

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЮГРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

**Материалы Региональной
научно-практической конференции**

г.Нижневартовск, 22 марта 2010 года



**Издательство
Нижневартовского государственного
гуманитарного университета
2011**

ББК 85.12я43

Д 28

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного гуманитарного университета

Ответственный редактор
кандидат культурологии, доцент *М.М.Новикова*

Д 28 Декоративно-прикладное искусство Югры в пространстве современной культуры: Материалы Региональной научно-практической конференции (г.Нижевартовск, 22 марта 2010 года) / Отв. ред. М.М.Новикова. — Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гуманит. ун-та, 2011. — 158 с.

ISBN 978–5–89988–821–2

Сборник содержит материалы Региональной научно-практической конференции «Декоративно-прикладное искусство Югры в пространстве современной культуры», посвященной актуальным проблемам и перспективам развития декоративного искусства, народных художественных ремесел, проводившейся 22 марта 2010 года в Нижевартовском государственном гуманитарном университете.

Для преподавателей, аспирантов и студентов, интересующихся вопросами теории, практики и методики преподавания в сфере декоративного искусства и дизайна.

ББК 85.12я43

ISBN 978–5–89988–821–2

© Издательство НГТУ, 2011

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

А.Г.Переверзев
(г.Нижегород)

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КАЧЕСТВ ХУДОЖНИКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

В современных, быстро развивающихся социально-экономических, информационных, коммуникационных и технологических преобразованиях общества возникает необходимость модернизации образования, его коррекции. Тенденции экономического роста и активного включения человека в динамичные глобальные процессы требуют резкого повышения его конкурентоспособности сегодня на мировой арене, роста культуры производства и потребления. Это в свою очередь выдвигает задачу подъема качества и эффективности образования на новый уровень, соответствующий масштабу стоящих проблем. От этого зависит интеллектуальное и эмоциональное развитие молодежи, формирование ее ценностных ориентаций, социальных, этических и эстетических идеалов, овладение опытом творческой деятельности и профессионального мастерства.

В решении поставленных задач немаловажную роль играет школьная и вузовская среда, в которых формируются эти качества личности, где эстетическую составляющую во многом определяют художники-педагоги — люди, обладающие эстетическим, художественным вкусом.

Специфика образованности студентов-выпускников художественных специальностей заключается в том, что в ней концентрируются два начала: художественно-эстетическое и пространственное видение на основе законов изобразительной грамоты. Наряду с традиционной деятельностью современному художнику сегодня необходимо быть ориентированным на необходимость

приобщения людей к культуре, в том числе и культуре создания и восприятия окружающей среды. Учитывая это, в содержании и в процессе подготовки будущих художников изобразительного и декоративно-прикладного искусств, следует предусматривать ориентацию на глубокое усвоение культуры, что соответствует идеологии современного высшего образования. Культурологический подход, по утверждению академика РАО В.А.Сластенина, предполагает создание условий для самоопределения личности студента в культуре, а «усвоение» ее есть процесс личностного открытия, создания мира культуры в себе.

В Концепции модернизации российского образования подчеркивается, что «Условием повышения качества общего образования является более полное использование нравственного потенциала искусства как средства формирования и развития эстетических принципов и идеалов в целях духовного развития личности». Возрастающая роль эстетического образования требует повышения уровня профессиональной и специальной подготовки художника декоративно-прикладного и изобразительного искусств; являющихся носителем духовной культуры, проводником идеи приведения предметной среды в соответствие с формирующимся гуманным отношением к личности. Гуманизация образования — эффективное средство воспитания личности, ее духовно-нравственных ценностей, эмоциональной отзывчивости, творческой и социальной активности, что требует совершенствования и развития связей «человек — окружающая среда» во всех проявлениях как единой составляющей учебно-воспитательного процесса в вузе.

Значительная роль в создании среды, повышении уровня культуры, формировании нравственных принципов, эстетических вкусов принадлежит декоративному искусству, которое определяется как вид искусства, обслуживающее нужды человека и одновременно удовлетворяющее его эстетические потребности, несущие красоту в жизнь. Следовательно, обучение искусству во всех видах в рамках курсов художественной специальности приобретает еще большую значимость, а модернизация его содержания в связи с изменившимися социально-экономическими и политическими условиями развития общества весьма актуальна, где немаловажная роль отводится педагогу.

На необходимость активизации формирования профессионального мастерства студентов указывает, кроме того, выявленный у большинства студентов низкий уровень сформированности таких профессионально важных качеств личности, как чувство долга и ответственности, самосознание, информационная и коммуникативная культура, способность профессионального творческого саморазвития. Хотя в современных условиях отмечается высокий уровень требований к развитию этих качеств для успешной творческой, учебно-профессиональной деятельности будущих выпускников художественных специальностей.

Решение проблемы, связанной с формированием художественного мастерства в процессе занятий декоративно-прикладным искусством, требует особенной деятельности педагога по эстетизации среды для организации и осуществления работы со студентами.

Возникла необходимость в разработки методики формирования художественно-декоративного мастерства на занятиях изобразительным и декоративно-прикладным искусством, базирующейся на постоянном решении студентами проблемных ситуаций, в том числе работой по реализации как академических, так и художественных задач.

Декоративная деятельность разнообразна и многопланова по своим внутренним свойствам, формам отражения действительности и взаимосвязей с ней, по способам воздействия на формирование личности, по конкретному характеру своих функций, она своим неразрывным единством создает целостную систему формирования художественного мастерства студентов.

Диалектическое единство этого процесса заключается в том, что художественно-эстетическая культура среды, созданная в процессе декоративной деятельности, являясь составной частью духовной культуры, направленной на создание условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого, для формирования положительных качеств личности всех участников данного процесса, что позволяет говорить об обязательном наличии у руководителя данной деятельности высокохудожественного мастерства.

Научно-теоретические основы, заложенные методикой, естественно не могут претендовать на полный анализ всего круга проблем формирования художественно-профессионального мастерства

студентов в процессе занятий декоративным искусством, но представляются наиболее значимым для успешного проведения учебного процесса.

«Методические особенности обучения изобразительному и декоративно-прикладному искусству» посвящена методика преподавания, которая лежит в основе художественно-педагогического мастерства и, по определению Н.Н.Ростовцева, является искусством, «очень сложным и трудным в исполнении». В данном аспекте рассматриваются специфические особенности преподавания декоративно-прикладного и художественно-изобразительного искусств, связанные с восприятием их как глубинно-пространственных отношений в композиции, которыми являются:

- процесс деятельности, где возможна одновременная работа с различными конструкционными материалами;
- одновременное использование как коллективных, так и индивидуальных форм деятельности, формирования чувства ответственности не только за собственный участок работы, но и за ее конечный результат;
- навыки создания объемных и глубинно-пространственных композиций, где синтез искусств позволяет решать сложные задачи декоративно-художественного ансамбля архитектурной среды;
- творческие этапы проектирования «малых форм», со знанием конструирования, эргономики, основ дизайна и т.д.;
- знания различных приемов и технологий графических и художественно-оформительских материалов;
- знания и умения использования современных электронных средств и информационных технологий дизайна.

Занятие декоративно-прикладным и изобразительным искусством в рамках учебного процесса имеют преобразовательный характер, а чередование умственной и физической работы в их процессе создает благоприятные условия для мыслительной и творческой деятельности, развивающей и формирующей личность. Декоративная деятельность включает в активную работу все наружные и внутренние анализаторы, формирует различные качества внимания, развивает все виды памяти, т.е. она является универсальным средством совершенствования и развития художественно-педагогического мастерства.

Анализ конкретных явлений, их влияния на формирование личности позволили определить наиболее общие черты этого процесса в современных условиях социального развития:

- научное мировоззрение, опирающееся на знание основ наук о природе, обществе, человеке;
- творческое совершенствование окружающей среды и самого себя, развитие и углубление связей «человек — среда», основывающееся на глубокой потребности в самообразовании, самовоспитании, самосовершенствовании и «восхождении к индивидуальности»;
- деятельностная активность как продукт социального формирования и самоформирования личности, готовность и умение ее участвовать в процессе обновления, демократизации и гуманизации общественной жизни, модернизации образования;
- высокий уровень духовной, нравственной и эстетической воспитанности, определяющей потребность к практической, социально значимой деятельности.

