К. С. Петров-Водкин исследовал создание пространственного образа в живописи и его влияние на эмоциональное состояние человека. Согласно Петрову-Водкину, главной задачей создателя картины является создание максимально достоверного пространственного образа. Для этого художник должен учитывать все аспекты распределения объектов на картинах, такие как перспектива, линии, меры и пропорции. Правильное создание пространственного образа на картинах помогает человеку почувствовать наличие пространства на чисто эмоциональном уровне.

Пространственный образ может оказывать воздействие на эмоциональное состояние человека [2]. Это происходит потому, что пространственный образ влияет на то, как человек воспринимает и понимает мир. Например, картины, которые изображают пространственные объекты в тесном и закрытом пространстве, могут вызывать у человека чувство душевной тесноты и ощущения навязчивости. Однако, картины, которые изображают открытые пространства, могут вызывать у человека чувство свободы и независимости. Картины, в которых создана гармония пространственного образа с окружением, являются наиболее позитивно оцениваемыми.

Одним из основных результатов исследований Петрова-Водкина в области создания пространственного образа на живописных картинах было установление того, что эффективное создание пространственного образа в живописных картинах требует правильной комбинации элементов ракурса, перспективы, линий, мер и пропорций. Также было выявлено, что гармоничный пространственный образ на картинах положительно влияет на эмоциональное состояние человека.

Выводы, сделанные Петровым-Водкиным на основе его исследований, существенны для современных художников и тех, кто интересуется эффектами, которые производят различные образы на эмоциональное состояние человека. Пространственный образ в живописных картинах может стать мощным фактором, повышающим настроение, улучшающим восприятие окружающего мира и вносящим гармонию в жизнь человека.

Главным доводом, приводящим к использованию планов в работе художника, является необходимость сохранения геометрической плоскостности композиции, что делает возможным устранение любых нежелательных элементов глубины. Упорядоченность планов способствует поддержанию гармонии между тональностью планов и всеми колористическими отношениями. Как правило, планы делятся на передний, средний и задний, однако это не обязательно означает, что ключевые фигуры должны находиться на переднем плане. Также возможно создание композиций, на которых главное событие развивается на среднем плане, а передний план остается пустым.

Петров-Водкин является одним из самых интересных российских художников XX века [1]. Его открытия в пространственной и композиционной структуре, опирающиеся на личный опыт и изучение искусства, расширили границы живописи современной эпохи. Сегодня его идеи продолжают влиять на творчество многих живописцев и графиков. Система разработанной колористической концепции Петрова-Водкина «три-цветовой спектр» существенно трансформировали палитру целого сообщества молодых художников своего времени, обеспечивая для многих из них прекрасные возможности для изучения новых путей в фигуративном искусстве.

Рассмотрим картину Петрова-Водкина «Полдень. 1917 год» (1917). Увиденный словно с высоты птичьего полета холмистый пейзаж напоминает родные места художника. В центре, на дороге – похоронная процессия. В изображении этой сцены отсутствует траурный черный цвет. Согласно идее Петрова-Водкина, особенностью русского национального колорита является сочетание основного природного цвета – зеленого и дополнительного к нему



«культурного» – красного; на этом сочетании и построена картина. На пригорке женщина кормит грудью ребенка – это автоцитата из полотна «Мать» 1913 года. Во всех изображенных в картине жанровых сценах, по сути, представлен круговорот крестьянской жизни: детство, труд и отдых, продолжение рода, смерть. И сама повторяемость этих событий вызывает у художника и у зрителя тихую благоговейную радость.

На картине «Праздничное шествие с песней (Коляда)» (1917) художник Ефим Честняков выразил основные принципы своего художественного мировоззрения, которые заключаются в изображении старинного обряда славянской мифологии – коляды, посвященной песням рождественского и весеннего цикла плодородия. Кроме того, в стихах и песнях, исполняемых молодыми людьми, содержались пожелания благополучия дому, где хозяин был щедрым, а скупым – предрекалось разорение.

Композиционно картина делится на три части: слева – большая деревенская изба, из окна которой выглядывает крестьянская семья, справа – часть трехъярусного белокаменного терема, а в центре – толпа крестьян: стариков, женщин, мужчин и детей. Текст колядки, положенный в основу содержания картины, написан в левом верхнем углу, что позволяет раскрыть смысл произведения и понять некоторые его образы.

Художник приводит живописный строй картины к единой изумрудно-зеленой тональности, которая является ведущим колоритом полотна. Красочный силуэт каждого персонажа, птицы и животного локализован темным контуром и органично включен в цвето-плоскостную композицию. Цветовая гамма картины создает определенный эмоциональный настрой, напоминающий тихое, спокойное и торжественное звучание многоголосой русской песни. Эмоциональный строй этой картины Е. Честнякова погружает в таинственный мир мечты и сказки.

Иным примером такого живописного замысла отмечена работа Михаила Шибанова «Празднество свадебного договора» (1777). Она является первым значительным произведением русской живописи, показывающим важность

народного праздничного события. О сущности этого праздника мы узнаем из старинных описаний русского крестьянского быта: «Сговор состоит в обмене кольцами и в небольших подарках. Жених приезжает смотреть невесту. Сговор сей бывает свят и нерушим». Этот торжественный момент в жизни крестьянской семьи и показан в картине Шибанова. Художник убедительно показал эмоции каждого персонажа, что подчеркнуло правдивость и живость праздничного события.

Картина Б. Кустодиева «Крестный ход» (1915) вызывает сильные и сложные эмоции. С одной стороны, на переднем плане – радостное, торжественное шествие. Миряне и священники идут с иконами и хоругвями, одеты в нарядные одежды, выглядят выверенными и аккуратными. Природа тоже, кажется, принимает участие в празднике: двойная радуга светит на фоне зеленых гор, обещая ясную погоду. Однако, тем не менее, в этом идиллическом кадре можно почувствовать тревожность. Небо, изображенное столь ярко-синим, как перед грозой, заставляет вспомнить о возможной угрозе надвигающегося шторма. Люди в строю движутся в густом лесу, под темной тенью высоких елей, при всей торжественности их нельзя назвать радостными, а скорее сосредоточенными и решительными. Свето-теневое композиционное решение, отмеченные детали создают в душе зрителя чувство серьезности и важности происходящего.

Один из крупнейших представителей модерна и символизма, швейцарский художник Фердинанд Ходлер, в конце XIX в. создал так называемую теорию параллелизма, которой руководствовался при создании своих символистских композиций. Согласно этой теории, контуры фигур в композиции должны сводиться к ритмическим повторениям немногих почти параллельных линий, что, по мнению художника, является главным источником выразительности. Повторения замедляют движение и тем самым помогают глубже погрузиться в созерцание. В полном соответствии с теорией Ходлера написана его композиция «Эвритмия» (1895).

Название картины в переводе с греческого языка означает «соразмерность», «слаженность», «ритмичность». Абстрактная идея ритмической гармонии выражена через изображение процессии старцев в белых одеждах. Их окружает пейзаж, написанный нежными желтыми и бледно-зелеными красками. Лица старцев горестны, вся картина пронизана умиротворенностью и светом. По остроте, с которой передано состояние просветленной скорби. Эта работа Ходлера стоит в одном ряду с шедеврами символистской поэзии и драматургии. Не случайно некоторые исследователи говорят о воплощении в «Эвритмии» идей бельгийского драматурга-символиста Мориса Метерлинка, считавшего, что таинственное для души человека важнее реального.

Важным моментом создания живописного и пространственного образов является влияние цвета и света на зрителя, – это тема, которая привлекает внимание многих творцов [3]. Один из таких художников – французский постимпрессионист Поль Гоген. Его картины полны ярких цветов и необычных композиций. Одна из самых заметных картин Гогена – «День Божества» (1894). Учитывая, что работа выполнена на контрасте ярких цветовых пятен: синей, желтой и красной гаммы, – она вызывает чувство спокойствия и умиротворения у зрителя. Это происходит благодаря использованию различных оттенков: от более темного до светлого. Оставшиеся чистые участки холста заполняются, без учета нюансов перехода цветов от одного к другому, создавая чередующиеся пятна различных цветов. Художник работает с уже использованными красками, чтобы создать синие камни вокруг идола, используя ультрамарин, черную краску и белила, а для достижения темных тонов добавляет немного сырой умбры. Повторяющиеся красные и зеленые цвета соответствуют цветам этапа раннего подмалевка.

В целом можно сказать, что работы Поля Гогена оказали значительное воздействие на различные направления мировой живописи. Его техника, стиль и концепция работы над смыслом картин вдохновляли многих художников на создание новых произведений и развитие своего индивидуального стиля. Эта

картина продолжает впечатлять зрителей своей глубокой философской концепцией до сегодняшнего дня.

Итак, можно заключить, что цвет и свет имеют существенное значение в создании живописной композиции. Эти художественные средства могут вызывать различные эмоции у зрителя и передавать определенное настроение или сообщение.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адашкина Н. Л.* К. С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М.: БуксМАрт, 2014. 360 с.
2. *Голомидова М. В.* Образ пространства и пространственные образы. Коммуникативные исследования Т. 6. № 1. 2019. 258 с.
3. *Иттен И.* Искусство цвета / Пер. с нем. Л. Монаховой. М.: Д. Аронов, 2007. 94 с.
4. *Глазова М. В., Денисов В. С.* Изобразительное искусство. Алгоритм композиции. М.: Когито-Центр, 2012. 220 с.
5. Русское искусство XX века. [Электронный ресурс]. URL: <http://rusmuseum.ru/benois-wing/exhibitions/russian-art-of-xx-century/>
6. Художники и Масленица. [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/1196>

**М. Р. Измайлова**

*Гжельский государственный университет,  
Московская обл., пос. Электроизолятор*  
Научный руководитель: Л. С. Хозяшева

## **ОСОБЕННОСТИ МОТИВИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАПРАВЛЕНИЯ**

Проблема развития мотивации рассматривается рядом отечественных и зарубежных педагогов, социологов, психологов. Исследованием проблемы развития профессиональной мотивации занималось большое количество отечественных психологов (Н. А. Бакшаева, И. А. Дельгас, Д. С. Ермаков, Н. В. Сорокина и др.) [2, с. 3].

Под мотивацией понимается совокупность внутренних и внешних движущих сил (мотивов), побуждающих человека к деятельности для достижения поставленных целей. Мотив имеет индивидуальный характер, зависит от множества внешних и внутренних по отношению к человеку факторов, а также от действия других, возникающих параллельно мотивов. Он определяет, что и как надо делать для удовлетворения возникшей потребности. Итак, стимул – это побудительный мотив, порожденный внешними и внутренними обстоятельствами, а мотивы – это прямые причины совершения людьми определенных действий. Мотивы поддаются осознанию, и человек может воздействовать на них, приглушая их действие или устраняя их из своей мотивационной структуры [3, с. 4].

Среди современных способов мотивации можно выделить: нормативную; принудительную мотивацию; стимулирование.

Первые два способа являются прямыми воздействиями на личность, третий – косвенным, поскольку в его основе лежит воздействие внешних факторов-стимулов.

Отмеченные способы нашли отражение в современных теориях мотивации, которые по классификации Х. Шольца можно сгруппировать в зависимости от предмета анализа в три основных блока:

- теории, в основе которых лежит специфическое представление об объекте мотивирования – человеке;
- внутриличностные (содержательные) теории;
- процессуальные теории [1, с. 14].

Теории первого блока анализируют определенный образ работника, его потребности и мотивы; второго – исходят из анализа структуры потребностей и мотивов личности и их проявления; третьего – изучают влияние на мотивацию внешних факторов среды.

Термин «студент» латинского происхождения, в переводе на русский язык означает «усердно работающий, занимающийся», т.е. овладевающий знаниями. Студент как человек определенного возраста и как личность может характеризоваться с трех сторон: с психологической, социальной, биологической.

Изучение этих сторон раскрывает качества и возможности студента, его возрастные и личностные особенности.

Преобразование мотивации, всей системы ценностных ориентаций, с одной стороны, интенсивное формирование специальных способностей в связи с профессионализацией – с другой, выделяют этот возраст в качестве центрального периода становления характера и интеллекта. Это время спортивных рекордов, начало художественных, технических и научных достижений.

Непрерывно возрастающие творческие возможности, развитие интеллектуальных и физических сил, которые сопровождаются и расцветом внешней привлекательности, скрывают в себе и иллюзии, что это возрастание сил будет продолжаться «вечно», что вся лучшая жизнь еще впереди, что всего задуманного можно легко достичь.

Время учебы в вузе совпадает со вторым периодом юности или первым периодом зрелости, который отличается сложностью становления личностных черт процесса, проанализированный в работах таких ученых, как Б. Г. Ананьев, А. В. Дмитриев, И. С. Кон, В. Т. Лисовский, З. Ф. Есарева и др. Характерной

чертой нравственного развития в этом возрасте является усиление сознательных мотивов поведения. Заметно укрепляются те качества, которых не хватало в полной мере в старших классах: целеустремленность, решительность, настойчивость, самостоятельность, инициатива, умение владеть собой. Повышается интерес к моральным проблемам (цели, образу жизни, долгу, любви, верности и др.) [4, с. 21].

Мотивация представляет внутреннюю энергию, включающую активность человека в жизни и на работе.

Чтобы студент включился в работу и эффективно воспринимал материал, нужно, чтобы задачи, которые ставятся перед ним в ходе учебной деятельности, были понятны, но и внутренне приняты им, чтобы они приобрели значимость для студента.

Мотивация учения является показателем уровня психического благополучия студента, а также показателем уровня его развития.

Таким образом, необходимо побуждать студентов к познавательной деятельности, к активному усвоению учебного материала по предметам учебного плана.

Мотивация – это важный этап на пути формирования у студентов мотивов, которые могут придать обучению смысл, а сам факт учебной деятельности сделать важным жизненным этапом. Следовательно, и обучаться студент из года в год будет успешно.

Способы мотивации студентов к обучению: качественное преподнесение материала с применением всевозможных интерактивных элементов; оказание помощи первокурсникам адаптироваться к обучению в СПО; с целью подбора средств и методов для мотивирования студентов необходимо провести исследования, используя методику изучения мотивации обучения; для формирования уверенности в себе большую роль для студента играют словесные подкрепления, оценки, характеризующие учебную деятельность студента; учебный труд должен быть интересен, а значит и разнообразен; для того, чтобы студент проявлял интерес к обучению, он должен понимать важность и нужность

изучаемого предмета; преподаватель должен учитывать уровень подготовки студентов. Материал должен быть посильным для ребят; на занятиях обращаться к приему апперцепции, то есть связывать изучаемую дисциплину и рассматриваемые на паре вопросы с личным опытом студентов, их интересами и потребностями; в конце занятия нужно побудить студентов к самоанализу [5, с. 36].