Изучение теоретического материала по истории материальной культуры, экологии культуры среды и развития взаимоотношений системы «человек — среда» в процессе декоративно-оформительской деятельности позволило наряду с повышением общеобразовательного уровня воздействовать на духовную, нравственную, эстетическую воспитанность студентов. Созидательное влияние среды и воспитания становится фактором развития личности лишь через ее активную деятельность. Всякое личностное новообразование и качество есть результат собственных усилий человека, результат его деятельности.

При овладении основами композиции декоративного искусства и художественного оформления студенты знакомятся с различными явлениями, закономерностями и законами природы, что способствует использованию на практике теоретических знаний, совершенствует мастерство. Научно обоснованное использование цвета, наряду с решением общекомпозиционных задач, создает цветовой комфорт, положительно влияет на психофизиологическое состояние человека. Создание художественно оформленной среды с опорой на научные данные в дизайне, это позволяет совершенствовать вместе со средой и самого человека.

Рассмотренные уровни сформированности познавательных, художественно-творческих, методолого-педагогических качеств студентов при изучении декоративно-прикладного искусства показывают наличие необходимого художественно-педагогического мастерства, выраженного владением базовыми знаниями, умениями и навыками, нестандартным мышлением; способностями воплощать полученные знания в продукты декоративно-художественного творчества.

Примечания

1. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества. М., 2003.
2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. М., 1981.
3. Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. М., 1972.
4. Шимко В.Т. Основы дизайна и средовое проектирование. М., 2005.

С.Н.Кравченко
(г.Нижегород)

СТИЛИЗАЦИЯ КАК МЕТОД ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ГОБЕЛЕНЕ

Для современного искусствоведения уже сейчас представляет интерес декоративные работы со стилизованными элементами. На сегодня стилизация как метод проектного поиска в гобелене остается недостаточно изученной.

Стилизация в изобразительном искусстве известна с древнейших времен. Большого мастерства в стилизации орнаментальных мотивов достигли египтяне, римляне. Их произведения предельно лаконичны и выразительны как по силуэту, так и по цветовым решениям. В них одновременно присутствуют условность изображения и узнаваемость объектов, это яркие, декоративные, запоминающиеся образы. Стилизация просматривается средневековой русской архитектуры в постройках А.В.Щусева и В.А.Покровского. Стилизация есть уже в искусстве 17—18 вв. — китайские мотивы в делфтском фаянсе в Нидерландах, во французском декоративном

искусстве, но широкое ее развитие связано с романтизмом и повышенным чувством историзма, особенно со стремлением использовать и включить в современный контекст наследие готики и Раннего Возрождения. Стилизация, свободно истолковывающая содержание и стиль искусства, послужившего прототипом, нашла яркое проявление в искусстве начала 20 в. Стилизация примитива в живописи М.Ф.Ларионова и Н.С.Гончаровой. В театрально-декорационном искусстве и книжной графике 20 в. и т.д.

СТИЛИЗАЦИЯ (фр. *stylisation*, от *style* — стиль):

1) декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью условных приемов, упрощения рисунка и формы, цвета и объема. Стилизация — необходимый и естественный метод в декоративном искусстве, плакате, монументальной живописи, силуэтной графике, прикладной графике и других видах искусства, требующих декоративной ритмической организации целого. Особенно важную роль стилизация играет в орнаменте, где фигуры и предметы превращены в мотивы узора. В станковое искусство стилизация вносит черты декоративности;

2) имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте. Стилизация обусловлена стремлением освоить и представить в новом качестве своеобразные черты культур, далеких исторически или географически, в отличие от буквального перенесения мотивов в новый художественный контекст, стилизация подразумевает глубокую переработку этих мотивов и сохранение лишь их внутренней сути, являясь знаком, символическим намеком на первоисточник [6, 872].

Основоположниками стилизации были следующие стили: модерн, искусство авангарда, конструктивизм, кубизм. В них использовались подчеркнуто геометрические условные формы, стремление «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы.

Позитивной стороной стилизации является и актуализация национальных тем в декоративном искусстве, что с каждым десятилетием становится особенно важным. Зачастую именно она выделяется как самостоятельный метод с относительно четкими границами образности.

В декоративном искусстве, дизайне — обобщение изобразительных фигур и предметов с помощью условных приемов; особенно характерна для орнамента, где стилизация превращает объект изображения в мотив узора [1, 691]. Стилизация нередко связана с переосмыслением художественного содержания, составляющего основу имитируемого стиля [4, 88].

Основоположниками декоративной стилизации на наш взгляд стали такие художники как: Пабло Пикассо, Михаил Врубель, Василий Кандинский, Ван Гог, Анри Матис, Казимир Малевич и др.

В декоративной композиции важную роль играет то, насколько творчески художник может переработать окружающую действительность и внести в нее свои мысли и чувства, индивидуальные оттенки. Это и называется стилизацией.

В декоративном искусстве стилизация — метод ритмической организации целого, благодаря которому изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается своеобразным мотивом.

Стилизацию можно подразделить на два вида:

а) внешняя поверхностная, не имеющая индивидуального характера, а предполагающая наличие готового образца для подражания или элементов уже созданного стиля (например, декоративное панно, выполненное с использованием приемов хохломской росписи);

б) декоративная, в которой все элементы произведения подчинены условиям уже имеющегося художественного ансамбля (например, декоративное панно, подчиненное среде интерьера, сложившегося ранее).

Стилизация как метод проектирования является и одним из вариантов синтеза разнородных произведений декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства, их смыслового и образного единения друг с другом. Стилизация активно используется в композициях гобелена.

Художественное проектирование гобелена, как и все современные нам области культуры, основано на научных принципах. Творить, опираясь только на интуицию и чувство, профессиональный художник не может. Стилизованное изображение различных предметов, объектов и форм в учебной практике художника,

как и любое рисование, изучающее форму и создающее образы, базируется на объективном изучении природы.

Декоративная стилизация в гобелене предполагает декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью ряда методов и приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений. Об этих методах и приемах остановимся подробнее.

Теоретической и практической основой для декоративной стилизации можно считать методы и приемы изображения, которые помогут создать подлинно новое — это создание того, чего нет в природе, окружающем мире, хотя главным источником для этого должна служить природа и окружающий мир.

- **Метод египтян** — метод изображения, при котором в одном изображении соединяется две проекции: фронтальное и профильное.
- **Прием Филонова** — дробление изображения введением постоянного модуля и фиксации его цветом.
- **Метод оверлэппинга** — метод изображения, при котором происходит частичное совпадение или наложение одной формы на другую [1, 126].
- **Метод символического видения.** Символ, как глубинный образ реальности, содержащий в себе смысл, может выступать средством наблюдения и познания этой реальности. Метод символического видения заключается в отыскании или построении студентам связей между объектом и его символом. После выяснения характера отношений символа и его объекта (свет — символ добра, спираль — символ бесконечности, голубь — символ мира, блин — символ масленицы) преподаватель предлагает студентам наблюдать какой-либо объект с целью увидеть и изобразить его символ графической или живописной, или декоративной форме [7, 189].
- **Метод гиперболизации.** Увеличивается или уменьшается объект познания, его отдельные части или качества: изображаются инопланетяне с большими головами или малыми ногами. Стартовый эффект подобным воображениям могут придать «Рекорду Гиннеса», находящиеся на грани выхода из реальности в фантазию [7, 187].

- **Метод агглютинации** предлагается студентам соединить несоединимые в реальности качества, свойства, части объектов и изобразить, например: горячий снег, вершину пропасти, объем пустоты, черный снег, бегающее дерево, летающего медведя и т.д. [7, 191].