У студентов профессиональное воображение развивается на основе накопления знаний и представлений. Сильное и точное воображение формируется в процессе творческой деятельности, связанной с активностью памяти, мышления, воли. Когда психические процессы протекают активно, когда прилагаются определенные усилия к тому, чтобы применять уже накопленный опыт, тогда возникают благоприятные условия для развития воображения. Изучение жизни и деятельности выдающихся ученых в области избранной профессии. Очень важно показывать работы состоявшихся художников, чаще всего это наталкивает на идеи, помогает найти единомышленников.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бадмаева Н. Ц.* Влияние мотивационного фактора на развитие умственных способностей. Улан-Удэ: Изд-во ВСГТУ, 2004. 280 с.
2. *Бакшаева Н. А., Вербицкий А. А.* Психология мотивации студентов. М.: Логос, 2006. 184 с.
3. *Дельгас И. А.* Формирование профессиональной мотивации у студентов педагогического колледжа в контексте компетентностного подхода: дис. ... канд. пед. наук. Пермь, 2007. 210 с.
4. *Реан А. А.* Психология изучения личности. СПб., 1999. 288 с.
5. *Солнышкина С. В.* Развитие мотивации как условие повышения обучаемости в системе среднего профессионального образования: дис. ... канд. психол. наук. Ставрополь, 2003. 244 с.
6. *Сорокина Н. В.* Формирование мотивации профессионального самоопределения студентов средних специальных учебных заведений: дис. ... канд. психол. наук. Тула, 2004. 231 с.
7. *Хозяшева Л. С.* Развитие творческого воображения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов. автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Московский педагогический государственный университет. М., 2008.
8. *Хозяшева Л. С.* Формирование творческого воображения студентов ХГФ в процессе создания таписсерии // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2008. № 3. 107 с.



**О. Д. Каширкина**

*Институт традиционного прикладного искусства – Московский филиал  
ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)», г. Москва*  
Научный руководитель: С. Ю. Камнева

## **ТРАДИЦИОННАЯ ВЫШИВКА РУССКОГО СЕВЕРА: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*«Во всех сохранившихся до наших дней  
памятниках шитья, древних, обветшалых и,  
казалось бы, отживших, есть живая сила,  
сила красоты и индивидуального творчества».*  
Н. Л. Шабельская

Изделия русских традиционных художественных промыслов являются культурной и эстетической ценностью общества. В наш век технического прогресса искусство народных художественных промыслов определяет многообразие национальной специфики и вклад каждого народа в общее художественное наследие страны.

Актуальность работы состоит в устойчивой тенденции повышения интереса к художественной вышивке и традиционному прикладному искусству в целом. Возрастающий спрос на высокохудожественные произведения, исключительность которых, является художественный ручной труд, ведет к возрождению исторических ценностей России.

Коллекции семьи Шабельских известны собранием народного женского костюма и образцов вышивки XVIII–XIX вв. Благодаря этому можно понять вкусы русского народа, историю формирования традиционного костюма и символику украшений. Именно Наталья Леонидовна Шабельская сохранила огромную часть образцов народного костюма Севера.

Осваивать Север начали в XIII в. новгородцы. В те времена местность населяли самобытные народы, своевольные и своенравные. Удивительно, но крепостного права на Северных территориях не было. Множественные общины староверов, обитавших на этих землях, существовали как отдельное государство.

Здесь многое удалось сохранить до наших дней: природу в ее первозданном виде, традиции, народные промыслы.

Вышивка – один из самых древних видов традиционно прикладного искусства. Еще в древности люди верили в особые символические и оберегающие знаки вышитых орнаментов. Вышивка на одежде имела религиозно-магическую функцию и защищала людей от нечистой силы. Поэтому все женщины занимались данным видом рукоделия.

Под Русским Севером обычно подразумевается обширная территория на севере европейской части страны, включающая в себя земли нынешних Вологодской, Архангельской, Мурманской областей, республик Карелия и Коми. К Русскому Северу в прошлом относилась и Вятская земля (нынешняя Кировская область), а также относящийся ныне к Уралу – Пермский край. Ранее к Русскому Северу в историческом смысле относились и земли восточной части Ленинградской области. В настоящее время Русский Север относится к Северо-Западному федеральному округу.

Русский Север стал первой географической областью, которая вошла в состав древней русской государственности в результате освоения территории – этот край назывался Заволочьем. С XVI в. утвердилось название Поморье. В имперскую эпоху название Поморье постепенно стало заменяться сугубо географическим названием «Север».

Этот край лежит в бассейнах рек Северной Двины, Онеги, Мезени, Печоры и обширного края озер, среди которых Ладожское, Белое и Онежское. Русский Север пролегает вдоль Северного Ледовитого океана. В силу отдаленности от Атлантического океана климат Русского Севера самый суровый в Европе.

Север России находится в широте вечной мерзлоты, поэтому климатические условия региона очень суровы. Наличие многолетнемерзлых пород создает специфические условия, требующие особых решений при сельскохозяйственном освоении территории. В области истории, этнологии и культуры Север является самостоятельным и уникальным краем. В

этнографическом изучении народного прикладного творчества природные условия оказали огромное влияние на материальный и культурный пласт народа.

В Каргополье в конце XVIII в. был широко развит промысел вышивки золотой нитью. Каргополь был известен в России: купцы приезжали сюда скупать украшенные золотом и жемчугом девичьи повязки, кокошники и продавали их затем на новгородских ярмарках. Богатые золотошвейные узоры расшивались на рукавах бархатных душегрей и сапогах мужского и женского костюма. Но самыми настоящими произведениями искусства были расшитые женские кокошники. Воображению здесь не было предела, каждая женщина стремилась как можно богаче украсить свой головной убор. Изумруды, речной бисер и жемчуг, хрусталь пришивались к кокошникам и превращались в своеобразные замысловатые растительные орнаменты. А венцом была тыльная сторона кокошника обычно из вишневого бархата, которая расшивалась золотым узором.

Основным декором головных уборов служил жемчуг. Впервые на Руси добывать жемчуг стали жители новгородской земли, которые постепенно расселяясь на север, в сторону берегов Белого моря. Еще в 1488 г. московский царь Иван III отправил в дар венгерскому королю Матиушу Корвину черного соболя с золотыми когтями, украшенными новгородским жемчугом. Об этом сообщает Николай Карамзин в «Истории государства Российского» [3].

Так как на Севере множество рек, а местные жители промышляли рыболовным делом, не удивительно, что жемчуга на территории было в изобилии. Чаще всего их называют речными жемчужницами. Несмотря на обилие жемчуга, ценность его очень разнилась и зависела, конечно же, от размера и цвета. Желтоватый жемчуг был не в чести, поэтому, например, импортный из Китая не пользовался популярностью, а вот белоснежный или окрашенный в нежные тона считался наиболее ценным. Форма также имела большое значение: жемчуг правильной круглой формы назывался «окатным» или же «скатным». Жемчуг неправильной продолговатой формы, имевший

наросты, называли по-разному, например, «уродоватым», «зубоватым» или «рогатым».

Наиболее ранним дошедшим до нас образцом техники жемчужного шитья служат поручи XII в., хранящиеся в Новгородском музее. Обнизь выполнена жемчугом малого размера, положенным непосредственно на ткань без настила, называется «саженье жемчугом». Зачастую вышивка жемчугом сочеталась с золотным шитьем, например, обшивалась с обеих сторон шнуром из 6–7 скрученных вместе золотных нитей. Кроме того, использовались разнообразные материалы, блестки и драгоценные, полудрагоценные камни.

Добыча самоцветов на Севере производится на Кольском полуострове. В Мурманской области добывают гранат в уникальном Ловозерском месторождении, где сосредоточены крупнейшие в стране запасы редкоземельных металлов и многочисленные скопления полудрагоценных камней.

Хризолит, также используемый в декоре головных уборов, из-за прекрасного зелено-желтого цвета называют еще «вечерним изумрудом». Как драгоценность минерал был известен еще до нашей эры. В России его залежей немного, но все же в число месторождений входит Мурманская область. В Заполярье камень добывают в Ковдорском железорудном месторождении. Именно ограненный хризолит входит в число семи исторических камней уникального Алмазного фонда России. Благодаря контрасту минерал особенно выигрышно смотрится в сочетании с золотом. Камень просто поражает игрой света на своих гранях, а потому пользуется популярностью у изысканных модниц.

Вышивка «Сажение по бели» – это изящный вид вышивки, которая имеет многоступенчатую технику выполнения.

«Бель» – это белый льняной шнур, которым выкладывается рисунок – настил. Бель закрепляется тонкими нитками по контуру. В этом и состоит особенность вышивки – рисунок располагается на уровень выше, чем фон. Для более плотной вышивки бель скручивается, чтобы основа вышивки была

объемнее. Следующим этапом на бели «сажают» нитки жемчуга, аккуратно закрепляя рабочей ниткой в промежутке между жемчужинами. Если большой объем не нужен, две нитки бели идут параллельно, сажение жемчуга происходит посередине двух шнуров. Начиная с XV в., как правило, жемчуг нашивается не на ткань, а на настил, выполненный либо из белого шнура в один или два ряда, либо из белых ниток, «бели». Так, собственно, и называется техника – сажение по бели.

Преимущества именно такой техники очевидны: если ткань-основа изнашивалась, шитье можно было вырезать и перенести на новый фон, а если с отдельных участков камни отрывались, узор, за счет настила, не разрушался и легко реставрировался.

Конечно же, эта техника использовалась не только в украшениях головных уборов, но и в отделке домашней утвари, книг, сапог и т.д. Также были украшены целые оклады церковной утвари, обложки книг, обуви и применялись во всем, что можно было украсить вышивкой жемчугами и самоцветными камнями.

Одна из разновидностей сажения по бели называется «шишаки». Количество «шишек» зависело от достатка, могло быть более 30 и даже доходить до 40. Делались они из бересты или кожи, а сверху покрывались тканью и непосредственно уже на саму ткань пришивался жемчужный бисер.

Классический силуэт в форме вытянутого треугольника имела псковская версия кокошника – свадебный головной убор шишак. Шишечки, давшие ему название, символизировали плодородие. Их нашивали на переднюю часть шишака, украшая жемчугом. По нижней кромке пришивалась жемчужная сеточка – поднизь. Поверх шишака новобрачная надевала белый шитый золотом платок. Один такой кокошник стоил от 2 до 7 тысяч рублей серебром, потому хранился в семье как реликвия, передавался от матери к дочери.

Наибольшую известность псковский кокошник получил в XVIII–XIX вв. Особенно славились уборы, созданные мастерицами Торопецкого уезда Псковской губернии. Оттого шишаки часто называли торопецкими

кокошниками. Сохранилось немало портретов торопчанок в жемчужном уборе, прославившем этот край.

Самшура – этот вид кокошника пришел из северных регионов – Вологды, Архангельска, Вятки. Полюбился женщинам в Центральной России и попал в Западную Сибирь, Забайкалье, на Алтай. Вместе с предметом распространилось и само слово. В XIX в. под названием «самшура» в разных губерниях стали понимать разные типы головного убора. Объединяла все уборы этого типа собранная или «сморщенная» шапочка. Низкий моршень, похожий на чепец, был частью скорее повседневного костюма. Высокий же выглядел внушительно, как хрестоматийный кокошник, и надевался в праздники. Повседневный сборник шили из более дешевой ткани, а поверх него надевали платок. Сборник старой женщины мог выглядеть как простой черный чепчик. Праздничные уборы молодых покрывали позументной лентой, расшивали драгоценными камнями. Трудоемкий процесс создания уникального головного убора, который передавался из поколения в поколение, к сожалению, канул в лету.

В наши дни современные мастерицы пытаются сохранить и возродить уникальную технику вышивки – вышивки стразами и камнями, включая искусственные, полудрагоценные и драгоценные камни-самоцветы. Уже сегодня в этом виде прикладного искусства наблюдается заметный подъем. Стало модным украшать платья, костюмы, накидки стразами и камнями-самоцветами, несмотря на значительную дороговизну подобных изделий. Украшенные вручную элементы одежды, имеют большую популярность ввиду их уникальности и высочайшего качества.

Дом русской одежды Валентины Аверьяновой известен своими реконструкциями народных костюмов и расшитыми кокошниками. Валентина Аверьянова с успехом создает одежду на основе современных тенденций. Одно из важнейших направлений по развитию традиционно-прикладного искусства в сфере моды связано с возрождением старорусских тенденций. Вещи, представленные в таких коллекциях, отличаются яркой цветовой гаммой и актуальностью. В моделях одежды Валентины Аверьяновой народные традиции

сочетаются с неизменной элегантностью современности. Покрой и узор изделий напрямую указывают на наличие элементов традиционного стиля.

Высшая школа народных искусств организует многочисленные выставки с целью популяризации художественной вышивки в России – это огромный вклад в сохранение исторической и культурной ценности вышивки. В Институте традиционно прикладного искусства – Московском филиале ВШНИ (академии) сохранился уникальный фонд дипломных работ с разнообразными техниками художественной вышивки. В 2015 г. Марией Пилипьевой был создан костюм в технике «Золотное шитье» с применением техники «сажение бели». Ансамбль представляет собой традиционный сарафанный комплекс, состоящий из рубахи, сарафана, душегреи и кокошника. За основу был взят костюм Нижегородской губернии из коллекции Н. Л. Шабельской, а также Владимирско-Нижегородский двурогий кокошник, что представляет собой собирательный образ русского традиционного костюма.

В ВШНИ в 2010 г. также была создана реконструкция костюмов с золотным шитьем и головной убор с применением техники северной вышивки «бель». В заключение хотелось бы сказать, что на территории Российской Федерации существует более 80 видов уникальных техник художественной вышивки. Своеобразие северной вышивки заключается как в технологии выполнения, так и в стилистике орнаментов.

В настоящее время необходимо осознание фундаментальной значимости традиционных ценностей каждого народа России для сохранения исторической уникальности художественной вышивки.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Белянская Л. Б.* Изящные рукоделия. Штопка, золотное шитье, вышивка, шитье по шелку и бархату, вышитое кружево. Ростов н/Д., 2007. 288 с.
2. Дом русской одежды Валентины Аверьяновой. [Электронный ресурс]. URL: <http://slavmoda.com> (дата обращения: 27.03.2022).
3. *Карамзин Н. М.* История государства Российского в 12-ти томах. / Под ред. А. М. Сахарова. М., 1989.
4. *Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 2012. 212 с.
5. Народное искусство России в современной культуре. М., 2003. 256 с.
6. Русский народный костюм и текстиль из коллекции семьи Шабельских [Электронный ресурс]. URL: <https://bellezza-storia.livejournal.com/132065.html> (дата обращения: 16.03.2022).
7. Традиции Северной вышивки Архангельской области. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/objects/2958/tradicii-severnoi-vyshivki-arkhangel'skoi-oblasti> (дата обращения: 12.03.2022).

**Е. В. Корбут**

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

Научный руководитель: В. В. Богданова

## **ЭФФЕКТ СВЕТОПРЕЛОМЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТЕКЛОДЕЛИИ: ЭТАПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ**

В древнем стеклоделии эффект светопреломления не выходил на первый план как способ художественного высказывания. Необходимо проследить знаковые события развития техник, появления новых рецептов стекла, которые давали возможность сложиться восприятию эффекта светопреломления как художественного высказывания. Возможность полноценной работы художников со светопреломлением в стекле развивается на этапе появления материалов и развития техник, где эффект и материал дают наибольшую выразительность. На более поздних этапах мы рассматриваем эффект светопреломления как прием, осознанно применяемый художниками в своих творческих работах.

По данным археологических источников, зарождение рукотворного стекла берет истоки в регионах Месопотамии, Древнего Египта, Шумерской цивилизации. Это изобретение связано с процессом изготовления керамики и металла и датируется третьим тысячелетием до н. э. Оптические свойства стекла проявляются с момента обретения стеклом прозрачности, которая была достигнута в стеклоделии Древнего Рима [3, с. 32]. Мастера-стеклодувы получили возможность использовать эффект светопреломления – сначала спонтанно, в случайных технологических ситуациях, затем целенаправленно, в процессе развития технологии.

Оптические свойства стекла, как принцип линзы, были замечены мастерами еще на ранних этапах развития стеклоделия (первое упоминание имеется в пьесе «Облака» Аристофана, Др. Греция, 424 г. до н. э.), но первые шаги в изготовлении стекла с оптическим эффектом были сделаны лишь в эпоху Средневековья (XIII век) в Англии монахом Роджером Бэконом (1214–1294 гг.).



Бэкон использовал в своих экспериментах шаровидные сегменты стекла как увеличительные линзы и задокументировал результаты в своих трудах.

Чистое прозрачное стекло, химически и физически однородное, обладает специфическими оптическими свойствами. Особенный интерес к его производству возникает в XVII в. В трудах «*Ars vitraria experimentalis*» немецкого химика Кункеля от 1689 г. написано о боросиликатном кроне и борной и фосфорной кислотах в составе стекла. Такой состав схож с современным составом оптического стекла.

XVII в. привнес в искусство стеклоделия новый материал – свинцовый хрусталь и технику – алмазное гранение.

Патент англичанина Тильсона имеет упоминание о введении окиси свинца в состав стекла (1663 г.). Тема наличия свинца в изготовлении стекла далее отражается в деятельности английского коммерсанта Джорджа Равенскрофта. В 1674 г. он получает патент на «кристаллин» (оно получает название свинцового хрусталя), в состав которого он добавил оксид свинца. Новое стекло обладало большей пластичностью, чистотой, блеском и имело более высокие показатели эффекта светопреломления и дисперсии. С 1681 г. (в этом году патент Джорджа Равенскрофта заканчивает свое действие) свинцовый хрусталь начинают использовать другие английские заводы, технология полированных (алмазных) граней становится востребована как никогда и приобретает множество видов огранки.

1676 г. знаменателен появлением граненой геометрической резьбы каменным или железным колесом с финальной полировкой. Впервые со времен Древнего Рима приобретает популярность техника алмазного гранения с последующей полировкой граней для придания дополнительных декоративных оптических свойств стекла. Полировка линз усиливает оптические свойства стекла.

Наиболее известными стали работающие в этой технике немецкие стеклоделы, а за ними – чешские мастера. Особое значение для развития алмазной гравировки имеют фабрики Англии, Богемии и России. На территории

Богемии получают распространение полированные грани и богемские линзы с оптическим эффектом.

Анализируя различные техники изготовления и декорирования изделий из стекла в XVIII в., необходимо упомянуть такую технику, как гравировка. Началом ее можно считать «алмазное выстукивание» (гравюрная техника выстукивания на толстом стекле), применяемое на территории Голландии. А на территории Богемии запатентовал этот прием Каспер Лемон. Наряду с использованием техники гравировки, в Богемии появляется двухслойное стекло (стекло с накладом). Накладное цветное стекло, где на основной набор в горячем виде наносится тонким слоем стекло другого цвета.

Спрос на данные произведения обусловлен сочетанием материала и обработки, грани создают оптическую россыпь света и бликов на изделии и внутри самого материала в результате получается волшебная игра света при прохождении солнечных лучей через грани, преломляющиеся в стекле и распадающиеся на выходе на составляющие в спектральных цветах. С изменением угла наклона эффект светопреломления создает движение и блики. Такие характеристики имеют только драгоценные ограненные камни. Декорирование гранеными узорами изделий из стекла имеет в основе опыт ювелирных мастеров – гранильщиков, работающих с драгоценными камнями.

В Российской империи был изобретен собственный вариант комбинаторики в технике «алмазная грань» – «русский камень». Наименование техники гранения по стеклу получил название от грани Лэйн Даймонд – грани «простой алмаз» – пересекающиеся глубокие бороздки образуют пирамидки.

В России это восьмиугольники, напоминающие драгоценные камни [5]. Большую востребованность технология имела в СССР (Красный май, Гусь-Хрустальный).

Изначально стекло являлось предметом роскоши, позднее приобрело более утилитарный и массовый характер и лишь в XIX в., кроме утилитарного и декоративного назначения, стекло приобретает новый художественный смысл и

получает широкие возможности применения в скульптурах и декоративных предметах неутилитарного значения.

В начале XX в. почти все производство стекла осуществлялось в условиях фабрики – как промышленные товары, так и авторские изделия мастеров. Благодаря техническому прогрессу появляются портативные печи и возможность оснащения индивидуальных мастерских. Получив возможность работать в личной мастерской, художник приобрел возможность для самовыражения и эксперимента, а в стеклоделии в масштабах мировой практики появилось новое студийное направление.

К 1970-м гг. в США возрастает интерес к проектам, изготовленным в условиях студийного производства, что дает толчок к созданию скульптур, арт-объектов, инсталляций из стекла, имеющих самостоятельное художественное значение. С этого момента движение распространяется в другие страны мира.

Интерес к художественному стеклу в Чехословакии породил достаточное число подготовленных художников и дал большие возможности реализации их творческих замыслов в заводских мастерских, благодаря чему в конце 1960-х – середине 1970-х гг. возникло направление чехословацкого оптического стекла.

На сегодняшний день художники и дизайнеры, работающие со стеклом, продолжают поиск новых возможностей и приемов самовыражения, новаторских выразительных средств и методов экспонирования, а эффект светопреломления в сочетании с техниками холодного гранения является одним из них.

Грэм Мьюир (Великобритания) в серии работ «волны» – работах, которые являются результатом творческих и технических разработок, над которыми он работал в студийных условиях в течении ряда лет, использует эффект светопреломления как дополнительное средство передачи образа воды. Virtuозная технология Грэма Мьюира предполагает быстрый переход выдувного стекла (свинцовый хрусталь) из расплавленного материала в твердое состояние. Сколы наносятся на заготовленный шар перед последующим выдуванием в задуманную форму. Заготовка помещается в печь, при высокой

температуре в печи резные детали полируются, шар начинает раскрываться в волну с помощью умелых манипуляций художника. После охлаждения Грэм Мьюир дорабатывает изделие методами шлифования и полировки. Благодаря проницаемости и преломлению света художник передает волнение и строение воды.

Также интересны рукотворные скульптуры Петера Стахо (Чехия), в которых он, работая с дорогим благородным материалом (оптическим стеклом высокой чистоты), создает литые скульптурные формы методом моллирования, формирует большие глыбы стекла и достигает эффект светопреломления путем последующей доработки полировкой и гранением полученного изделия.

Среди работ Владимира Кляйна (Чехия) можно обнаружить произведения во всех упомянутых техниках, при этом художник разработал собственную технику в которой прекрасно проявляется эффект светопреломления. Суть авторской техники заключается в том, что поверхность оптического стекла вырезается с помощью стамески. Помимо игры света в сколах, художник подчеркивает своей техникой контраст между идеальной чистотой стекольной массы и грубой структурой декорированной поверхности, создавая внутренний объем и визуальную глубину предмета. Художник предпочитает работу с оптическим стеклом.

Алекс Бернштейн (США) в серии работ из хрусталя под названием «Хрустальные миры» использует эффект преломления для достижения огромного количества визуальной динамики в своих арт-объектах. Почти во всех своих работах художник использует техники гранения и полировки.

А Владимир Маковецкий и Елена Лаврищева (Россия) в работе с хрусталем и оптическим стеклом используют как технику гравирования, так и технику алмазной грани для доработки формы изделия. Эффект светопреломления в стекле добавляет материалу изделия ощущение живости, движения. В сочетании алмазной грани и свойств оптического стекла матовость алмазной грани подчеркивает блеск изделия. Эту технику использует и другой художник – Александр Фокин (Россия). Сочетание красоты оптического стекла и матовой

графики раскрывают всю полноту материала в портретах, пейзажах и жанровых работах Фокина.

Для доработки формы алмазную грань используют молодые художники Ольга Варзер и Евгения Лукьянова (Россия). Ольга Варзер создает уникальные скульптурные объекты из оптического стекла и дорабатывает форму с помощью техники алмазной грани. Евгения Лукьянова в своей работе, используя алмазную грань как элемент графики и формообразования арт-объекта, создает образ через пластику линий.

Анализируя произведения художников, работающих с техниками алмазного гранения и гравировки, важно отметить эффектный контраст динамичного, меняющегося в зависимости от освещения светопреломления в прозрачном материале со статичностью матовой графики гранения. Эти техники работают на взаимное усиление и дополнение друг друга. Из простого декоративного эффекта техники алмазного гранения и гравировки приобрели самостоятельный смысл художественного самовыражения и из области декорирования вышли в область формообразования. Таким образом, работа с эффектом светопреломления становится все более перспективной и интересной областью художественного эксперимента в контексте расширения восприятия стекла как материала за границами декоративно-прикладного искусства.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая советская энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. М., 1926–1947.
2. Власова С. Г. Основы химической технологии стекла: учеб. пособие. Екатеринбург, 2013. 108 с.
3. Грошкова Л. И. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. М., 2013. 104 с.
4. Гуляян Ю. А. Технология стекла и стеклоизделий. Владимир, 2003. 480 с.
5. История, современность, перспективы алмазной грани. Шлифовка стекла и хрусталя. Сборник докладов научно-практической конференции / Составители: Е. А. Власова, Г. Я. Абрамова / Рабочая группа: Т. А. Ершова, Г. Е. Пиолунковская. СПб., 2021. 418 с.
6. Lindberg, David C., 1971, «Lines of Influence in Thirteenth Century Optics: Bacon, Witelo, and Pecham», *Speculum*, 46 (January 1971): 66–83.

**Д. Лапин**

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

## **НЕЙРОСЕТЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ДИЗАЙНА И РАЗРАБОТКИ КЕРАМИКИ: ЗАДАЧИ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ**

Усовершенствование техник производства и разработки керамики является важным направлением в современной науке и промышленности. В последнее время все большую популярность приобретают нейросетевые технологии, которые могут применяться для улучшения дизайна и разработки керамических изделий. В статье попробуем рассмотреть задачи, проблемы и перспективы применения нейросетевых инструментов в дизайне и разработке керамики.

Первая задача нейросетевых технологий в дизайне керамики – это создание реалистичных моделей керамических изделий. Традиционные методы моделирования затрудняли выполнение детализации моделей, что снимает ограничения на творческий потенциал дизайнера. Нейросетевые технологии позволяют обучать нейронные сети на основе реальных фотографий керамических изделий, что в свою очередь позволяет создавать более реалистичные и качественные модели [3, с. 827].

Вторая задача нейросетевых технологий в разработке керамики – это оптимизация процесса производства. Оптимизированные процессы производства позволяют уменьшить затраты на производство, повысить качество продукции и сократить время на производство. Использование нейросетевых технологий для оптимизации процесса производства керамики позволит ускорить производство благодаря системе управления, основанной на анализе больших объемов данных, а также повысить эффективность оборудования.

Третья задача нейросетевых технологий – это качественный анализ керамических материалов. Керамика является материалом сложной структуры,

поэтому анализ его характеристик на основе традиционных методов может занимать много времени и требовать больших затрат. Использование нейросетевых методов анализа позволит ускорить и улучшить процесс анализа керамических материалов, что в свою очередь может привести к улучшению качества продукции [6, с. 45–47].

Существует несколько способов использования нейросетевых технологий в разработке дизайна керамических изделий.

1. Создание автоматизированных систем выбора дизайна. Системы выбора дизайна, основанные на нейросетях, могут помочь выбирать наиболее популярные и востребованные дизайны, основываясь на данных о предпочтениях потребителей. Такие системы могут значительно ускорить процесс разработки керамических изделий и оптимизировать производство [4, с. 1645].

2. Создание инструментов для генерации новых дизайнов. Нейросетевые технологии могут быть использованы для создания новых дизайнов керамических изделий. Алгоритмы генерации дизайнов могут использовать нейросети для создания уникальных и креативных концепций, которые в дальнейшем могут быть реализованы в реальные керамические изделия.

3. Автоматизированное создание моделей керамических изделий. Нейросетевые технологии могут помочь создавать 3D-модели керамических изделий на основе их фотографий и других входных данных. Такие инструменты могут значительно ускорить процесс создания моделей и улучшить качество конечного изделия [3, с. 826].

4. Автоматическая оптимизация производства. Нейросетевые технологии могут быть использованы для оптимизации производственных процессов и сокращения брака. С помощью алгоритмов машинного обучения можно отслеживать параметры производства, определять причины брака и улучшать технологические процессы с целью уменьшения брака и повышения эффективности [9, с. 110].

5. Развитие VR- и AR-технологий для визуализации. Нейросетевые технологии могут помочь создать более реалистичные и точные виртуальные модели керамических изделий, которые потребитель может рассмотреть с помощью VR- и AR-технологий. Это позволяет покупателю более наглядно представить керамическое изделие и принять правильное решение о покупке [7, с. 787].

Однако, следует заметить, что применение нейросетевых технологий в дизайне и производстве керамики – это относительно новое направление, и многие инструменты или системы могут быть еще в разработке.

Для создания нейросетевых инструментов в дизайне и разработке керамики сейчас могут использоваться различные алгоритмы и технологии, такие как.

Генеративные адверсариальные сети (GAN). Это тип нейросетей, который позволяет генерировать новые изображения путем применения двух нейросетей: генератора и дискриминатора, которые работают в паре и совместно генерируют новые образцы, причем дискриминатор проверяет, насколько они очень похожи на настоящие изображения [4, с. 1645].

Сверточные нейронные сети (CNN). Это тип нейросетей, который широко используется для обработки изображений и может быть использован для распознавания и классификации керамических изделий.

Рекуррентные нейронные сети (RNN). Это тип нейросетей, который обучается анализировать последовательности данных и может использоваться для создания описаний керамических изделий [1, с. 820].

Автоэнкодеры (Autoencoder). Это тип нейросетей, который может быть использован для генерации новых дизайнов, обработки изображений и сжатия данных [8, с. 1031].

Для эффективной работы нейросетевых инструментов необходимы качественные данные, на основе которых будут проводиться вычисления и обучение нейросетей. Данные могут быть получены из различных источников,



таких как базы данных керамических изделий, фотографии настоящих изделий или модели, созданные с помощью 3D-сканера.

Помимо преимуществ, использование нейросетей также имеет свои ограничения и риски. Одним из основных рисков является потенциальная уязвимость нейросетей, что может привести к утечке и использованию важных конфиденциальных данных. Автоматизация процесса проектирования и разработки керамики также может привести к уменьшению роли человеческого фактора, что может увеличить число ошибок и искажений в производстве [10, с. 883].

Кроме того, использование нейросетей может привести к генерации излишней информации, что может привести к трате времени и ресурсов на анализ и обработку этой информации. Еще одним риском является потенциальная монополизация рынка, связанная с возросшей конкуренцией между компаниями, использующими эту технологию [5, с. 365].

Еще одна из основных проблем – это недостаточное количество доступных наборов данных, что затрудняет обучение нейросетей. В связи с этим необходимо продолжать сбор и анализ данных, также необходимо разрабатывать новые методы сбора данных, чтобы удовлетворить потребности нейросетевой технологии [6, с. 48].

Другая проблема – это сложность визуализации и интерпретации результатов, полученных с помощью нейросетевых технологий. Нейросети являются мощным инструментом для анализа и прогнозирования данных, однако результаты обработки этих данных порой сложно интерпретировать и объяснить [2, с. 189]. Исправить эту проблему можно с помощью совершенствования алгоритмов работы с данными и создания новых методов визуализации результатов.