Все перечисленные методы и приемы изображения, которые будут применяться в декоративной стилизации гобелена, подразумевают сознательный отказ от полной достоверности изображения и их подробной детализировки. Основные общие черты, возникающие в процессе стилизации у объектов и элементов декоративной композиции, — простота форм, их обобщенность и символичность, эксцентричность, герметичность, красочность, чувственность [2, 250]. Для декоративной стилизации в гобелене характерно абстрагирование — мысленное отвлечение от несущественных, случайных с точки зрения художника признаков с целью заострения внимания на более значимых, отражающих суть объекта деталях.

Сюжетами и мотивами для выбора стилизованных композиций гобелена широк это, например, флора и фауна — растительные и зооморфные мотивы, натюрморт, пейзаж, городские и сельские мотивы, трансформация сцен жизни и быта человека. При декоративной стилизации изображаемого объекта необходимо стремиться, чтобы композиция гобелена отвечала принципу архитектурности, т.е. нужно выстраивать систему связей отдельных частей и элементов в единую целостность произведения.

Практика стилизации декоративной композиции гобелена.

Ориентируясь на принятую в наше время систематику совершенствования проектной стилизации декоративной композиции гобелена, процесс расчленяется на пять следующих этапов: зарисовка — реалистических рисунков, поиск — декоративно-стилизованных рисунков, разработка декоративной композиции, исполнение в материале (ткачество гобелена). Это поэтапное разделение условно обозначает основные последовательные стадии творческой работы над проектом гобелена. Мы рассмотрим два основных этапа. Их можно в общих чертах охарактеризовать таким образом:

Реалистичный рисунок (зарисовка)

- аналитическое изучение формы;
- выявление характерных черт;
- поиск наиболее выразительных способов изображения (ракурс, движение, взгляд и т.д.).

Декоративно-стилизированный рисунок (поиск)

- учитывается природная форма предмета (если у предмета круглая форма она еще больше округляется и т.д.);
- передается структурная связь объекта путем отбрасывания второстепенных признаков;
- разрабатываются отдельные детали с их декоративным развитием (с использованием различных приемов и методов).

Декоративная стилизация отличается от стилизации вообще своей связью с пространственной средой. Под декоративностью принято понимать художественное качество произведения, которое возникает в результате осмысления автором связи его произведения с предметно-пространственной средой, для которой оно предназначено. В этом случае отдельное произведение задумывается и осуществляется как элемент более широкого композиционного целого.

Выполнение стилизованного гобелена. Определение степени влияния стилизации в гобелене, оценка роли стилизации в раскрытии темы, идеи и образа гобелена, а также анализ основных видов и приемов выполнении композиционных закономерностей размещения стилизованных предметов в гобелене. Исследования, проведенные в области стилизации гобелена, могут быть применены художниками и дизайнерами, преподавателями высших и средних учебных заведений художественного профиля.

Проведенный анализ позволил не только выявить основные тенденции и направления развития стилизации в гобелене, но и предположить некоторые перспективы его дальнейшего развития.

В работе исследованы композиционные закономерности взаимосвязи стилизации в гобелене, выявлена роль стилизации в формировании художественного образа гобелена. Предложено системное обобщение и определение основных принципов в технологическом и теоретическом процессе стилизации гобелена.

Приведенный фактический материал может быть использован в учебно-воспитательном процессе образовательных учреждений.

Примечания

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. Самохина В.Н. Благовещенск, 2000.
2. Даглдиян К.Т. Декоративная композиция: Учебное пособие. Ростов н/Д, 2010.
3. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества. М., 2003.
4. Логвиненко Г.М. Орнамент. Методические рекомендации по работе над орнаментальной композицией. Магнитогорск, 1998.
5. Степанов А.В. и др. Объемно-пространственная композиция. М., 1993.
6. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь. М., 2000.
7. Хуторской А.В. Развитие одаренности школьников. Методика продуктивного обучения. М., 2000.

М.М.Новикова
(г.Нижегород)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Нельзя сказать, что современное искусство в целом следует рассматривать как бесконечный и безвыходный кризис. И все же нельзя не согласиться с тем, что искусство все более становится «игрой и удовольствием», вместо того, чтобы быть, по определению К.Ясперса, «шифром трансценденции» [1, 365—373]. Создается впечатление, что между искусством и культурой возникло «разорванное» пространство. Там, где еще не утрачена связь, искусство принуждено «вести себя» по правилам масс-культурной доминанты (т.е. приспосабливаться к потребностям и вкусам толпы). Там же, где эта связь прервалась, искусство обратилось на самое себя, занявшись «игрой в бисер».

Пожалуй, никогда еще искусство не оказывалось в такой ситуации, с которой, по меткому определению Т.Адорно, «морально

несовместимо его дальнейшее существование» [2, 480—483]. Искусство, его функции стали другими. Для Т.Адорно это было совершенно очевидным. И хотя его выводы относятся к середине XX столетия (когда, на его взгляд, «культурная деятельность превратилась в идеологию вместе с одной из своих отраслей — искусством»), они вполне актуальны для нашего времени. Только теперь ситуация являет собой полную противоположность — немецкий философ проблемы искусства и эстетики связывал с диктатом идеологии, а в «постсовременности» все происходит как будто наоборот (деидеологизация, маргинализация и т.д.), но суть проблемы та же.

Грань между элитарным и так называемым массовым уровнями искусства становится зыбкой и условной. Но в то же время, есть некая полярность тенденций, разрыв традиций. Художественный фон «постсовременности» довольно пестр и хаотичен. Все заполонил поток псевдохудожественной «продукции» (пора постмодернистских игр со смыслами и формами прошла): тиражирование, копирование, дилетантизм, банальность. Возможно, искусство намеренно уничтожает и отрицает себя, пытаясь выжить с помощью собственной смерти.

Игра, эксперимент, пародия на пародию, триумф знака и символа. Никогда еще прежде художник так не дразнил и не обманывал обывателя. Суммарность и серийность проникли в искусство, рациональное конструирование прочно вошло в творческий процесс (в свое время эту тенденцию подметил Г.Гадамер, только теперь она вполне реализовалась). Прежнее отношение искусства и природы (господствовавшее в течение тысячелетий в форме концепции мимесиса) наполняется новым смыслом [3, 186—187, 286—287, 290—291]. Современное искусство не стремится выразить чьи-то переживания, не требует вживания в душевное состояние художника, оно творит свою природу, подчиняясь собственной внутренней необходимости, смыслу, иными словами, современное искусство творит собственные образцы. Все дело в «герменевтической идентичности» акта и смысла произведения и его восприятия. Основным мотивом современного искусства выступает стремление преодолеть расстояние, разделяющее публику и произведения, включить равнодушного наблюдателя в игру, сделать его соучастником «художественной игры».

Но тут возникает опасность идентификации другого рода. Как отмечал Ю.Лотман, «происходит любопытная вещь: искусство все время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством... И эти разнообразные виды околоискусства могут имитировать искусство высокое, прогрессивное или реакционное, искусство, заказанное «сверху» или заказанное «снизу», или «сбоку». Но они всегда имитация» [4, 403—404].

То, что мы считаем «плохим искусством», говорит, скорее, о коррумпированности нашего сознания, чем о содержании или форме произведения. «Плохое искусство» не в том, что оно выражает, а в том, как это воспринимает общество (вернее, не воспринимает, потому что не желает этого делать под благовидным предлогом тех или иных табу). «Искусство — это не роскошь, и дурное искусство не такая вещь, которую мы можем себе позволить» [5, С. 259—260]. Самопознание — основа всей жизни, но когда этот процесс ориентирован на ложные, пустые идеи, то, таким образом, коррумпированное сознание «вынуждает разум строить свои здания на песке», и тогда коррумпированное сознание становится синонимом плохого искусства. Опасность здесь заключается в том, что коррумпированность сознания из социальной сферы переходит в художественную (и тогда дело не в заблуждении публики, ее непонимании и неприятии того или иного акта искусства, а в отсутствии последнего как такового). Значит, плохого искусства не бывает, бывает «неискусство».