Итак, мы рассмотрели сами инструменты, задачи, проблемы и перспективы применения нейросетевых инструментов в дизайне и разработке керамики. Нейросетевые технологии могут существенно повысить эффективность дизайна, увеличить точность оптимизации производства и

улучшить качество анализа керамических материалов. Нейросетевые технологии становятся все более востребованными в научных и промышленных сферах, что делает их использование в дизайне и разработке керамики еще более перспективным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гомати К. Р., Варадараджан С.* Обзор по моделированию на основе нейронных сетей при обработке керамики // *Материалы сегодня*. 2020. Т. 22 (3). С. 820–827.
2. *Каталано М., Дель Джудиче М., Манфреди Г.* Применение нейронных сетей для прогнозирования свойств керамических материалов при растяжении. Международная выставка керамики. 2019. Т. 45 (15). С. 18449–18457.
3. *Ким С. и др.* Автоматическая реконструкция 3D-керамических моделей по фотографиям с одного просмотра. *Международный журнал точного машиностроения и производства*: Springer. 2018. Т. 19. № 5. С. 825–832.
4. *Ли Дж. Х., Парк Дж. У.* Разработка системы проектирования керамики с использованием генеративных нейронных сетей. *Международный журнал точной инженерии и производства*. Springer. 2018. Т. 19 (11). С. 1645–1654.
5. *Парк Дж. У., Ли Дж. Х.* Исследование по разработке системы керамического дизайна с использованием глубокого обучения // *Журнал технологии обработки материалов*: Trans Tech Publications Ltd. 2020. Т. 255. С. 365–373.
6. *Хеннис М. и др.* Искусственный интеллект и керамика – взгляд в будущее керамики // *Симпозиум по фарфору А&СМ: Proc.* 2020. С. 44–49.
7. *Чжан Б., Чжан Л., Ли У.* Применение технологии виртуальной реальности в керамическом дизайне. *Труды по керамической инженерии и науке*: Wiley. 2020. Т.41 (1). С. 787–795.
8. *Чжан Г., Хуан Т.* Анализ материалов для керамики на основе нейронных сетей // *Журнал интеллектуальных материальных систем и структур*: Wiley. 2020. Т. 30 (8). С. 1031–1038.
9. *Цзян Дж., Чен Дж.* Разработка интеллектуальной системы обработки керамики, основанной на технологии нейронных сетей // *Достижения в области интеллектуальных систем и вычислительной техники*: Atlantis Press. 2020. Т. 1195. С. 110–116.
10. *Чжу Ю., Сяо Р., Сюй Х.* Интеллектуальный дизайн керамических изделий на основе нейронной сети // *Журнал интеллектуального производства*: Springer. 2020. Т. 31 (4). С. 883–895.

**М. Ю. Маслюк**

*Гжельский государственный университет,  
Московская обл., пос. Электроизолятор*  
Научный руководитель: Л. С. Хозяшева

## **УРОКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ**

В настоящее время особенно актуальна проблема формирования творческих способностей учащихся на занятиях изобразительного искусства. Современная педагогика нацелена на становление творческой индивидуальности, способствует эффективному поиску новейших средств, методов в образовательном процессе с целью наибольшего становления творческих одаренностей ребенка.

Существует достоверная необходимость в становлении личности, готовой к решению творческих и учебно-научных целей, способной демонстрировать свою уникальность. Многие педагогические и психологические исследования толкуют о потребности в обучении изобразительному творчеству для наиболее полного становления личности (Д. Б. Богоявленская, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев) [1; 3; 6].

Проблема становления творческих способностей учащихся исследуется в по педагогике, педагогической психологии и психологии творчества. Становление творческих способностей исследовано многими отечественными исследователями: Л. А. Венгер, А. Н. Леонтьев А. Г. Маклаков, Б. М. Теплов и другие [2; 6; 7; 9]. Каждый из них трактует определение «творческие способности» по-разному.

По мнению отечественного психолога А. Н. Леонтьева «творческие способности – это результат овладения человеком знаниями, умениями и навыками, необходимыми для того или иного вида творчества (художественного, музыкального, технического и т. д.)» [6].

Л. А. Венгер под способностями понимал индивидуально-психологические и двигательные особенности индивида, имеющие отношение к

успешности выполнения определенной деятельности, но не ограничиваются уже выработанными знаниями, умениями и навыками [2, с. 29].

Б. М. Теплов понимает творческие способности как «определенные индивидуально-психологические особенности, отличающие одного человека от другого, которые не сводятся к наличному, имеющемуся уже у человека запасу навыков и знаний, а обуславливают легкость и быстроту их приобретения» [9, с. 57].

А. М. Матюшкин подчеркивает обязательное наличие высокой познавательной мотивации и исследовательской активности у детей с развитыми творческими способностями [8].

С точки зрения А. Г. Маклакова, творческие способности – это «специальные способности, определяющие успех творчества» [7, с. 538]. Иначе говоря, это способность совершать новые открытия не только в научной среде, но и в духовной культуре. Автор подчеркивает, что «если бы человечество было лишено возможности творить, то вряд ли оно было бы в состоянии развиваться» [7, с. 538].

Сопоставляя определение «творчество» в работах педагогов и психологов, можно сделать вывод, что творчество в изобразительном искусстве – это не только наследственный талант, но и то, что человек способен развить в себе. То есть формирование творческих способностей младших школьников на уроках изобразительного искусства является не только раскрытием заложенных природой способностей, но и показателем кропотливой работы учителя и ученика.

В современных школах на занятиях по изобразительному творчеству преподаватели ориентируются в основном на овладение основными принципами рисования, тогда как совершенствование творческих навыков имеет второстепенное значение в связи с необходимостью реализации основной программы и избытком времени, отводимого на обучение.

Развитие творческих способностей должно начинаться в раннем возрасте. Младший школьный возраст очень благоприятен для этого. Перед педагогами и

родителями стоит важнейшая задача – не повредить творческие способности, не «похоронить» их, а развить в ребенке творческий потенциал, заложенный природой. Помочь детям двигаться в правильном направлении, поддержать их всеми возможными способами. Приятная психологическая атмосфера имеет большое значение. Это также требует большой работы со стороны учителя.

Развивая творческий процесс одаренностей младшего школьного возраста на занятиях изобразительного искусства, преподаватель приучает к высокопрофессиональному пониманию искусства живописи, скульптуры, графики, устремляет ребенка на самораскрытие и творческое совершенствование. Творчество должно совершенствоваться систематически, целенаправленно и непрерывно.

Более эффективным средством совершенствования художественных способностей является изобразительное искусство.

Проанализировав литературу по теме исследования, мы уточнили основные понятия. Кроме того, были выявлены способы и методы совершенствования художественных способностей младших школьников на занятиях по изобразительному творчеству:

- 1) метод проблемно-поискового характера;
- 2) метод дидактической игры;
- 3) метод неожиданных творческих заданий;
- 4) метод интеграции с другими предметами;
- 5) метод индивидуального подхода к ребенку;
- 6) метод стимулирования.

Систематизировав теоретические основы развития творческих способностей младших школьников на уроках изобразительного искусства, мы уточнили понятие «творческие способности». Определили, что младший школьный возраст является наиболее благоприятным для развития творческих способностей в изобразительном искусстве. Также были выделены педагогические методы для более эффективного развития творческих способностей школьников. Развитие творческой личности на уроках

изобразительного искусства подразумевает комбинирование различных методов развития творческих способностей школьников. Это способствует формированию интереса к искусству и самостоятельному творчеству.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Богоявленская Д. Б.* Пути к творчеству. М., 1981. 80 с.
2. *Венгер Л. А.* Педагогика способностей. М., 1973. 96 с.
3. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1991. 396 с.
4. *Гин С. И.* Условия формирования креативности. [Электронный ресурс]. 2004. Режим доступа: <http://1.guinway.z8.ru/art/article/137.html> (дата обращения 05.03.2023).
5. Изобразительное искусство. Рабочие программы / Под редакцией Б. М. Неменского. 1–4 классы: пособие для учителей общеобразоват. организаций / [Б. М. Неменский, Л. А. Неменская, Н. А. Горяева и др.]; под ред. Б. М. Неменского. М., 2015. 128 с.
6. *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность. М., 1977.
7. *Маклаков А. Г.* Общая психология: учеб. для вузов. СПб., 2008.
8. *Матюшкин А. М.* Развитие творческой активности школьников. М., 1991.
9. *Теплов Б. М.* Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
10. *Абрамян Н. Г., Хозяшева Л. С.* Развитие познавательной сферы студентов на начальном этапе обучения в вузе // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 6 (85). С. 253–255.

**С. Н. Менумерова, Д. Т. Гусова**

*Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва*

## **ФУНКЦИИ И ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ (ЛИЧНЫЕ, НАТЕЛЬНЫЕ, УКРАШЕНИЯ ДЛЯ ОДЕЖДЫ)**

Современные ювелирные изделия имеют множество различных функций, помимо эстетической, ключевыми являются социальная и практическая, которые имеют свое выражение в повседневной жизни, и не смотря на формирование в далеком прошлом, актуальны до сих пор. Ювелирные изделия использовались человеком с древних времен. За это время сформировалось четкое их восприятие как предмета роскоши и украшения, однако за всю свою историю ювелирные изделия имели множество разных функций. Изначальной и основной функцией любого ювелирного украшения является эстетическая.

Именно красота и роскошь является самоцелью ювелирного изделия, то ради чего оно создается и приобретает [2]. Эта функция в целом характерна для всех произведений прикладного искусства, именно их внешний вид для многих является самоцелью ювелирного изделия, именно красота исторически была причиной возникновения. Однако именно из смысла этой функции, воплощенной красотой ювелирного украшения, проистекают и иные, второстепенные для искусства как такого, но более важные для реальной жизни функции, которые приобретает ювелирное изделие [3]. В первую очередь подробной «второстепенной» функцией является социальная.

Ювелирные украшения всегда были статусными индикаторами, при этом сами ювелирные украшения не были прерогативой имущего и высшего класса, они в той или иной форме были доступны всем, однако именно дороговизна, сложность и роскошность ювелирного изделия делали его предметом, сигнализирующим о статусе своего владельца. В целом, говоря о подобных социальных функциях ювелирных изделий, они так же, как и в случае с эстетической функцией, дублируют свое назначение у костюма [1] и т.п. Однако

именно в контексте индикатора статуса ювелирные украшения имеют примат над всеми иными формами прикладного искусства.

Однако помимо банального статуса ювелирные изделия могли выражать определенную принадлежность своего владельца к какой-либо социальной группе. При этом возможность принадлежности выходит за рамки дихотомии богатый/бедный, она могла иметь более широкий спектр. Отличительным примером здесь может являться епископское кольцо или королевская корона, которые означали принадлежность своего владельца не просто к богатому сословию, а к определенной узкой касте, будь то королевская семья или приближенный епископальный круг. Простым же примером, актуальным и по сей день, является традиция выпускных колец. Заключается эта традиция в том, что выпускники многих высших учебных заведений централизованно обзаводятся памятным перстнями, которые по своей функции в том числе являются показателем их принадлежности к социальной группе выпускника того или иного учебного заведения.

Помимо эстетической и статусной функции ювелирные изделия также имели и практическую. Начиная банальной заколкой, призванной удерживать волосы, заканчивая кольцами-печатками, которые с античных времен использовались римскими и греческими гражданами для нотариального заверения тех или иных актов и документов.

Ювелирные изделия также могут служить средством платежа или сбережения капитала. Исходит это в основном из того, что ювелирные украшения создаются из различных драгоценных металлов и камней, исторически являющихся платежным и сберегательным средством. Однако в современные времена подобная функция частично трансформировалась в восприятие ювелирных украшений в качестве инвестиционно-сберегательного актива. Но в более бедных и менее экономически развитых странах эта функция украшений до сих пор может прибывать в его средневековой форме. Еще одним примечательным примером использования ювелирных украшений в качестве платежного средства может являться обычай, распространенный среди моряков



и рыбаков. Для них было обыденностью в XIX в. носить золотое кольцо в ухе, стоимость которого могла быть употреблена, в случае их смерти у иноземных берегов, для оплаты похорон по христианскому обычаю.

Уникальным случаем является использование нательного покрытия из различных драгоценных материалов. Оно имело многомерное измерение. С одной стороны, подобное напыление имело ярко выраженное эстетическое свойство, также использование драгоценных материалов могло подчеркивать статус и социальную значимость человека, использовавшего подобное напыление. И в конце концов это имело и практическое применение, так покрытие было призвано защищать кожу человека от прямого и пагубного воздействия солнечных лучей, а также защищать от укусов насекомых, которые помимо дискомфорта, могли являться и переносчиками смертельно опасных заболеваний. Наибольшее и самое примечательное распространение такие покрытия имели в Древнем Египте, где для этого было принято использовать галенит и малахит.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Джанибекия В. В., Гусова Д. Т. Композиция костюма: учебно-методическое пособие. М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021, 160 с.
2. Дронов Д. С. Современная ювелирная культура // Гуманитарные и социальные науки. 2011. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-yuvelirnaya-kultura> (дата обращения: 01.05.2023).
3. Кухта М. С. Функции ювелирного дизайна и их влияние на процессы формообразования // Труды Академии технической эстетики и дизайна. 2014. № 1. С. 54–58.

**Е. А. Мискевич, Д. Т. Гусова**

*Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва*

## **ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ**

Объектом данного исследования является область ювелирного искусства и дизайна. Предмет исследования: инновационные технологии в ювелирном искусстве и дизайне. Целью является изучение новых технологий, используемых в этих сферах. Среди задач исследования можно выделить анализ примеров проявления инновационных технологий в ювелирном искусстве и дизайне, их влияния на современность, а также изменения используемых материалов. Предполагаемыми результатами исследования являются выявление потенциала новых ювелирных изделий и их перспектив, а также освещение ранее неизвестных инноваций.

В рамках исследования важно рассмотреть виды инноваций в ювелирном искусстве и дизайне. В первую очередь, важно отметить всемирно известные 3D-технологии. После создания трехмерной модели изделия, ее подготавливают к печати и отправляют на 3D-принтер. Эта технология значительно ускоряет процесс изготовления изделий, так как модель сразу отливается в металле [3].

Другим важным внедрением в ювелирную промышленность является лазер. Благодаря ему многие виды цепей вышли в массовое производство с минимальным количеством брака. Использование лазера решило проблему открытия стыков в цепях и позволило уменьшить размер звеньев.

Инновационным материалом можно считать голографические пленки. Впечатляющим примером являются «Holographique Carte Blanche» Boucheron [1]. Гениальность подхода марки Boucheron заключается в возможности использовать материалы, предпочитаемые NASA и Формулой-1, наряду с драгоценными камнями и бриллиантами для создания украшений впечатляющей красоты.

Появляются новые огранки и нестандартные формы драгоценных камней. Например, бренд Maya Gemstones предложил уникальный продукт, идея которого заключается в использовании необработанных алмазов треугольной формы. В 2019 г. бренд получил номинацию в категории «Инновационный дизайн» [2].

Инновации затронули и сферу обслуживания. Покупателям предлагают надеть специальные очки, определяющие, на что именно обращает внимание потребитель и как его внимание конвертируется в покупки. А онлайн-покупателям предлагается примерять украшения с помощью технологий дополненной реальности.

Другим новшеством является крипто-арт. Основатель часовой мануфактуры Константин Чайкин первым перешел к цифровому арту в украшениях. Он создал часы NFT-Joker, циферблат которых представлен 42480 «выражениями лица». А для демонстрации виртуальных покупок бренд Ivy J Jewelers сделал подвеску с дисплеем [4].