Примечания

1. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994.
2. Адорно В.Теодор. Эстетическая теория. М., 2001.
3. Гадамер Г.—Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
4. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000.
5. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. М., 1999.

ФОРМИРОВАНИЕ ДИЗАЙНЕРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Сегодня становление конкурентоспособного российского производства напрямую зависит от развития и широкого распространения отечественной дизайнерской культуры. В последние десятилетия в развитых странах дизайн превратился в такое социально-культурное явление, которое определяет не только номенклатуру и уровень качества, но и масштабы производства национальных экономических систем.

История возникновения специального дизайнерского образования в нашей стране соотносится с созданием в 1920 году Московских государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Это высшее учебное заведение созданное путем слияния Свободных государственных художественных мастерских (возникших в 1918 году на основе Училища живописи, ваяния и зодчества и Императорского Строгановского училища), которое вело подготовку художников-мастеров высшей квалификации для промышленности и педагогов для художественно-технического образования [3, 153]. Художественное творчество трактовалось здесь как создание произведений искусства и художественно ценных предметов быта и техники.

Однако образовательная программа строилась таким образом, что дисциплины художественного и технического циклов вступали в противоречие, менялось их соотношение, что приводило к некоторой их изоляции друг от друга.

Студенты в процессе обучения «внедрялись» в практическую деятельность через курсовые работы и дипломные проекты, которые удовлетворяли требованиям новизны и полезности [2, 45].

Практическая деятельность разворачивалась на базе производственных мастерских, которые задумывались как художественно-конструкторские центры, где будут выполняться любые задания — от архитектурных макетов до костюма.

Наряду с образовательной деятельностью была развернута и научно-исследовательская работа, создавались лаборатории,

задача которых состояла в создании научно обоснованного преподавания и исследования природы художественных дисциплин.

В процессе становления нового образовательного учреждения наметился процесс вхождения искусства в производство.

Но то, что школа могла дать обществу — проекты современной мебели, одежды, автомобилей, проекты предметной среды, не было востребовано.

В итоге новое течение, которое давало ростки дизайна, не выжило, и как следствие этого, образовательная программа подготовки дизайнеров в производстве страны не нашла практического применения.

Впоследствии дизайнерское движение в стране продолжало жить разрозненно, а развитие его происходило стихийно.

Условий для создания теоретической основы дизайнерской деятельности не было.

Новая волна обращения к дизайну возникла в послевоенные годы. Дизайн стал внедряться в проектирование предметной среды, стали появляться дизайнерские организации. Было открыто специальное архитектурно-художественное бюро (АХБ), выполнявшее роль дизайнерского бюро. Работа АХБ была направлена на разработку методик сотрудничества художников-архитекторов и конструкторов. Была доказана опережающая целесообразность работы проектировщика-художника [1, 14]. Превосходство художественного конструирования над традиционным конструкторским и инженерным стало очевидным.

Восстановление центров культуры в стране после войны привело к необходимости использовать возможности различных художественных учебных заведений для создания новой среды обитания людей.

Одним из таких учебных заведений в стране явилось Ленинградское художественно-промышленное училище.

Основным направлением его деятельности утверждалась подготовка кадров для восстановления архитектурно-художественных ценностей Ленинграда и страны, разрушенных войной, при развитии самого училища как промышленно-художественной школы.

За первые два послевоенных года были организованы и введены в действие мастерские по всем специальностям училища:

литейная, кузнечная, граверная, слесарная, станочная, гипсовых работ. Студенты были вовлечены в активную деятельность в восстановительных работах. Отсюда возникла ориентация на творческое выполнение актуальных запросов жизни, что стало традицией училища.

В 50-ые годы страна стала выбираться из разрухи, шло увеличение производства продуктов массового потребления. Необходимо было решение проблем качества, открылось поле деятельности для художников-конструкторов. В связи с чем в училище открылся курс художественного конструирования. Была создана кафедра промышленного искусства.

Образовательная программа, при профилировании курса художественного конструирования, формировалась из следующих дисциплин: техническое конструирование, технология, материаловедение, экономика и организация производства, математические дисциплины. Таким образом, образовалось два блока: профессионально-технические дисциплины и общехудожественные, на которых базировался курс «Проектирование».

Дипломные работы выпускников представляли собой комплексную художественно-конструкторскую разработку.

К этому времени стали формироваться и научно-педагогические кадры. Одним из ведущих направлений деятельности были разработки в области системного дизайна.

Впервые в училище была разработана учебная программа «Дизайн-образование», цель которой — апробация подготовки дизайнеров, владеющих широким спектром методов дизайна, включая системный подход к проектированию.

К началу 60-ых годов в Московском художественно-промышленном училище имени С.Г.Строганова реанимируется подготовка специалистов по художественному конструированию.

Образовательная программа формировалась достаточно тяжело и на первых порах определялась перечнем таких дисциплин, как: введение в специальность, архитектура промышленных форм, цветоведение и колористика, функциональный анализ, эргономика, промышленный интерьер, история промышленного искусства, цикл общехудожественных дисциплин (рисунок, живопись, композиция, скульптура), являющийся основополагающим дизайнерского образования.

В это же время в училище разрабатывается типовая программа «Основы художественного конструирования» для введения ее во всех инженерно-технических вузах.

Кафедры и факультеты промышленного искусства открывались в художественных, художественно-промышленных вузах, относивших себя к сфере искусства и ориентированных на подготовку художников. Однако дизайн присутствовал там как инородное тело, не имеющее прямого отношения к искусству. Вопросы реформирования и развития дизайнерского образования на государственном уровне не решались, предпринимаемые в этом направлении шаги были делом энтузиазма людей, стоявших у истоков становления дизайнерского образования в нашей стране.

Все это имело два существенных последствия.

Первое — необходимо было определить место дизайнера и предмет его деятельности среди других профессий. В существующей ситуации самое большое на что могла претендовать новая профессия — это на признание ее ответственности за «эстетический фактор» в создании новых вещей, создаваемых другими. Для умелого исполнения этого «штриха» нужны специалисты, но систему образования перестраивать из-за этого не было смысла, достаточно создать несколько кафедр или, в лучшем случае, профильных факультетов в более или менее подходящих вузах.

Второе — дизайнерская профессия в этих обстоятельствах вынуждена была компенсировать свою изоляцию воссозданием как бы внутри собственного поля необходимых связей с другими профессиями: конструктора, технолога, экономиста и т.д. И эта специальность стала разрастаться изнутри, трансформируя свою первоначальную программу, наступая идеологически и методологически на смежные специальности и кафедры, которые отпали бы сами собой, если бы общеобразовательные школы, инженерные и гуманитарные образовательные учреждения ввели в свои программы хотя бы изучение основ дизайна. Это была непосильная, но единственная для дизайнерской профессии возможность самоопределиться.

На современном этапе дизайнерское образование — это особое качество образованности, в результате которого происходит воспитание проектно-мыслящего человека в какой бы сфере социальной практики он не действовал — духовной культуре,

производстве, науке, бытовой среде [4, 18]. В связи с этим стала реформироваться и система подготовки дизайнеров. Во многих ведущих вузах страны стали открываться факультеты и кафедры дизайна, разрастаются сферы его приложения, меняются принципы и подходы к образовательной программе подготовки дизайнеров.

Примечания

1. Бородин Н.С. Становление и развитие многоуровневого социально-образовательного комплекса непрерывного образования в условиях Забайкальского региона: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2001.
2. Кантор К.М. Красота и польза. М., 1995.
3. Лаврентьев А.Н. История дизайна. М., 2008.
4. Романцев Г.М. Инновации в развитии профессионального образования в Уральском регионе // Образование и наука. 2000. № 4(6).