В заключение следует отметить, что инновационные технологии в ювелирном искусстве и дизайне имеют потенциал развития. В поисках креативных, нестандартных образов художники прибегают к искусственному интеллекту, а для упрощения выполнения в материале – к 3D принтеру. Украшения стали виртуальными, что дает большой простор фантазии. Инновации упрощают и ускоряют массовое производство, повышают качество изделий, позволяют создавать смелые, эффектные образы. Внедрение новых технологий благотворно влияет и на экологическую ситуацию, и на продажи ювелирных изделий. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что выигрывает не только производитель, но и покупатель.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голографическая коллекция высокого ювелирного искусства Boucheron, от которой невозможно отвести взгляд // ELLE. [Электронный ресурс]. Электрон. журн. 2021. 9 июля. URL: <https://www.elle.ru/moda/novosty/golograficheskaya-kollekciyavysokogo-yuvelirnogo-iskusstva-bouchero-ot-kotoroi-nevozmozhno-otvestivzglyad/> (дата обращения: 28.04.2023).
2. Как инновации меняют рынок ювелирных изделий // VOGUE [Электронный ресурс]. Электрон. журн. 2021. 16 апр. URL: <https://www.vogue.ru/fashion/kak-innovacii-menyayutrynok-yuvelirnyh-izdelij> (дата обращения: 28.04.2023).

3. *Кудряшов Н.* 3D-технологии в ювелирном производстве // IQB technologies [Электронный ресурс]. 2021. 1 мая. URL: <https://blog.iqb.ru/3d-printing-jewelry/> (дата обращения: 01.05.2023).

4. *Тышкевич Е.* Украшения и новые технологии: возможное будущее ювелирной индустрии. [Электронный ресурс]. URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/jewelry-and-new-technologies-possible-future-of-jewelry-industry> (дата обращения: 01.05.2023).

5. *Шабанова А.* Могут ли украшения быть экологичными на самом деле // VOGUE [Электронный ресурс]. 2021. 14 окт. URL: <https://www.vogue.ru/jewellery/mogut-li-ukrasheniya-byt-ekologichnymi-na-samom-dele> (дата обращения: 01.05.2023).

**М. В. Парфенова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **ТРАДИЦИИ ГЛИНЯНОЙ НАРОДНОЙ ИГРУШКИ (НА ПРИМЕРЕ ДЫМКОВСКОЙ ИГРУШКИ)**

Дымковская игрушка – уникальное явление в русском искусстве. Это едва ли не самый известный и популярный среди народных промыслов. Слава его давно перешагнула границы нашей страны. Без веселых нарядных дымковских фигурок уже много десятилетий не обходится ни одна выставка народного искусства [3, с. 5].

Возникновение дымковской игрушки связано с древним праздником «Вятская свистунья», который изначально носил название «Свистопляска». Обычно этот праздник отмечался в четвертую субботу после Пасхи. Именно для Свистопляски вятские мастерицы лепили свои глиняные игрушки на протяжении долгой зимы. Продавали расписные свистульки на ярмарках в течение праздника, катали расписные шары.

Яркая дымковская роспись состоит из крупного геометрического орнамента, сочетающегося с полностью закрашенными частями и белым фоном. Выполняется она по определенным правилам и в особой последовательности. Каждый элемент несет в своей форме и цвете особый смысл. В росписи игрушек традиционно использовались яркие цвета, имеющие определенный смысл: красный (красота, сила), оранжевый и желтый (солнце), синий и голубой (небо), зеленый (жизнь, природа) и малое количество коричневого и черного, которое использовалось для прорисовки лица и других мелких деталей. Белый цвет фона символизирует нравственную чистоту. Также для украшения используются ромбики золотой потали или сусального золота. Сюжетами для игрушки первоначально являлись мифологические персонажи птица Сирин, двуглавый конь, «бабы» женские символы плодородия, тотемные животные. Затем они превратились в фигурки бытового жанра дам и кавалеров XIX столетия,

всадников, нянек и кормилиц. Однако простые статичные позы, традиционная форма одежды и росписи показывают время, но сохраняют традиции старых мастеров.

Изготавливается дымковская игрушка поэтапно: лепка, обязательная сушка, обжиг, побелка и роспись. Каждая игрушка от начала и до конца выполняется одной мастерицей. Глина для изготовления традиционно добывалась на низменном берегу реки Вятки. Собранную красную глину в слободе раньше рубили лопатой, смешивали с мелким речным песком. Глину, после смешивания, много раз переворачивали, смачивали водой, а в старину месили ногами. Лепят каждую фигурку, независимо от формы, по частям. Из глины катают шарики разного размера, которые потом расплющивают до состояния лепешки. Из них делают корпус игрушки, к которому прикрепляют более мелкие слепленные детали с помощью жидкой красной глины, которую используют как связующий материал. Места соединения хорошенько смачивают водой, а потом мокрой тряпкой соединяют стыки и сглаживают форму. Далее к фигурке прикрепляют декоративные элементы в виде оборок. Главный «инструмент» мастерицы – руки. Чувствующие, осязающие материал, ловкими движениями пальцев рождающие из комка глины небольшие фигурки. Единственное подспорье рукам – мокрые тряпки для сглаживания швов [3, с. 49].

Обязательной является сушка, длительность которой зависит от размеров изделия и характеристик помещения. Этот этап может занимать от 2 до 5 дней. После обжига игрушка становится красно-коричневого цвета, поэтому чтобы нанести узор, ее выбеливают. Это происходит с помощью раствора из мелового порошка и молока. Игрушку целиком окунали в раствор. Сейчас для побелки используют темперные белила, которые наносят с помощью кисти. Этап росписи начинается после высыхания побеленной игрушки. Мастер берет яркие краски и наносит на фигурку простые незатейливые узоры.

В XIX – начале XX вв. промыслом дымковской игрушки сезонно или постоянно занималось большое количество жителей Дымковской слободы. Среди имен следует назвать, прежде всего, Анну Афанасьевну Мезрину,

своеобразие яркого авторского почерка которой ощутимо в самых первых ее произведениях [3, с. 59]. А. А. Мезрина не любила лишних лепных деталей, ее фигурки отличаются строгостью и простотой. Среди них преобладали барыни, дамы и няньки – «кормилки».

Яркой страницей в истории дымковской игрушки является творчество Е. А. Кошкиной и Е. И. Пенкиной. Кошкина обильно использовала золотую поталь, смело добавляя ее на любые поверхности. Самыми традиционными для нее сюжетами являлись барыни, няньки-кормилицы и водоноски. Кошкина создала свой собственный типаж, выражавший эталон женской красоты и прослеживаемый во всех сюжетах. Произведения Е. И. Пенкиной не так однородны, как у Е. А. Кошкиной. В ее работах можно увидеть поиски новых выразительных средств, а также отхождение от канонов. Характерная черта ее работ – приземистость и коротконогость фигурок.

Также неоценимый вклад в развитие промысла внесли три квалифицированные мастерицы – Е. И. Косс, З. Ф. Безденежных и О. И. Коновалова. В 1967 г. З. В. Пенкина, Е. З. Кошкина, Е. И. Косс-Деньшина, О. И. Коновалова получили звание лауреатов Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина «За создание образцов дымковской игрушки, развивающих традиции русского народного творчества». Кроме того, они были награждены многочисленными дипломами, почетными грамотами и медалями. Еще одна известная дымковская мастерица – Л. Н. Никулина. Орнаментальные мотивы в игрушках Никулиной скромны и не очень многочисленны, но разнообразны в цветовых композиционных вариантах. В них округлые элементы сочетаются с клетками и тонким рисунком прямых волнистых и зигзагообразных линий, нанесенных по цветному фону.

В последние годы промысел вновь очень востребован, его изделия вызывают интерес у разных людей и используются в качестве рукотворного сувенира, детской игрушки, декоративной скульптуры, предмета коллекционирования. Большую роль в популяризации промысла играет музей «Дымковская игрушка», расположенный в здании промысла (г. Киров). В нем

находится большая интересная коллекция дымковской игрушки, которая пополняется, собирает и хранит архивное наследие промысла. В музее проходят различные экскурсии и мастер-классы для всех желающих. Еще одна из интереснейших форм работы музея, которая привлекает больше всего гостей – это «встреча с мастерицей». На глазах зрителей опытная мастерица создает из куска глины фигурку, рассказывает об особенностях лепки и росписи, что помогает сделать каждого человека сопричастным к промыслу.

Таким образом, дымковская игрушка является неотъемлемой частью русской традиционной культуры. Она дает уникальную возможность проследить историю промысла на протяжении многих непрерывно сменяющихся поколений и династий мастеров.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бакушинский А. В.* Русская народная игрушка. Вып. 1. Вятская лепная глиняная игрушка. Рисунки А. Деньшина. М., 1929.
2. *Богуславская И. Я.* Дымковская игрушка. Л., 1988. 346 с.
3. *Богуславская И. Я.* Русская глиняная игрушка. Л., 1975. 142 с.
4. *Менчикова Н. Н.* Игрушка Дымковской слободы / В кн.: Русские художественные промыслы, самые красивые и знаменитые. М., 2010. С. 76–81.



**А. А. Першина**

*Гжельский государственный университет,  
Московская обл., пос. Электроизолятор*

## **ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТОВ Н. И. ФЕШИНА**

Фешин Николай Иванович – русский художник, мастер живописи и графики, представитель импрессионизма и модерна. Портретист, жанрист, автор пейзажей, натюрмортов. Работал в театрально-декорационном и декоративно-прикладном искусстве. Фешин пробовал себя в разных жанрах живописи, но более всего известен как портретист. Он родился в Казани 26 ноября (8 декабря) 1881 г. в семье владельца позолотно-столярной мастерской. Учился в Казанской художественной школе (1895–1900), а затем в петербургской Академии художеств в мастерской И. Е. Репина, которую окончил в 1909 г. С этого периода он жил в Казани и преподавал в местной художественной школе [1].

Н. И. Фешин был членом «Товарищества передвижников» и прославился как автор динамичных по живописной лепке, красочных картин, посвященных быту народов Поволжья («Капустница», 1909, Научно-исследовательский музей Академии художеств, Петербург; «Черемисская свадьба», 1908, Институт Карнеги, Питтсбург; «Обливание», 1911, Музей изобразительных искусств Татарстана, Казань). Для живописного стиля этих произведений был характерен крупный, раздельный, импрессионистический мазок, иногда с элементами протоэкспрессионизма в соединении с масштабной ритмикой модерна, например, в «Бойне» (1910-е гг.). Писал художник и портреты, проникновенно соединяющие острую экспрессию с живописностью («Варя Адоратская», 1914; «Отец художника», 1918).

Получив предложение преподавать в Нью-Йорке, в 1923 г. уехал в США. Жил в Нью-Йорке, а с 1927 – в Таосе (штат Нью-Мексико), где выстроил по собственному проекту дом-студию, украсив его «неофольклорной» резьбой. В конце 1930-х гг. путешествовал по Мексике и Японии, побывал на острове Ява. В поздний период переселился в район Лос-Анджелеса. Плодотворно работал в разных жанрах, оставив большой цикл ярких этнографических зарисовок,

которые часто переводил в литографию. Имел сенсационный успех как светский портретист. Умер Фешин в Санта-Монике (ныне в составе Лос-Анджелеса) 5 октября 1955 г. В его доме в Таосе в 1981 г. был основан Институт Фешина – с музеем и образовательным центром.

Художественное наследие Николая Фешина включает в себя портреты, пейзажи, натюрморты. Для пейзажей художник выбирал простые мотивы, ведь, по его мнению, прекрасное заключалось в простом. Он любил подчеркивать неповторимость частного, не сосредоточиваясь на выявлении многообразия качеств общего. Но главная тема Фешина – человек. Безусловно, Николай Иванович был выдающимся портретистом. Человек был интересен ему во всех его проявлениях. В живописи художник часто соединял тщательно проработанное лицо со свободно написанным фоном, выполненным пастозным, фактурным рельефным мазком. Важная особенность его портретов заключается в том, что эмоциональность и страстность сочетаются в них со сдержанностью и глубиной.

Исследователь творчества Николая Фешина Г. П. Тулузакова в своей книге о нем написала так: «Фешин – художник во многом парадоксальный. Он соединял век девятнадцатый с двадцатым, для академистов был слишком модернист, для модернистов слишком академичен» [3]. Как было сказано выше, Николай Иванович являлся учеником И. Е. Репина, который predetermined общее направление творчества Фешина: интерес к бытовой картине и психологическому портрету, пастозный мазок, первое знакомство с импрессионизмом и другое. Именно благодаря Репину Фешин отражал в своем искусстве сочувствие к простому человеку. На творческий метод Николая Ивановича повлияли и атмосфера Петербурга, и эстетизм мирискусников, и русский импрессионизм поздних передвижников и мастеров «Союза русских художников», и экспрессивный декоративизм Малявина, и русский авангард. Далее Г. П. Тулузакова делает заключение: после того, как Репин в 1907 г. покинул ИАХ, «Фешин стал писать как Фешин».

Особое место в художественном наследии Николая Фешина занимает жанр портрета. Взгляд его героев словно пронзает зрителя насквозь. Зачастую художник писал одежду и предметы, окружающие персонажей, весьма условно, максимально акцентируя внимание на лице. Прием нон-финито помогал ему в этом. Фешин нередко обращался к этому приему, оставляя композицию намеренно неоконченной. Благодаря этому пространство его полотен подчинено особому ритму и наполнено живым дыханием, а у зрителя появляется возможность додумать авторскую идею, самостоятельно дорисовать картинку в своем воображении.

Техника Фешина поражает легкостью штриха. Создается впечатление, будто ему все очень легко дается, будто он умеет смотреть «внутри» человека и видит его душу сразу же, подобно хорошему психологу. И в то же время Фешин, питая большой интерес к науке, в особенности анатомии, был точен в воспроизведении не только внутреннего содержания человека, но и его внешнего вида.

Далеко не всегда художнику удавалась углубленная психологическая характеристика, и он компенсировал это виртуозной техникой. Часто в изображении лиц можно найти «отработанность» приемов. Салонность, особенно заметная в женских и детских портретах, хоть и фрагментарно, присутствовала уже и в ранних, и в зрелых работах художника. В Калифорнии салонность проявилась с наибольшей силой. Возможно, художник тосковал по родине и пытался наделить персонажей особенностями и глубиной русской души. Однако американских бизнесменов, к которым он не питал должного интереса, изображал отчужденно.

Хотелось бы заострить внимание на живописном портрете Д. Бурлюка – полотне уже американского периода. И. Э. Грабарь в своей книге «Моя жизнь» вспоминает об этом портрете: «Был в то время в Нью-Йорке еще один русский художник, окончательно перекочевавший в Америку, казанец Николай Иванович Фешин, отличный портретист, стяжавший заслуженное имя <...>. Одним из лучших на выставке был его портрет Давида Бурлюка. Не знаю, снял

ли сейчас Бурлюк свой знаменитый жилет из золотой парчи, вывезенный еще из Москвы сперва в Японию, а оттуда в Америку, но тогда он красовался в нем на всех выставках. Фешин написал его в этом историческом жилете» [4]. Из этих слов становится ясным, что Николай Фешин был далек от любого рода идеализации, стремился смотреть «вглубь» портретируемого. В своей характеристике Бурлюка он ничего не приукрашивает, лишь с явной иронией рассказывает зрителям о самоуверенности Бурлюка и его позерстве.

В Нью-Йорке, как в Казани и в Петербурге, портрет занимал особое место в творчестве живописца. Круг моделей был достаточно широк: художник писал жену, дочь, ему также позировали творческие люди – русские художники и артисты, эмигрировавшие в США, например, театральные режиссер Евреинов, певица Хатаева, балерины Микешина и Фокина. Американцев Фешин тоже писал, в основном, это были люди, связанные с искусством. В этот период им были созданы портреты художника Горсона, писательницы Кэйсер, киноактрисы Гиш.