ДОКЛАДЫ СЕКЦИОННЫХ ЗАСЕДАНИЙ: ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ТЕОРИИ, ПРАКТИКЕ, ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Т.Н.Адамецкая
(г.Нижневартовск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО ЮГРЫ: ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ

29 марта 2010 г. в рамках Фестиваля «Мир декоративно-прикладного искусства Югры» была проведена выставка «Художественное ремесло Югры», в которой приняли участие профессиональные художники, преподаватели, студенты, учащиеся художественных учебных заведений Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. Более шестидесяти участников представили свои работы — произведения декоративно-прикладного искусства, живописи, графики и скульптуры. В этом сложном и неоднозначном единстве составилаcя своеобразная панорама приоритетов в направленности интересов и уровне профессионализма художников нашего округа.

Югорские мотивы пронизывают все представленные на выставке произведения. Обращаются к ним и художники по текстилю. В гобелене «*Тулыглан — медвежьи игрища*» использованы специфические выразительные средства. Стилизованный орнамент, ритмичность композиционных построений — все это раскрывает сакральный характер темы. Другие гобелены дают различные вариации преимущественно урбанистического пейзажа.

Обилие работ на светские сюжеты компенсировано монументальным гобеленом «*Я свет миру...*», отражающим один из библейских мотивов. Таким образом, возможности декоративно-прикладного искусства позволяют выявить многосоставность не только этнического, но и конфессионального компонентов культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры.

Специфика батика как вида декоративно-прикладного искусства позволяет раскрыть потаенную сущность вещей. В батиках «Медведь», «Рыба», «Пуши-Хур. Под созвездием северного медведя» иначе, чем в гобелене, реализуется сакральный характер мифологического мировоззрения обских угров. Еще одна интерпретация темы — сказочно-фольклорная — «Птица-зима», «Сири́н». Батик дает возможность обнаружить волшебство в обыденности, возможно, поэтому на выставке так много работ в жанре натюрморта. Особенно много цветов: нарциссы, тюльпаны, хризантемы.

Триптих «Три мира», воплощая современные тенденции в развитии искусства, демонстрирует широкие возможности компьютерной графики. Это оригинальное преломление философски осмысленного мифологического мировоззрения обских угров. Фактурой и цветом дерева и металла усиливаются архаичные анимистические, тотемистические мотивы этнической темы. Здесь можно обнаружить, как единство природы и человека реализуется в динамическом сочетании орнитоморфных, ихтиоморфных, антропоморфных форм. В металле — скорее антагонизм человека и природы.

Работы «Северная архаика», «Декоративная композиция» выполнены в технике художественной обработки кожи. Дана новая интерпретация древних традиций, неожиданное сочетание кожи с современными материалами и, в результате — подчеркнутая декоративность, нефигуративность и красочность работ. Искусство создания куклы нашло воплощение в глубоких, трогательных, философских работах «Здесь есть добро и зло. Здесь есть гармония в едином...», «Ожидание».

В изобразительном искусстве доминирует пейзаж, отражающий все многообразие переживаний человека своей сопричастности миру природы. Импрессионистически солнечные живописные пейзажи соседствуют с легкими прозрачными акварелями. Широко представлена печатная графика — линогравюра, акватинта, офорт. Мы видим здесь внимание к образу человека, насыщенному глубокими экзистенциальными смыслами, характерности персонажей.

Наивны, но привлекательны своей искренностью детские работы, они также разнообразны по технике исполнения и содержанию. В целом выставка «Художественное ремесло Югры»

позволила оценить не только уровень профессионального творчества, но и художественный потенциал округа, преемственность традиций.

Л.И.Гильманова
(г.Нижегородск)

ОСНОВНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ДИЗАЙНА КОСТЮМА В 1960—1980-е ГОДЫ

Несмотря на то, что 60-е годы в нашей истории считаются началом «эпохи застоя», именно это десятилетие стало переломным в советской моде. В стране все чаще стали проходить международные выставки западных стран. Благодаря этому, в нашу страну попадали модные вещи из Европы, США. И, хотя государство по-прежнему, не жаловало модников и модниц, отношение к моде, как социальному явлению, стало более лояльным. Обсуждения последних модных тенденций уже не считались пропагандой западного образа жизни, а женщины, следящие за модой, вызывали скорее интерес, чем раздражение.

Огромные перемены принес в советскую моду Вячеслав Зайцев, пришедший работать модельером во Всесоюзный дом моделей в 1965 г. Он был первым, кто решил создавать модную одежду на основе русских традиций. С появлением Зайцева западный мир узнал, что в СССР тоже существует мода. А каждый показ советских моделей костюма за рубежом производил настоящий фурор. Именно Вячеслав Зайцев привел советский модельный бизнес к общепринятым мировым стандартам.

70-е годы, несмотря на кажущееся спокойствие и стабильность в общественной жизни, на самом деле можно рассматривать как начало трагических переломных процессов, причем во всех сферах жизни советского общества. В политике — накал «холодной войны», гонка вооружений, тяжелый «железный занавес». В экономике — начальная скрыта, предкризисная ситуация. В культуре — тотальная «битломания», развитие стилей диско и рока,

зарождение панк-культуры, возникновение молодежных субкультурных группировок.

Тем не менее, ни одно десятилетие на протяжении прошлого столетия не может соперничать с 70-ми годами по разнообразию стилей и направлений в дизайне костюма. Бытует мнение о «десятилетии безвкусицы», но почему тогда с середины 90-х годов модельеры с завидным упорством выпускают коллекции «в стиле семидесятых»? Итак, чем же легендарные 70-е вошли в историю мировой моды?

В начале 70-х годов сохраняется строгий силуэт прошлого десятилетия — классика, как обычно, актуальна в деловых кругах. Романтический стиль склоняется к пасторали — воланы и оборки в сочетании с мелким цветочным рисунком простых натуральных тканей создают нежный образ «барышни-крестьянки».

Простота и жизнерадостность американских хиппи оказывают существенное влияние на молодежную моду всего мира — простые просторные одежды популярны повсеместно. Конечно, лохмотья и совершенно бесформенные балахоны остаются привилегией «ультрамодеков», а вот в облагороженном виде небрежность активно была поддержана.

Этнический стиль стал актуален, но эклектичен — цыганские мотивы в виде крупных цветов на длинных, в пол, юбках, мирно стали соседствовать с японскими рисунками на шелковых многослойных кимоно. В это десятилетие зарождаются стили «милитари» и «унисекс», которым суждено было долгое существование. Особой популярностью стала пользоваться кожаная одежда.

70-е года прошедшего столетия — колыбель спортивного стиля. Именно в эти годы набирают популярность аэробика, фитнес и прочие атрибуты здорового образа жизни. Такие тенденции не могут не отразиться на вкусах в одежде адептов новой культуры. Спортивный силуэт приобретают не только брюки, но и пиджаки, блузаны и юбки.

«На грани китча» — такую меткую характеристику получил яркий стиль диско. Возникнув на американских дискотеках, яркие блестящие трико с лайкрой и люрексом проникли в консервативную Европу, шокируя обывателей. Сексуальные узкие брюки комбинируются с полупрозрачными блузами, многочисленными блестками и крупной бижутерией.

В 70-х же родился так называемый диффузный стиль в одежде — эклектика чистой воды, сочетание несочетаемого. Впоследствии выяснилось, что это направление дизайна одежды необычайно перспективное. Появилось понятие комплекта одежды: в магазинах и каталогах ведущих европейских фирм предлагают несколько вариантов юбок и брюк с понравившимся пиджаком, а также подходящие по цвету и фактуре свитера, рубашки и аксессуары. Небольшое количество сочетаемых и дополняющих друг друга предметов одежды — так называемый базовый гардероб, дополняют который, уже руководствуясь финансовыми возможностями и эстетическими потребностями.

Разнообразие синтетических материалов, возникшее в 70-х годах прошлого века благодаря взлету химической промышленности, создавшей ряд принципиально новых волокон, позволяет достигнуть неслыханного буйства цвета. Набивные искусственные шелка с этническими рисунками, ткани «с купоном», крупные цветы и листья дают возможность выделиться даже самым искушенным модницам. Но классические модели (как, впрочем, во все времена) шьют из натуральных тканей или максимально к ним приближенных.