Особенно часто Фешин писал свою дочь Ию. В живописных портретах он либо изображает ее, копируя манеру мастеров эпохи Возрождения, в частности Гольбейна, либо, наоборот, отказываясь от всяческой стилизации. Характерный пример такого подхода – портрет «Ия в крестьянской рубашке». Однако в какой-то момент он перестал писать дочь, а на ее вопрос почему, отвечал, что девушка перестала быть хорошенькой, что в ней уже пропала детскость, но еще не сформировалась личность, что в ее внешности еще не проявился характер. Фешина очень интересовали люди с выявленным стержнем, с четкой жизненной позицией.

Безусловным фешинским шедевром, где в наиболее полной и совершенной форме воплотился образ детства, является «Портрет Вари Адоратской» (1914). В этом портрете Фешину удалось применить новый, несколько экстравагантный композиционный прием – фигура девочки располагается не по центру полотна, а немного смещена от центральной оси. Передний план картины занимает проработанный в деталях натюрморт. Но при этом художнику, несмотря на

асимметрию композиции, удалось создать одно из самых гармоничных своих полотен. Гармония и равновесие, трогательный и беззаботный, открытый детский образ, нежная цветовая гамма роднят произведение Фешина с картиной Валентина Серова «Девочка с персиками». Их начали сравнивать сразу же, после первых появлений этого портрета на выставках. Действительно, картины схожи по настроению, выразительным средствам, образам и атмосферой счастья, присущей детству. В совершенной форме воплощающий образ детства, «Портрет Вари Адоратской» занимает достойное место среди шедевров портретной живописи.

Портрет Тамары Поповой 1917 г., ученицы Фешина по Казанской художественной школе, стоит в ряду женских изображений, в которых явно усиливаются тенденции к изощренности, манерности. Эти черты можно наблюдать в таких произведениях, как: «Мадемуазель Жирмонд (Manicure Lady)» (Таос, США), «Дама с сигаретой» (частная коллекция, США), портрет Маши Быстровой (Козьмодемьянский художественно-исторический музей имени А. В. Григорьева), «Молодая женщина» (частная коллекция, США). Краски в этих портретах переливаются как драгоценные камни, а drobные широкие мазки заполняют плоскость холста, словно мозаика, но при этом форма не уплощается и не растворяется, а, напротив, приобретает плотность и объем. Колористические задачи в этих работах самоценны. Художник заполняет весь холст, используя при этом минимальное количество красок, он создает сложные цветовые сочетания, выявляя большее количество оттенков серого. Чистота и переливы цвета, его свечение превращают картину в драгоценность.

Один из самых глубоких образов – «Портрет отца» (1918). Художник всегда с глубоким уважением относился к отцу. В «Портрете отца» Николай Фешин использует низкую точку зрения, он как бы смотрит на отца снизу вверх. Это придает фигуре значительность, а всей работе – монументальность. Момент, выбранный художником, естественен и как бы случаен – отец зашел с улицы, присел на подлокотник кресла, снял очки. В сиюминутном раскрывается сущностное. В этом портрете Фешин подчеркнул крепость человека; на его

трудовую жизнь указывают сильные узловатые пальцы. Лицо выглядит удивительно объемным и пластичным за счет рельефности мазков. Отец всегда оставался главным человеком в жизни художника. Он стал первым учителем сына, оценившим его тягу к искусству и много сделавшим для его художественного образования, несмотря на финансовые трудности. Иван Фешин был талантливым резчиком по дереву, всю жизнь он работал над изготовлением иконостасов. С 9 лет маленький Фешин работал в позолотно-столярной мастерской отца, помогая ему выполнять заказы. Научно-промышленные выставки не раз присуждали мастерской отца серебряные награды «за высокое качество работ и разнообразие рисунков».

За годы своей творческой деятельности Николай Фешин создал ряд автопортретов. Он подробно изучал свой внешний облик, человеческие характеристики. На одном из автопортретов, выполненном в технике рисунка, Николай Иванович изображает себя в берете, что вызывает ассоциации с портретами Рембрандта. Художник погружен в познание законов жизни, места человека в ней. «Спокойное достоинство человека, умудренного опытом, впитывающего в себя все виденное и одновременно творящего свой мир, человека, открывающего новые пространства, но и подчеркивающего свою причастность великой традиции, в диалоге, с которой утверждаются новые ценности, – таков для Фешина образ художника, таким, он видел себя, таким и вошел в историю искусства» [2]. Портреты Николая Фешина являются для меня особенными, прежде всего экспрессивностью манеры художника, яркостью образов его моделей. В этом ему помогают различные художественные приемы: например, сочетание гладко написанного тщательно проработанного лица с достаточно свободно написанными одеждой и фоном, выполненными пастозным мазком. Также его работы сочетают различные стили, такие как модерн и импрессионизм, что делает его творчество интересным и необычным.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Отзыв на выставку КХШ // Волжский вестник. Казань. 1900. 31 октября. С. 2.
2. *Коненков С. Т.* Соколиный глаз живописца // Николай Иванович Фешин. Документы, письма, воспоминания о художнике. М., 1975. С. 155.
3. *Тулузакова Г. П.* Николай Фешин в России. СПб., 2007. С. 16.
4. *Грабарь И. Э.* Моя жизнь. М., 1937. С. 290.

**Д. А. Плотникова**

*Южно-Уральский государственный университет*

*(национальный исследовательский университет), г. Челябинск*

Научный руководитель: Т. А. Вековцева

## **ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ СТЕКЛЯННЫХ ИЗДЕЛИЙ МЕТОДОМ ГРАВИРОВАНИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Считается, что гравирование стекла зародилось в Египте, в период Нового Царства (середина II тысячелетия до н.э.). В те времена люди только овладевали варкой тугоплавкого и более прочного стекла, и стоит заметить, что стеклом в нашем понимании это трудно назвать. Материал был похож на стекло химическим составом, но не обладал прозрачностью – главным отличительным свойством стекла [1]. Данный материал использовался в изготовлении украшений, статуэток, а также предметов быта. Технология гравирования по стеклу была очень схожа с гравированием камня и золота, поскольку заимствовалась именно оттуда. Технология заключалась в следующем: с помощью алмазных штихелей – резцов, которыми пользовались мастера-граверы, на стекле выстукивались пунктирные узоры, которые складывались в рисунок.

Гравировка по стеклу в XVII–XVIII вв. представляла собой древнюю технику выстукивания пунктирных линий. Позже она перерождается в технику алмазного пунктирования [2]. Для работы в данной технике используется стальной пуансон с алмазным наконечником. Рисунок создается благодаря легким ударам молотка по пуансону. На поверхности стекла появляются маленькие точки-сколы. Наибольшее распространение эта техника получила в Англии и Голландии.

В средние века также получила распространение другая технология гравировки по стеклу при помощи специального станка. Данная техника была схожа с гравировкой по камню и горному хрусталу. Станок напоминал токарный, с лучковым приводом и медным колесиком с абразивом из смеси

масла и алмазной пыли. В результате работы получался матовый рисунок, который с обратной стороны казался рельефным [3].

В наши дни технология ручной механической гравировки стекла осуществляется при использовании бормашины. Это электрический и достаточно простой в использовании инструмент, который состоит из мотора, муфты и гибкого вала со сменным наконечником [5]. Линия, получаемая во время гравирования с использованием бормашины, зависит от типа наконечника и количества оборотов в минуту. Наибольшее распространение данная технология получила в изготовлении авторских эксклюзивных предметов, сувениров, подарочной продукции, элементах декора интерьера, выполненных на заказ. Важно отметить, что ручная гравировка подразумевает создание исключительно индивидуальных изделий и не подходит для серийного производства.

Помимо ручной гравировки стекла с помощью бормашины, в наши дни существует еще несколько способов гравирования, таких как лазерная гравировка, пескоструйная гравировка и травление стекла.

Пескоструйную гравировку наиболее выгодно использовать в тех случаях, когда желаемое изображение имеет большой размер и много матовых однотонных областей. Технология заключается в том, что желаемый рисунок печатается на прозрачной пленке, которая затем наклеивается на вторую пленку, заранее приклеенную к стеклу. Изображение некоторое время находится под источником ультрафиолетового света, в результате чего освещенные части пленки затвердевают, а неосвещенные позже смываются водой [7]. Таким образом получается трафарет, по которому в дальнейшем абразивные частицы распыляются под высоким давлением с помощью специального оборудования.

Гравировка лазером применяется для создания многосерийных изделий. Для осуществления такой гравировки разрабатывается эскиз в компьютерной программе с определенным форматом, который позже переносится в лазерную установку. Встроенная программа установки самостоятельно определяет



мощность, движение заготовки и резца [6]. Качество такой гравировки во многом зависит от оборудования и его технических характеристик.

Химический способ гравирования или травление заключается в том, что стеклянную поверхность обезжиривают, затем на нее крепится трафарет из скотча или клейкой ленты, а на область внутри трафарета наносится специальная паста, слой которой должен составлять 3–4 мм. После 5 минут ожидания пасту смывают водой. Благодаря ее химическому составу, стекло после контакта с пастой становится матовым, шершавым и теряет свой блеск [4]. Такой способ гравирования подходит для изготовления продукции в единичных экземплярах, так как трафарет пригоден к использованию только один раз.

В результате выполненного анализа был сделан вывод, что в современных условиях наиболее интересным является создание авторских изделий из стекла с выполнением гравировки помощью бормашины. Полученные таким образом изделия могут использоваться как декоративные элементы для оформления общественных и индивидуальных интерьеров в различных стилях. По этой технологии был выполнен проект декоративного панно на тему «Морской мир».

Тема «Морской мир» была выбрана по нескольким причинам. Во-первых, для того чтобы гравировка выглядела интересно, следовало выбрать сюжет, содержащий предметы с различными текстурами, интересными формами и линиями. Во-вторых, сюжет на морскую тематику хорошо смотрится в виде гравировки на стекле, поскольку при правильно подобранном оформлении можно создать панно с эффектом имитации аквариума. При создании образа важную роль играет выбор подсветки. LED-свечение может быть как белым, так и монохромным цветным или разноцветным. В данном случае выбор подсветки был сделан в пользу светодиодной ленты с равномерным свечением синего цвета.

Гравирование стекла проводилось с использованием ручного электрического гравера и комплекта алмазных насадок. Весь процесс работы был разделен на несколько этапов. В первую очередь на стекло копировался эскиз при помощи маркера, после чего гравировались тонкие линии контура. Далее

области внутри контура гравировались разными насадками для достижения необходимого визуального эффекта. Для оформления панно в багетной мастерской были заказаны рамы, в которые потом монтировалось стеклянное панно и светодиодная подсветка. В каждой раме в нижнем правом углу просверливалось отверстие для провода. После монтажа провода, его концы припаивались к светодиодной ленте. Далее лента крепилась к внутренней торцевой стороне рамы при помощи клеевого пистолета. После высыхания клея проводилась установка стекла в раму также с применением клеевого пистолета. Задняя стенка крепилась к раме на двусторонний скотч.

В результате проекта было получено декоративное панно с подсветкой, которое может быть использовано в интерьере кафе, оформлении жилой детской комнаты и т.д.

В современном мире среди множества различных технологий обработки стекла, ручная гравировка становится одним из самых перспективных направлений, поскольку почти не ограничивается техническими требованиями к оборудованию. Данная технология обработки стекла во многом зависит от мастерства изготовителя и при правильном подходе человек может воплотить в жизнь практически любой замысел.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кристеллер П.* История европейской гравюры XV–XVIII веков. Л., 1939.
2. *Пресняков М.* Гравюра на оргстекле // Художественная школа. 2011. № 2.
3. *Скворцов К. А.* Художественная обработка металла, стекла, пластмассы. М., 2010.
4. Современные методы гравирования. [Электронный ресурс]. URL: <https://glass-engraver.ru/gravirovka-na-stekle-unikalnyj-metod-sozdaniya-obemnyh-risunkov/> (дата обращения 07.02.2023).
5. Строение и работа бормашины. [Электронный ресурс]. URL: <https://hobby.wikireading.ru/16957> (дата обращения 07.02.2023).
6. Технология лазерного гравирования. [Электронный ресурс]. URL: <https://stanokcnc.ru/articles/lazernaya-gravirovka-na-stekle-i-rezka-stekla-lazerom/> (дата обращения 07.02.2023).
7. Технология пескоструйного гравирования. [Электронный ресурс]. URL: [http://artultra.ru/obrabotka\\_stekla/peskostruy/peskostruynoe\\_steklo/](http://artultra.ru/obrabotka_stekla/peskostruy/peskostruynoe_steklo/) (дата обращения 07.02.2023).

**М. Приевич**

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

## **ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ ДОМОНГОЛЬСКОЙ РУСИ**

Эмаль – это тонкое стекловидное покрытие на поверхности металла, получаемое посредством высокотемпературной обработки. В зависимости от техники исполнения эмали подразделяются на выемчатые, перегородчатые, расписные, витражные. В домонгольский период на Руси широкое распространение приобрела техника перегородчатой эмали. В данной работе рассмотрены основные этапы и приемы изготовления древнерусских перегородчатых эмалей XI–XIII вв., их художественные особенности, выделены типологические группы готовых изделий, ведущие центры их производства.

Исследователи до сих пор не пришли к единому выводу о времени начала изготовления подобных изделий в наших землях. Академик Б. А. Рыбаков считал, что «около середины X в. киевские мастера переходят от выемчатой техники к перегородчатой» [2, с. 395]. По мнению Т. И. Макаровой, киевские мастера начали производить украшения с перегородчатой эмалью в первой половине XI в. [1, с. 94–95].

В любом случае появление этой ювелирной техники напрямую связано с деятельностью византийских строительных артелей, прибывших на Русь после принятия христианства для возведения каменных православных храмов. В состав этих артелей входили и мастера прикладного искусства, принимавшие участие в декоративном оформлении сооружений. В Византии эмальерная техника была известна с VI в. Став одним из достижений ювелирного искусства, она достаточно быстро распространилась и приобрела широкое распространение на Руси, где за ней вплоть до начала XX в. прочно закрепилось название «финифть» [4, с. 62].

Памятники эмальерного искусства домонгольского периода были обнаружены в составе кладов на территории Киева, Чернигова, Новгорода.

Особую известность приобрели эмалевые украшения из клада, найденного на территории Старой Рязани в 1822 г. Уникальные произведения древнерусских мастеров представлены в собраниях Оружейной палаты Московского Кремля, Эрмитажа, Государственного исторического музея, Музея исторических драгоценностей в Киеве.

Подавляющее большинство изделий изготавливались из золота, и лишь незначительная часть – из серебра или меди [2, с. 378]. Они украшались полихромными эмалевыми вставками с изображениями святых, птиц, мифологических персонажей. В декоре изделий встречаются композиции, в основе которых лежит распространенный в Византии сюжет в виде павлинов, симметрично расположенных по обеим сторонам вертикально вытянутого растительного мотива. При этом русские мастера, имевшие продолжительный практический опыт создания ювелирных изделий, не просто слепо копировали произведения византийцев, а переосмысливали их и создавали самобытные изделия, обладающие узнаваемыми художественно-стилистическими чертами. Этому способствовал и оригинальный нарядный декор из драгоценных камней и тончайших сканых орнаментов.