Ив Сен-Лоран к началу 70-х уже был на гребне волны. Его ретро-коллекции в стиле 40-х годов не имели особого успеха, но модели верхней одежды — стеганные куртки и полупальто — получили заслуженное признание. Пышные юбки, стеганные жилеты и отделка золотом тоже вышли из его коллекции: «Русские балеты и оперы» 1976 года стали триумфом модельера.

В конце 70-х женщины многомиллионной советской страны равнялись на тогдашнюю икону стиля и моды, Барбару Брыльску, явившую довольно несоответствующий советскому мышлению образ в фильме «Ирония судьбы или с легким паром». Учительница русского языка, разведенная, готовая к отношениям «вне брака», полностью противоречила политике Партии и Ленина. Она была необычайно женственна в своем неброском кримпленовом платье. Определенно, была сексуальна, улыбаясь еле тронутыми блеском губами, и ярко подчеркнутыми глазами. Это никак не вязалось с привычной забитой совковой женщиной, за моральный облик которой отвечал рабочий класс, местком, народ

и партия. Так могла поступить только свободная личность, готовая сама строить свою жизнь.

И советская женщина задумалась, решила поменять себя, так как от этого зависела ее судьба и ее счастье. Но так как легкая промышленность страны была не способна удовлетворить ее потребности в красивой одежде, пришлось заглянуть через забор «железного занавеса».

Никто не будет спорить, что мода — зеркало настроений общества. Яркие краски — символ вкуса к жизни, эклектические проявления говорят о состоянии непрерывного поиска, легкость силуэта — о готовности к новым свершениям. В одежде 70-х годов огромное разнообразие стилей, среди которых нет, безусловно, господствующего. Обилие направлений моды того времени — неисчерпаемый источник для скрытого или откровенного подражания, и этим объясняется неослабевающий интерес современных кутюрье к нарядам той эпохи.

80-е годы для нашей страны стали настоящим «бумом моды». К этому времени жители СССР уже имели достаточно много возможностей знакомиться с мировыми модными тенденциями. Больше не считалось непристойным желание человека следовать последним веяниям моды, а на смену однообразию стиля пришло бурное развитие молодежных субкультур. Это десятилетие стало настоящей эпохой поклонения моде. Именно в 80-х показы мод стали впервые показывать по телевидению, широко развивалась сеть ателье по пошиву одежды. Каждая уважающая себя модница просто обязана была иметь номер журнала «Бурда» с затертыми до дыр выкройками.

Таким образом, советские дизайнеры старались не уступать своим западным коллегам, создавая коллекции, отвечающие всем последним веяниям. Другое дело, что промышленность была столь неповоротлива, что даже самые лучшие модели, поставленные на конвейер, превращались в довольно унылый продукт. В 1987 году в советскую моду пришел молодой модельер — Валентин Юдашкин. Его коллекции принесли русской школе модельеров огромную славу. Начало 90-х годов ознаменовалось развалом Союза. С «открытием» границ в страну хлынул поток всевозможных западных веяний, в том числе и модных. Мода перестала быть чем-то запретным и недоступным. Постепенно грань

между постсоветским пространством и культурой западных стран стала не столь заметной, а уже через пару лет исчезла совсем. Так завершилась история советской моды — история противостояния политических идеалов и извечного стремления человека к гармонии и красоте.

Л.В.Березуцкая
(г.Нижегород)

СПЕЦИФИКА ОРНАМЕНТОВ ОБСКИХ УГРОВ

Являясь одним из древнейших видов изобразительной деятельности человека, в далеком прошлом, орнамент нес в себе символический и магический смысл, знаковость, семантическую функцию. Исследователи орнамента считают, что он возник 15—10 тысяч лет до нашей эры в верхнепалеолитическую эпоху. За много лет существования декоративного искусства сложились разнообразные виды узоров: геометрические, растительные, зооморфные, смешанного типа. Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, орнамент, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесен. Орнамент либо оперирует отвлеченными формами, либо стилизует реальные мотивы, зачастую схематизируя их до неузнаваемости. В орнаменте, особенно в народном творчестве, где он имеет самое широкое распространение, запечатлелось фольклорно-поэтическое отношение к миру. Со временем мотивы утрачивали свой первоначальный смысл, сохраняя декоративную и архитектурную выразительность. Каждая эпоха, стиль, последовательно выявившаяся национальная культура вырабатывали свою систему, поэтому орнамент является надежным признаком принадлежности произведений к определенному времени, народу, стране. В народном творчестве, с древнейших времен, складываются устойчивые принципы и формы орнамента, во многом определяющие национальные художественные традиции. Орнаментальное искусство, как никакое другое, рассказывает об истории народа, его героических делах, является своеобразной летописью. Это искусство, подчеркивая своеобразие народа,

развивается вместе с ним. Народные мастера умели находить достойную роль каждому орнаменту. Искусство наложения орнамента является одним из направлений прикладного искусства. Его виды, названия зависят от предназначения и использования в быту. Одной из сложных проблем в изучении орнамента является трудность в его расшифровке и датировке первоначального происхождения, а также принадлежности тому или иному этносу.

Своеобразно и уникально орнаментальное искусство обских угров. Народное изобразительное искусство обских угров, в той или иной мере, изучали такие исследователи, как: Г.Новицкий, А.Кастрен, А.Зенгер, А.Дунин-Горкавич, У.Сирелиус, К.Карьялайнен, В.Чернецов, Т.Вахтер, С.Иванов, В.Кулемзин, Н.Лукина, А.Тахтуева, А.Сязи, Т.Молданова и другие. Существует большое разнообразие обско-угорских национальных орнаментов. В них проявляется материально-образный и духовный мир народов. Обско-угорские орнаменты весьма красивы и, как говорят, обладают свойствами отгонять злых духов. Каждый народ веками вырабатывал свои принципы построения орнамента. В прошлом, при полном отсутствии у народов Севера письменности, ими широко применялись различные графические способы «записи» тех или иных событий. Пиктография (рисунчатое письмо) использовалась в хозяйственной деятельности аборигенов. Родовые знаки были связаны с семьей и именем рода, также существовали изображения религиозного содержания. Орнамент хантов и манси отражает историю и мифологию народов. Пиктографические рисунки обских угров можно подразделить на несколько основных групп: животные, человек, деревья, небесные светила, предметы материальной культуры. Превращаясь со временем в орнамент, они утрачивали связь и даже сходство с изображением животного, птицы, растения. У орнамента обских угров встречаются чаще геометрически упорядоченные мотивы, но также можно встретить сложные «витиеватые» узоры. У каждого орнамента есть конкретное название, например: «корни кедра», «ветка березы», «кедровая шишка», «крылья чайки», «глухарка сна», «шея утки», «бегущие утята», «большое гнездо», «щучьи зубки», «заячье ухо», «рога оленя», «соболь», «лягушка», «медведь», «бок человека», «человек на лошади», «солнце», «рябь воды», «яркая звезда», «тучи» и т.д. Прообразами орнамента чаще становилась природа

и религиозно-обрядовые символы обских угров: божества и духи. Обские угры живут на Оби, Иртыше и их притокам. Традиционными занятиями являются — речное рыболовство, таежная охота и оленеводство. Большое значение имеет собирательство дикоросов. В недавнем прошлом хозяйство обских угров было натуральным. Все необходимое для быта и промыслов они изготавливали сами, поэтому ремесленнические знания и умения передавались от предков подрастающему поколению. Возможно, это помогло обско-угорским народам сохранить свою самобытную и уникальную этнокультуру, декоративно-прикладное искусство. Орнаментальное искусство манси и хантов обычно рассматривается в комплексе как декоративное искусство обских угров, так как различия между хантыйским и мансийским орнаментом незначительны. Наличие общих черт в орнаменте хантов и манси является результатом проживания этих народов на общей территории, которые издавна имеют между собой тесные экономические связи. Однако орнаменты этих народов имеют свою специфику и свои национальные особенности, которые выражаются в выборе материала, композиции мотивов, цветовых сочетаниях.