Вопросы технологии производства перегородчатой эмали привлекает внимание исследователей на протяжении длительного времени. Огромная роль в изучении технико-технологических особенностей их изготовления принадлежит известному советскому археологу Б. А. Рыбакову, обобщившему результаты многолетних исследований в фундаментальной работе «Ремесло Древней Руси» [2]. Немалая заслуга принадлежит Т. И. Макаровой, уточнившей и дополнившей исследования Б. А. Рыбакова [1].

Для изготовления ювелирных украшений в технике перегородчатой эмали сначала подготавливалась тонкая пластина из золота или серебра. Эту операцию выполняли специальные мастера – известные еще со времен античности золотобойи или браттиарии [4, с. 62]. Затем пластину расплющивали между двумя кусочками пергамина и разрезали полученную полосу на листики, прокладывая их кусочками пергамина, а для того, чтобы он не прилипал к золотой или

серебряной основе, его натирали пережженной и растертой в порошок охрой [4, с. 62].

Сложенные стопкой листики мастер клал под молот – от этого линейный размер листиков увеличивался вдвое [4, с. 63]. Затем пластине придавали форму задуманного изделия. Для этого мастера использовали шаблон. В качестве примера рассмотрим шаблон колта, обнаруженный В. Хвойкой на территории Киева. Он представляет собой почти круглую тонкую плоскую пластинку с прорезными силуэтами двух птиц, симметрично расположенных по обе стороны растения [3, с. 52–53; 2, с. 379.] Для придания пластине выпуклой формы использовалась матрица. Мастер накладывал на матрицу шаблон с контурами рисунка, и осторожно, чтобы не порвать лист, оттискивал на золотой пластине углубление – лоток для эмали [2, с. 379]. После этого он острой иглой намечал на дне лотка детали изображений и по намеченному рисунку с помощью пинцета и вишневого клея прикреплял заранее заготовленные тонкие золотые полоски, создавая перегородки эмалевых ячеек. В ячейки насыпался припой, и щиток ставился на жаровню. Для лучшего сцепления с эмалевой массой дно лотка внутри перегородок подвергалось шраффировке (насечке). На свободных от эмалевого покрытия поверхностях мастер посредством чеканки создавал дополнительные элементы декора [2, с. 380].

Подготовив золотую основу, мастер приступал к процессу эмалирования. Для этого использовались эмалевые смеси разных цветов, которыми заполнялись ячейки. При этом в каждой ячейке цвет оставался чистым, локальным. Смешение цветов в древнерусской перегородчатой эмали было недопустимо [2, с. 379].

Чтобы после плавки во всех секциях рисунка уровень эмали совпадал с высотой золотых перегородок, необходимо было правильно, с учетом коэффициента расширения эмалевых масс, рассчитать их количество при закладке в каждую из подготовленных ячеек. Разложив эмаль по ячейкам, мастер нагревал щиток на огне до температуры, необходимой для плавки изделия. Эта операция повторялась несколько раз, до тех пор, пока расплавленная масса не достигала верхнего края ячеек. Процесс плавки требовал от мастера огромного

опыта, позволявшего точно определять допустимый уровень температуры, поскольку его превышение даже на несколько градусов влекло за собой изменения цветовых оттенков крайне чувствительной к нагреву эмали. По завершении процесса плавки выступающие концы перегородок слегка расклепывались для более прочного удержания эмали и для усиления золотого контура [2, с. 380–382].

Затем мастер тщательно шлифовал поверхность щитка таким образом, чтобы золотой фон, эмаль и золотые перегородки представляли одну гладкую сплошную поверхность. На завершающем этапе отшлифованные щитки спаивались попарно, украшались жемчугом, изредка скано-зерненным обрамлением и скреплялись с дужкой [2, с. 382].

Подобная технология применялась мастерами при изготовлении не только колтов, но и иных изделий. Их ассортимент достаточно богат и для удобства сопоставления разбит Т. И. Макаровой на несколько типологических групп [1]:

*Тип 1. Связанные с головными уборами:* 1. Колты. 2. Рясны. 3. Диадемы. 4. Нашивные бляшки.

*Тип 2. Нагрудные украшения:* 1. Бармы.

*Тип 3. Церковная утварь и облачения:* 1. Пластины с окладов книг и икон. 2. Подвеска (сионец). 3. Дробинцы. 4. Кресты.

Важным вопросом в истории эмальерного дела является вопрос о местах производства эмалей. На протяжении XI в. ведущим центром оставался Киев. Около середины XII в. перегородчатая эмаль появилась во Владимире, Рязани, Новгороде, а также в Чернигове и Полоцке [4, с. 65, 66].

Интенсивное развитие искусства перегородчатой эмали, как и иных художественных ремесел Древней Руси, было прервано монголо-татарским нашествием. Дальнейшее его развитие в XIII в. можно наблюдать только в Галицко-Волынском княжестве.

Таким образом, пришедшее из Византии искусство перегородчатой эмали обрело широкое распространение в Древней Руси и на протяжении XI–XIII вв. оформилось в самостоятельную область художественной деятельности с

присущими ей спецификой и характерными технико-технологическими и художественно-стилистическими особенностями. Высокий уровень технического исполнения, своеобразие и изысканность декора, богатство ассортимента изделий русских мастеров позволяют сделать вывод о том, что перегородчатые эмали – выдающееся явление художественной культуры Древней Руси, являющееся национальным достоянием и неотъемлемой частью отечественного культурного наследия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975. 136 с.
2. Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948. 792 с.
3. Корзухина Г.Ф. О технике тиснения и перегородчатой эмали в Древней Руси X–XII вв. // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института материальной культуры. Вып. 13. М., Л., 1946. С. 45–54.
4. Макарова Т. И., Хорошев А. С. Древняя Русь. Быт и культура. М., 1997. 322 с.

**Т. А. Тетерина**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: Л. С. Хозяшева

## **ОСОБЕННОСТИ МАРИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОСТЮМА**

В современном быстро и динамично развивающемся обществе важным вопросом является значимость культуры. Наиболее важной тенденцией общества является нежелание быть поглощенным чужой культурой и страх утратить связь с собственной корневой традицией. Давно замечено, что культурные ценности того или иного народа являются основой социального и экономического развития народов, государств и цивилизаций, духовного и нравственного возвышения человека. Утрата любого элемента культурного наследия является невосполнимой потерей и ведут к духовному объединению всей человеческой цивилизации [2, с. 3]. Это говорит о том, что каждая культура уникальна, и культурное наследие любого малого и большого народа должно сохранять свою уникальность и самобытность. Поскольку материальная и духовная культура народа очень органична, и нарушение этой целостности приведет к потере гармонии национальной культуры. Культура любого народа определяет ее духовную уникальность, творческие силы и способности.

Одной из наиболее самобытных и ярких является традиционная культура народов мари. Сегодня народ мари остро переживает судьбу своего языка и своей культуры в современном мире. Присущие национальной культуре ценности слишком сложно вписать в пространство современного постиндустриального общества. Основы ментальности народов мари находятся в представлениях о бесконфликтном саморазвертывании мира в процессе его творения из первоматери. Этим отличается его мифология от индоевропейской [2, с. 4].

Культура и традиции народов мари очень разнообразны и уникальны. Это и различные обряды, ритуалы, календарные праздники, танцы, костюмы, язык и многое другое. Поэтому сохранение традиций и культуры народа является актуальной проблемой.



Одной из наиболее важных частей культуры марийского народа является традиционный национальный костюм. Предмет исследования – марийская вышивка как наиболее значимая и определяющая часть марийской культуры.

Костюм народа мари – это часть уникальной культуры. Для девушек данной национальности костюм несет в себе не только эстетическую, но и воспитательную роль. Поскольку юным марийкам нужно было готовить для себя приданое, которое включало в себя несколько комплектов одежды, в том числе и свадебные головные уборы, рубахи и так далее. Также девушка должна была приготовить подарки новым родственникам, в основном это также была одежда. Во время подготовки приданого в юных дарованиях воспитывались очень важные навыки с точки зрения марийского этноса – это терпение, усидчивость и фантазия. Важнейшей частью в подготовке приданого была вышивка на подготовленных ранее тончайших белых рубахах, платьях и не только.

Таким образом, художественные традиции марийского народа получили яркое воплощение в марийской вышивке. В качестве украшения она использовалась во всех деталях женского и мужского костюмов. Место, где находилась вышивка, было хорошо продумано и обычно связано с покроем, назначением и типом одежды. Как на женской, так и на мужской рубашке ее размещали у нагрудного разреза, на спине и плечах, где она часто завершалась углом, а на обшлагах рукавов у запястья, на подоле – узкой полоской. Вышивка помогала замаскировать швы, которые соединяли полотна рубашки. Женская рубаха отличалась праздностью и обилием красивой вышивки. При этом у разных групп марийцев костюм различался количеством и размещением вышивки: у одних можно обнаружить, кроме нагрудной, вышивку по длине рукавов, у других – лишь небольшие орнаментальные розетки на наплечной части; у одной группы марийцев вышивка ассиметрична, у другой – симметрична.

Основные принципы расположения вышивки – бордюр, сетка и отдельная (свободная) розетка. Композиция в виде сетки зачастую использовалась в женском головном уборе типа «сорока» и нагрудной вышивке. Розетки

располагали с двух сторон нагрудного разреза или на плечевой части женской рубашки. Их обычно строили по принципу вписанных многоугольников, квадратов, крестов, ромбов и пр. Бордюры строятся по краю деталей костюма или вышитой композиции по схеме вертикалей и горизонталей, им пользовались и для того чтобы спрятать соединительные швы тканей, а еще при вышивании головных уборов типа «шарпан». Вышивали на белом поле холста шелковыми или шерстяными нитками. Главные швы выполнялись по счету нитей основы холста, без первоначального рисования, зачастую с обратной стороны. Это темышан («косая стежка»), пўшкан тўр, пўшкыл тўр, йыпкен («ропись»), керышташ, керыштыш, керыштыш темышан («набор»), пырче лукмо («мережка»), керем («веревочка»).

В марийской вышивке разнообразно представлен мотив «крючка», он есть почти в каждом узоре и в самых разных вариациях. Самые известные вариации из парных крючков. Этот мотив имеет разные наименования – тага шур («рога барана»), шарды шур («рог оленя-лося»). Очень известны и мотивы орнамента зооморфного происхождения. Преобладающими являются сюжеты с предстоящими «у дерева» оленями, конями или просто парные изображения водоплавающих птиц – гуся, утки, лебедя.

Такие мотивы чаще всего имели место в вышивке головных уборов типа «сорока» и «нашмак» у луговых марийцев, в вышивке мужских кафтанов у ветлужских марийцев. Их изображения направлены обычно в одну сторону или обращены друг к другу. Орнаментальная трактовка оленя передает самые характерные детали – его корпус и ветвистые рога. Мотивы с конями имеют несколько вариантов: кони с всадниками, фантастические («крылатые») кони, одни конские головки. Животные часто комбинируются с растительными формами – деревья, цветка; птицы – без них. В цветочно-растительных мотивах прослеживаются стилизованные изображения хвойных деревьев, различных кустов, составленных из стилизованных веток и цветов-розеток, близких к ромбу или квадрату. Особенно много таких растительных мотивов в вышивке женских головных уборов типа «шарпан» и «шимакш».

Цветовая гамма вышивки марийцев состоит из традиционных цветов. Основной рисунок заполняли красными нитками (в каждом случае разного оттенка), для обводки контура использовали черные нитки (в более ранних образцах – темно-синие); остальные добавочные – зеленый, голубой, желтый (или оранжевый); небольшими вкраплениями «оживляли» холст, усиливая таким образом декоративную звучность общего цветового решения костюма и снижая контрастность красного цвета и белого поля холста.

Для украшения костюма традиционно использовали монеты, бисер, стеклярус, пуговицы позумент, раковины-каури и др. Необычные височные украшения из подвесок с серебряными монетами, раковинами-каури и бисером; ушные подвески с монетами, серьги, выполненные из медной и латунной проволоки, бусины. Особым богатством отличались шейные и нагрудные украшения в виде ожерелий с монетами, раковинами-каури и пуговицами [1, с. 356].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что искусство вышивки – это одно из самобытных явлений в материальной и духовной культуре народа мари. Это типичный вид женского рукоделия, продукт творчества многих поколений марийских вышивальщиц. Производство костюмов и марийской вышивки так же связаны с древними марийскими обрядами, связанными с выдачей невесты замуж, это свидетельствует о том, что культура мари самобытна и уникальна.

Маритюр (марийская вышивка) так же дорога нам как проявление национальной культуры, особенностей и традиций, которые определяют неповторимый облик народного декоративного искусства республики. Именно в этом виде народного творчества очень наглядно проявилась высокая художественная одаренность марийского народа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Казимов А. С., Молотова Т. Л., Никитина Т. Б., Попов Н. С., Шаров В. Д. Марийцы. Историко-этнографические очерки. Йошкар-Ола, 2013. 482 с.
2. Шкалина Г. Е. Традиционная культура народа мари. Йошкар-Ола, 2003. 208 с.
3. Федорова С., Мусина Р. Р. История художественной керамики: учебное пособие. М., 2010. 360 с.
4. Степанова И. А. Маритюр: Встречи с марийской вышивкой. Йошкар-Ола, 2005. 160 с.

5. Тойдыбекова Л. С. Марийская мифология. Этнографический справочник. Йошкар-Ола, 2007. 312 с.
6. Никитин В. В, Никитина Т. Б. К истокам марийского искусства. Йошкар-Ола, 2004. 152 с.
7. Русская фарфоровая скульптура. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.liveinternet.ru/users/willynat/post457322988/> (дата обращения: 25.02.2023).
8. Марийская вышивка: орнаменты, материалы, цвета и немного истории. [Электронный ресурс]. URL. <https://dzen.ru/media/vanillamuss/mariiskaia-vyshivka-ornamenty-materialy-cveta-i-nemnogo-istorii-60f50467116f4228d0aabb68> (дата обращения: 25.02.2023).
9. Марийский оберег. Значение символов. [Электронный ресурс]. URL. <https://kidsher.ru/ru/culture/455/> (дата обращения: 25.02.2023).
10. Марийский орнамент из далекого прошлого. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kmkmuzey.ru/articles/1253-ornament> (дата обращения: 25.02.2023).

**В. В. Черезова**

*Гжельский государственный университет,*

*Московская обл., пос. Электроизолятор*

Научный руководитель: И. В. Коршунова

## **ТРАДИЦИИ УДМУРТСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА)**

В современном мире традиционный костюм представляет интерес не только с художественной, но и с исторической, этнографической, социологической и научной точки зрения. Народный костюм – значимая часть традиционной художественной культуры. Знание истоков его художественной природы, дает возможность не только подрастающему поколению, но и взрослому, приобщиться к традиционной русской культуре, позволяет воспитывать в людях определенное восприятие мира, развивать творческие качества личности, обеспечивающие готовность наследовать духовные ценности народного искусства.

Актуальность темы обусловлена тем, что удмуртский народный костюм является важной частью традиционной культуры, а проблема традиций в народном искусстве всегда интересовала исследователей. Истоки народного искусства удмуртов, как и других народностей Поволжья и Урала, уходят в глубокую древность [2, с. 12].

Одежда удмуртов в прошлом почти вся была домашнего производства. Шили ее из белого холста, сукна и овчины. Однако в дальнейшем, с изменением хозяйственных занятий, торговых партнеров, в связи с татарско-монгольским нашествием, а позднее – с присоединением к Русскому государству, костюм снова претерпевает значительные изменения. За долгую историю удмуртского народа сложились два основных комплекса костюма: северный и южный. Оба эти комплекса возникли на финно-пермской основе. Однако в прошлом для всех удмуртских племен был характерен единый покрой костюма туникообразного покроя (северный комплекс) в своих основных чертах сложился еще в глубокой древности.