Ханты (остяки, обские люди) создали удивительные по красоте и стилизации орнаменты. Наиболее излюбленными мотивами являются стилизованные изображения медведя. Он является духом — покровителем народа. Также часто встречаются изображения птиц (обереги души), олени (символы изобилия и богатства), деревья (образы мироздания). Орнаментальные узоры видны повсюду: в меховой мозаике, в бисерных переплетениях, в берестяных аппликациях. От материала во многом зависит технология исполнения орнамента, его пластика и цветовые сочетания. Например, в меховой одежде сочетаются контрастные цвета (темные и светлые), отделка цветным сукном (красным, зеленым, желтым), суконная одежда расшита бисером, украшена аппликацией. В орнаменте часто используются открытые «чистые» цвета.

Манси (вогулы, человек) являются ближайшими родственниками хантов и венгров, относятся к семье финно-угорских народов. Традиционная культура манси носит типично таежный характер. Основным занятием манси с глубокой древности была охота и добыча диких животных, позднее они стали заниматься оленеводством. В настоящее время у манси комплексное ведение

хозяйства — сочетание культур таежных охотников, рыболовов и кочевников-скотоводов. Манси сохранили названия и сакральный смысл своих традиционных орнаментальных мотивов. Орнамент можно встретить на изделиях из меха, кожи, бересты, бисера, ткани, дерева, кости и металла. В орнаментальном искусстве манси используют «сложные» составные цвета, предпочитают использовать в орнаменте темные оттенки красного, синего и зеленого, а также часто используют белый цвет.

Орнаментальное искусство составляет важную часть современной культуры обских угров. Национальным орнаментом они и сегодня украшают свою одежду, обувь, головные уборы, пояса, сумки и другие предметы быта. Орнамент оживляет вещи, делает их более заметными, красивыми и оригинальными. У обских угров издавна существовало разделение труда по производству и отделке одежды, обуви, утвари и других бытовых предметов. Мужчины обычно занимались изготовлением и отделкой изделий из кости, дерева и металла. Женщины обрабатывали шкуры и бересту, выделявали ровдугу, шили вещи из этих материалов, красиво орнаментировали их. Орнамент, выполненный в изделиях из бересты, меха, ткани повышает художественную ценность вещи, ими приятно пользоваться в повседневном тяжелом труде.

Глядя на изделия декоративно-прикладного искусства обских угров можно понять насколько высоко их мастерство. Необходимо заметить, что вне зависимости от того, велик или мал этот народ по численности, его культура, как и культура любого другого народа нашей планеты значима. Сегодня является важным бережное отношение к орнаменту обских угров как элементу народной культуры, заинтересованность в сохранении смысловых значений мотивов, а также понимание его ценности для этноса и всего мирового сообщества.

Примечания

1. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири 19 — нач. 20 вв. Труды Института этнографии АН СССР (новая серия). М.; Л., 1954. Т. 22.

2. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как историко-этнографический источник: по материалам 19 — нач. 20 вв. М.; Л., 1963.

3. Решетникова Р.Г. Декоративно-прикладное искусство обско-угорских народов. М., 1997.

4. Сельскому учителю о народных художественных ремеслах Сибири и Дальнего Востока: Кн. для учителя (Сост. Т.Я.Митлянская). М., 1983.

5. Соколова З.П. Страна Югория. М., 1976.

6. Сподина В.И. Методическое пособие по этнографии коренных народов Западной Сибири. Мегион, 1995.

7. Сязи А.М. Декоративно-прикладное искусство хантов Нижней Оби. М., 1973.

8. Уроки Евдокии Ерныховой (декоративно-прикладное искусство хантов и манси): Пособие для учителей ХМАО. Березово, 1997.

Национальные орнаменты манси

 «полный крест»	 «птица»	 «лезвие топора»	 «лежащий соболь»	 «яркая звезда»
 «рог оленя»	 «кедровая шишка»	 «медведь»	 «стуловище человека»	 «рябь воды»
 «медведь»	 «большие волны»	 «лягушка»	 «стая комаров»	 «олень»
 «сидящий соболь»	 «рога лося»	 «большое гнездо»	 «хвост тетерева»	 «челюсть щуки»

Национальные орнаменты хантов

 «ветвь березы»	 «двуглавая птица»	 «заячьи ушки»	 «человек на лошади»	 «тучи»
---	--	--	--	---

 «крест»	 «крылья чайки»	 «собачьи лапы»	 «змея»	 «солнце»
 «двойная березовая ветвь»	 «головки»	 мозаика на радуге	 «соболь»	 «нос коня»
 «березовая ветвь»	 «медведь»	 узор на бересте	 «лягушка»	 «червячок»

Ю.А.Бычков
(г.Тюмень)

ПТИЦА КАК СИМВОЛ РЕЛИГИОЗНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ ЮГРЫ

Верования о душе формировались одновременно с развитием анимистических представлений. Только на очень поздней стадии развития душа человека представляется как невидимый дух. Уже в древних цивилизациях душа мыслилась в облике птицы, животного, змеи. Такие представления, судя по пережиточным явлениям, в прошлом были распространены у всех народов земного шара. Очевидно, первоначально существовало представление о том, что душа человека имеет вид птицы или животного, и лишь позднее, с развитием религиозного мышления, оно было заменено мнением о том, что душа после смерти человека переходит, иногда временно, в какое-либо животное или птицу. Но чаще всего душа представлялась в виде птицы. У обских угров представления о душе довольно сложны. Согласно их верованиям, у человека имеется несколько душ (З.П.Соколова).

У североамериканских индейцев гурунов души представлялись в виде голубей, у алтайцев — в виде петухов, у якутов — жаворонков, у эвенков — птичек, у южноамериканских индейцев бороро — попугаев арапа; у тлинкитов морские утки — духи

утонувших детей, совы — духи новорожденных, задушенных матерью во время сна. Образ души-птицы был знаком египтянам, вавилонянам, грекам. По представлениям древних египтян, душа умершего вылетает из тела в виде птицы. Душа египетского бога Осириса имела будто бы вид коршуна. В то, что душа имеет облик голубя или другой птицы, верили народы Средней Азии. Еще распространеннее была вера в переход души покойников в животных, растения и даже неодушевленные предметы. По мнению З.П.Соколовой, у народов всех континентов в той или иной форме зафиксированы подобные взгляды. Представления о переходе душ умерших в животных, птиц и змей способствовали развитию культа предков в образе животных.

У обских угров некоторые локальные группы вели свое происхождение от какого-либо животного или птицы. Позднее эти животные предки стали осознаваться как предки-богатыри. Но в них остались и животные черты: они могли превращаться в зверей-покровителей. Так, манси на Сосьве и Ляпине образах животных и птиц. Их изображения хранились в особых священных местах, им приносили жертвы. Почитание предков в образах животных, как мы видим выражается в жертвоприношениях им, устройстве специальных празднеств в их честь. Это делается для того, чтобы, во-первых, уберечь себя от гнева предков, а во-вторых, обеспечить себе помощь и покровительство их. У некоторых народов существуют поверья о том, что души умерших могут украсть душу живого, с чем связан суеверный страх перед покойниками, боязнь их возвращения или их душ.