В прошлом удмурты носили одежду из белых тканей, украшенную вышитыми узорами. Сохранившиеся предметы женской одежды удмуртов первой половины XIX в. свидетельствуют о высоком орнаментальном и колористическом искусстве удмуртской вышивки, использовании в ней старинных «трудоемких» швов, таких как счетная гладь, косая стежка, набор, разнообразных вариантов росписи и другие. Народная одежда этого типа сохранилась в качестве обрядовой вплоть до первой четверти XX в.

Северный комплекс народной женской одежды наиболее ярко отражает этнические особенности удмуртской культуры. Именно одежда северных удмуртов сохранила и донесла до наших дней существенные черты древнего костюма и его орнаментацию [2, с. 7].

Были выделены следующие виды костюмных комплексов.

Одежда северных удмуртов (Нижнечепецкий костюмный комплекс, косинский вариант). Костюмный комплекс состоит из рубахи и кафтана. Два коротких полотнища составляли бока рубахи, к концам рукавов с изнаночной стороны пришивали кумач или цветастый ситец. При ношении манжеты отворачивались и оказывались на лицевой стороне, такая манера ношения одежды является отличительной чертой рубахи косинских удмурток. Также костюм дополняет вышитый съемный нагрудник, головное полотенце и пояс для рубахи.

Нижнечепецкий костюмный комплекс (слободской вариант). Комплекс одежды состоит из распашного кафтана, рубахи. Дополняют нательную одежду вышитый съемный нагрудник кабачи, фартук, пояс, головное полотенце, красный небольшой платок, белый цветной платок. Одежда этой группы удмуртов имеет некоторые отличительные черты в крое и оформлении рубахи и распашного кафтана, в манере ношения [4, с. 2].

Верхнечепецкий костюмный комплекс. Летняя – состоит из распашного кафтана и рубахи. Дополняют их фартук без грудки и аппликативный нагрудник. Рубаха из белой домотканины туникообразного покроя, рукава из красно-белой домотканины с узорами, выполненными в технике браного качества.

Зимняя женская одежда. На белую рубаху надевали распашной кафтан, сшитый из клетчатой домотканины. Поверх кафтана: передние полы прямые, прошиты друг с другом около подола, рукава длинные. Поверх распашного кафтана надевается фартук без грудки. С зимней одеждой женщина надевает четырехугольный платок [4, с. 11].

Одежда южных удмуртов. Южноудмуртский костюмный комплекс. Общее в покрое женской рубахи всех групп южных удмуртов: рубаха туникообразного покроя. К подолу рубаха расширена, рукава к основному полотнищу пришиты под прямым углом. Рубаха с оборкой, количество их колеблется от одной до трех. Фартуки были с высокой и низкой грудкой, с оборкой и без нее. Особо праздничные фартуки шились из домотканины узорного ткачества. Среди южных удмуртов еще на рубеже XIX – XX века были распространены твердый конусообразный берестяной головной убор айшон, обшитый серебряными нитями, и вышитый платок-покрывало. Головные полотенца были с узорными тканями или вышитыми концами, налобная повязка украшена позументными лентами или мелкими серебряными монетами. Носили также лапти с красивыми узорными веревочками, чулки и носки, связанные из льняных нитей – летние, из шерстяных – зимние [4, с. 13].

Завятский. Основу женского костюма завятских удмуртов составляют рубаха, фартук, платок – покрывало с конусообразным убором, головное полотенце. Верхняя одежда: кафтан – безрукавка, с рукавами из полушерстяной красно – черной домотканины.

Закамский. Основу костюма составляет нательная рубаха, в зависимости от расцветки домотканины, от техники ткачества, узора. Праздничный наряд женщины завершает сшитый из плиса или бархата украшенный полосками позумента камзол – безрукавка. Женский костюм дополняют платком собственного изготовления из домотканины или фабричной ткани белого или красного цветов с длинными разноцветными кистями [4, с. 19].

Бавлинский костюмный комплекс. Основу этого костюмного комплекса составляет рубаха, которая по своему крою совершенно идентична рубахе

собственно южных удмуртов. Дополняют женский костюм головное полотенце или налобная повязка [4, с. 27].

Шарканско-якшурболынский. Основу женского костюма составляет рубаха, она такая же как у верхнечепецких удмуртов. Покрой туникообразный с овальным шейным вырезом, рукава тканые красно-белого цвета. К рубахе готовят аппликативный нагрудник. Женский головной убор – аппликативный треугольный платок, его надевали поверх шапочки, в праздники носили большой треугольный платок, сшитый из ковровой шали, украшенный полосками позумента.

Калмезский. Летняя рубашка шилась из белой льняной домотканины, туникообразного покроя. Рукава пришивались к основному полотнищу с треугольной ластовицей. На грудной планке и рукавах вышивка, выполненная в технике набор красным шелком-сырцом с небольшим добавлением желтого, красного и синего цветов. К подолу пришиваются узкие полосы красной домотканины и оборка. Зимняя женская рубашка шилась из клетчатой домотканины красных тонов. Рукава, грудь ее обшиваются кумачом или красным цветастым ситцем [4, с. 33].

Бесермяне. Основу женской одежды составляет рубаха, по своему покрою близкая к южноудмуртской. Она туникообразного покроя, с небольшим стоячим воротником, грудной разрез прямой, вокруг него пришиваются полосы цветастого ситца, с небольшой оборкой. Обычно такая рубаха, сшитая из клетчатой домотканины, считалась зимней. Носится она в паре с распашным кафтаном из клетчатой или продольной полосатой домотканины красных тонов. Отличается праздничная женская одежда. Шьют ее из белой домотканины, покроем такой же, как у зимней, отличие в оформлении нагрудной части рубахи. Вокруг грудного разреза расположена вышивка, выполненная яркими шелковыми нитями в технике двусторонней счетной глади и простой строчки [4, с. 39].



Каждая возрастная группа имела несколько комплектов одежды – у нее была и будничная, и праздничная, и обрядовая одежда (свадебная, для осенне-весенних угощений, погребальная и т.д.).

Основную массу декоративных украшений составляли:

- русские и иностранные монеты, выполненные из серебра;
- ожерелья из раковин или бусин;
- ожерелье из серебра или монет (монисто);
- украшенные орнаментом металлические браслеты;
- бисерные цепочки.

Женщины любого статуса могли носить в ушах серьги и подвески, их создавали из серебряных монет небольшого размера.

Наиболее распространенными орнаментами в украшениях являлись:

- геометрические формы (использовались для оберегов);
- изображения следов лебедей или гусей (знак счастья, плодородия, единства семьи);
- изображения лошадей (знак успешности и счастья, так как лошадь ассоциировалась с животным, приближенным к высшим небесным силам) [3, с. 101].

Большое внимание уделяется сохранению и популяризации костюма. Так, например, в Удмуртской Республике работает «Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел», в котором проводятся выставки с демонстрацией удмуртского народного костюма, видов современной традиционной одежды, созданные с использованием деталей вышивки, элементов кроя и построения декора в комплектах будничной, праздничной, обрядовой одежды. Такие выставки демонстрируют интерес и желание творить народную одежду [1, с. 7]. Например, в художественном салоне Национального центра республиканской выставки современного костюма и его отдельных элементов, выполненных по мотивам традиционной женской удмуртской одежды «Удмуртский костюм XXI века». Выставка показала, что раньше национальные костюмы представлялись в основном в направлении

«Сценический костюм», а на этой выставке поиски мастеров проявились в нескольких направлениях: сценический, представительский, повседневный костюм, адаптированный к современной жизни, что играет важную социальную роль, подчеркивая статус человека в современном обществе [1, с. 6]. В экспозиции «Национального музея Удмуртской Республики им. Кузубая Герда» также представлены коллекции женского удмуртского костюма.

Таким образом, народный женский костюм имеет глубокую историю. Одежда обладала различными функциями: эстетической, социальной и служила знаком национальной принадлежности, возраста, семейного положения. Анализ полученных данных позволил сделать вывод, что удмуртская одежда отличительна локальным разнообразием, множественностью элементов, вариативностью видов декора.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байкова Е. В., Буянова Л. И., Пислегова О. Л. Опыт сохранения и развития удмуртского национального костюма в системе деятельности «Национального центра декоративно-прикладного искусства и ремесел» // Ежегодник финно-угорских исследований. Ижевск, 2012. С. 78–85
2. Климов К. М. Удмуртское народное искусство. Ижевск, 1988. 199 с.
3. Климов К. М. Удмуртское народное ткачество. Ижевск, 1979. 144 с.
4. Лебедева С. Х. Удмуртская народная одежда. Ижевск, 2008. 45 с.

**Эм Мила**

*Белорусская государственная академия искусств, Республика Беларусь, г. Минск*  
Научный руководитель: Х. И. Высоцкая

## **ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ**

Искусственный интеллект часто называют главным технологическим прорывом XXI века. Сегодня можно наблюдать, как технологии применяются в самых разных областях, индустрия моды не исключение. Создание новых творческих образов, виртуальные примерки одежды и помощь в создании 3d моделей одежды – все это доступно работникам сферы моды уже сегодня. Важно найти баланс человеческого творческого начала и соединить это с логикой и структурой искусственного интеллекта.

Тема влияния искусственного интеллекта на быт человека и различные сферы его жизни является одной из самых актуальных сегодня, поскольку человеку интересен новый инструмент. Может ли он упростить выполнение рутинных задач человека, повлияет ли на привычные процессы и обязательно ли стоит внедрять его в свою жизнь – это вопросы, которые интересуют многих в современном мире.

Конечно, такая сфера как мода, является одной из быстро принимающих новое. Изменение общества, появление новых тенденций и технологий влияет и на темы для новых показов дизайнеров, и на выстраивание внутренних процессов моды.

Чтобы понять какое влияние имеет искусственный интеллект на дизайн одежды, рассмотрим, что вообще такое искусственный интеллект.

В широком понимании искусственный интеллект (artificial intelligence, AI, ИИ) – это некие математические алгоритмы и компьютерные системы, способные выполнять работу, которую делают люди, помогая последним или заменяя их в определенных ситуациях.

Такие действия, как визуальное распознавание, понимание речи и перевод на другие языки – это реальные примеры работы ИИ. Человеку, который не особенно глубоко вникает в природу этих процессов, может показаться, что для

компьютера это простые задачи. Но каждое такое «элементарное» действие было тщательно продумано и просчитано людьми, которые «прописали» его языком чисел и заложили в конкретную программу, способную дальше жить самостоятельно [1, с. 30–31].

Т.е. можно сказать, что ИИ в области дизайна одежды также может стать помощником человеку и упростить выполнение некоторых задач, однако для того, чтобы это произошло, для начала нужно, чтобы некоторая группа людей, профессионалов в этой области, «обучила» компьютерные системы распознавать, генерировать, воссоздавать. Можно сказать, что в любом случае все процессы машинный интеллект заменить не может.

Рассмотрим с какими задачами ИИ может помочь какие есть реальные примеры применения в области модной индустрии сегодня.

Создание контента. В модной индустрии любой бренд создает уникальный контент для привлечения внимания новой аудитории. Существует огромное количество модных журналов и изданий. Сегодня в создании контента может поучаствовать не только команда фотографов, стилистов, визажистов, художников, моделей, но и искусственный интеллект.

Примером в этой области может быть обложка журнала *Cosmopolitan* июня 2022 г. На «снимке» женщина-астронавт в розовом скафандре шагала по розовой поверхности неизвестной планеты на фоне россыпи розовых звезд. Внизу стоял ироничный вынос: «И на это ушло 20 секунд». Над картинкой работала целая команда, и далеко не один день: и редакторы журнала, и разработчики Open AI, и диджитал-художница Карен Икс Ченг.

Еще один пример – обложка и AI-съемка, опубликованная в ноябре 2022 г. в португальском *Vogue*. Стилистка и креативный директор Мария Винагре и ее партнер по визуальному акселератору *Incrime Content*, AI-дизайнер Хьюго Барбера создали изображения-ассоциации прошлого и будущего моды. Над разработкой «снимков» команда работала два полных дня, за которые было сделано 4000 изображений, и из них выбрано 16 лучших для публикации [2].

Создание 3D конструкций одежды. Посмотреть, как будет выглядеть одежда в объемном виде, на финальном этапе создания сегодня можно без использования ткани. Графический дизайнер и создатель марки биометрических украшений Элмо Мистайен создал модели комбинезонов-бабочек, решив представить, какие костюмы может выпустить Nike для парашютистов.

«AI будет очень полезным для разработки нового, уникального кроя и паттернов для прототипов модных изделий – а использование виртуальной одежды и моделей существенно сэкономит время и силы дизайнеров», – убежден Элмо [2].

Виртуальные примерочные. Искусственный интеллект предоставляет возможности виртуальной примерки, что помогает брендам сохранить время и деньги на процесс производства одежды. Искусственный интеллект помогает точно измерить размер и настроить цифровые модели. Например, такую технологию уже создала компания ZERO10 [3].

Это приложение для популяризации цифровой одежды, в котором работает команда профессионалов, сочетающих дизайн одежды с передовыми технологиями AR. Платформа дает возможность брендам, дизайнерам и пользователям создавать виртуальную вещь, которую можно носить в дополненной реальности бесплатно, при этом делать фото- и видеоконтент в неограниченном количестве [4].

Это лишь несколько примеров реального использования искусственного интеллекта в сфере дизайна одежды, на самом деле с каждым днем таковых становится все больше и больше. Многих пугает вопрос замещения человеческого ума и навыков современными технологиями. Соединяя воедино креативность человека и машинных возможностей, алгоритмов и структуры, можно получить отличный симбиоз.

Сегодня можно говорить об эволюции креативности дизайнеров, ускорении процессов. Искусственный интеллект может ассистировать командам и ускорять создание новых коллекций. Таким образом, уже сейчас креативность в моде может проявляться в трех формах:

- 1) традиционная ручная работа (очевидно, она еще долго будет в цене);
- 2) полная ее противоположность – технологичная креативность, когда ИИ сам создает новый тренд (состязание алгоритмов с разной настройкой);
- 3) идеальный вариант – сотрудничество человека с ИИ.

В последнем случае каждый решает свою задачу, а в итоге оптимизированный продукт получается удобнее и дешевле, интереснее и привлекательнее. И конечное решение все же остается за человеком [1, с. 291–292].

Развитие технологий и введение инноваций всегда дает отклик на индустрию одежды. Для производителей, дизайнеров, брендов, кто желает идти в ногу со временем, использование искусственного интеллекта желательно уже начать вводить в свои внутренние процессы. Представителям молодого поколения стоит максимально использовать возможности искусственного интеллекта, поскольку это современный подход к делу, который может очень сильно упростить работу.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голуб А. Искусственный интеллект для моды. Минск, 2019. 351 с.
2. The Blueprint – Мода. [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/trends/ai-semki> (дата обращения: 08.05.2023).
3. Vc.ru – бизнес, технологии, идеи, модели роста, стартапы. [Электронный ресурс]. URL: <https://vc.ru/u/1290623-nft-smi/638316-kak-iskusstvennyy-intellekt-mozhet-pomoch-razvitiyu-industrii-cifrovoy-mody> (дата обращения: 07.05.2023).
4. NFT ARTY – Актуальные новости и аналитика. [Электронный ресурс]. URL: <https://nft-arty.com/ru/zero10-vedushhaya-ar-platforma-czifrovoj-odezhdy/> (дата обращения: 10.05.2023).