Особенно популярными тотемными предками у таежных западносибирских народностей (особенно у селькупов) были птицы, и здесь этнографические материалы особенно хорошо увязываются с археологическими данными. Рисунки птиц известны на сосудах Самусьского IV поселения (Степановское культовое место близ Томска), причем в одном случае туловище птицы передано в виде солярного символа. Изображения птиц с солярным знаком внутри встречаются иногда на остяцких знаменах; они носят, как считает Ю.Б.Симченко, сакральный характер и, возможно, являются изображением одной из душ человека. Поскольку представление о душе-птице у обских угров было связано с образом тотемного предка, можно предполагать, что рисунок

«солнечной птицы» на самусьском сосуде носит тотемистический характер. Особенно характерны бронзовые изображения птиц в Западной Сибири для более поздних эпох — раннежелезного века и средневековья; они обычно изображались в фас, с расставленными крыльями и имели ряд антропоморфных черт. Анализируя древние наскальные изображения Урала, В.Н.Чернецов обращает внимание на рисунки птиц в геральдической позе, сходной с позой древних птицевидных бронзовых идолов. Похожие рисунки птиц известны по обско-угорским тамгам. Еще Н.Л.Гондатти заметил, что облик личных тамг у аборигенов северо-западной Сибири в большинстве своем напоминает схематические изображения птиц. Если учесть, что личные тамги произошли от родовых и являются обычно разновидностью прежних родовых символов, то можно предположить, что в этой традиции отразилось почитание определенных пород птиц, уходящее в далекую первобытность. На происхождение тамг в виде птиц от родовых птиц-тотемов неоднократно указывали В.Н.Чернецов и другие исследователи.

Е.Е.Герасимова
(г.Нижегород)

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ШЕРСТИ

Художественная обработка шерсти имеет свой совершенно особый образный язык. Освоение его дает возможность увидеть и понять особую красоту изделия, его декора, задуматься о смысле, который оно выражает. Образному языку валяния свойственны обобщенность, плоскостность изображения, художественная условность, орнаментальность.

Здесь по-иному используются художественные средства: форма, объем, линия, ритм, цвет, фактура. Они преобразованы фантазией художника-прикладника и теплом натуральной шерсти. Для валяния используют шерсть различных животных: овец, верблюдов, коз.

Основной вид шерсти, используемый для валяния породы тонкорунных овец меринос, наибольшее поголовье которых находится в Австралии. Мериносы отличаются от остальных пород овец высоким качеством камвольной шерсти, состоящей из тонких мягких пуховых волокон.

В 16 веке появились первые мастерские по изготовлению войлока. В 19 веке изобрели валяльные прессы и валяльные машины. Валка происходила посредством сдавливания и прокатывания шерсти или при механическом воздействии специальных иглолок, которые спутывали шерстяные волокна. Сегодня для домашнего валяния созданы специальные иглопробивные машины. Техника создания изделия с помощью игл называется фелтинг.

Фелтинг (сухое валяние шерсти, фильцевание, фильц, набивание) — это особая техника рукоделия, в процессе которой из шерсти для валяния создается рисунок на ткани или войлоке, объемные игрушки, панно, декоративные элементы, предметы одежды или аксессуары, бижутерия, мелкая пластика, авторские куклы.

Мокрое валяние осуществляется при помощи мыльного раствора. Раствор распределяется по шерсти, и при помощи трения создается однородное полотно. Мокрое валяние подходит для изготовления панно, одежды, сумок, полотен. Для мокрого валяния существуют специальные растворы для валяния, но большинство мастеров обходятся обычным или жидким мылом.

Композицию войлочных изделий можно рассматривать как процесс гармонизации формы, цвета и фактуры изделия, в которых определяются и приводятся к единому все характеристики: размеры, утрированные пропорции, цветовые сочетания, сочетание шероховатости и гладкости поверхности, ритмическая структура, декоративность и др. Главное добиться выразительности объемов и ритмов, равновесия, найти композиционный центр, не нарушить целостности. Для декоративного решения используют стилизацию. Степень стилизации зависит от идеи автора.

В войлоковалении, как и в любой композиции, существуют два основных вида:

1. объемно-пространственная
2. плоскостная композиции.

Первый вид — это игрушки, обувь, головные уборы и др. объемные изделия. Для них главным является объемно-пространственная

структура, целостная форма, силуэт. Форма — это единство внутренней конструкции и внешней поверхности объекта. Важны все зрительные воспринимаемые признаки формы: геометрический вид (конфигурация), положение в пространстве и т.д.

Второй вид — панно, одежда, сумки, ковры, покрывала. Здесь главным является характер поверхности, орнамент, декоративная композиция. Они особенно важны при наличии изображения на поверхности войлока (картина, панно).

Композиция это основа, но средством выразительности в валянии выступает сам материал. Шерсть представляет собой разную по фактуре и цвету массу. Иногда пушистая, но колючая, а иногда мягкая и гладкая; насыщенная или неравномерно окрашенная с переливами; совсем не окрашенная естественного бурого или бежевого цветов.

Порой художественный образ возникает именно благодаря сопоставлению различных по фактуре и цвету материалов.

Существуют различные методы валяния шерсти, придающие изделию фактурность, узорчатость и цветовое разнообразие:

В последнее время получил распространение — нанофелтинг (англ. *nunofelting*). Нанофелтинг — это один из методов мокрого валяния шерсти на шелке. Таким образом, получается новый вид ткани, который применяется в создании сумок, шарфов, одежды и других декоративных украшений.

Также часто используется метод сочетания различных материалов. Для создания узоров на поверхности изделий сочетают вместе как шерстяные, так и шелковые нити, придающие поблескивающие отблески, или наоборот матовую поверхность. Вкладывая в слои непряженной шерсти вязанные и плетеные кружева, создают неповторимую фактуру изделия, каждый раз получая все новые и новые эффекты.

Также существует метод валяния в стиральной машине первоначально связанных изделий. Для вязания, как правило, выбирается 100% шерсть мериноса не сильно скрученная. Вначале процесса вяжется изделие и затем для того, чтобы изделие свалось, его стирают в стиральной машине один или два цикла, реже три. Для сохранения формы вязаного изделия целесообразно фиксировать его на форме до стирки.

Получаются необычные, орнаментированные сумочки, палантины, кошельки, тапочки, шляпки и т.д.

Метод сочетания валяных форм представляет собой фактурное полотно с объемными деталями. Создается полотно из валяных шариков, жгутиков и др. форм. После чего полотно валяют, а вложенные формы, проглядывая через тончайший слой шерсти, придают изделию оригинальный фактурный вид.

Метод фелтинга по войлоку. По поверхности готового сваленного полотна выкладывается рисунок. В качестве материала для рисунка может выступать как пряденная, так и не пряденная нить, которая укладывается и прибивается иглой для фелтинга. Таким образом мы получаем сложный, четкий узор на поверхности войлока.

Можно использовать несколько методов одновременно для получения наилучшего результата, гармоничного и законченного вида.

Из войлока получают прекрасные сувениры, предметы одежды и украшения интерьера, которые могут развить новое направление в художественном текстиле. Создание новых форм творчества — это в первую очередь развитие современного декоративно-прикладного искусства.

Г.М.Карпова
(г.Нижегородская)

СОТРУДНИЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТРУДА

В национальной образовательной инициативе «НАША НОВАЯ ШКОЛА» определены направления работы по совершенствованию потенциала отечественного учительства и повышению престижа профессии учителя, которые должны лечь в основу плана мероприятий по проведению в 2010 году в России Года учителя. В реализации планов долгосрочного развития экономики и социальной сферы Российской Федерации, обеспечивающих рост

благополучия граждан, требует инвестиций в человеческий капитал, где уделено внимание на такие качества личности, как инициативность, способность творчески мыслить и находить нестандартные решения. Умение обучаться в течение всей жизни, выбирать и обновлять профессиональный путь формируются со школьной скамьи. Школьное образование сегодня представляет собой самый длительный этап формального обучения каждого человека и является одним из решающих факторов как индивидуального успеха, так и долгосрочного развития всей страны.

В программе «Изобразительное искусство и художественный труд» 1—9 классы», разработанной под руководством народного художника России Б.М.Неменского для средней школы уделяется внимание и декоративно-прикладному искусству, где ознакомление с творчеством народных мастеров и творчеством художников в сфере художественной промышленности открывает перед учениками огромный мир материальной и духовной культуры человечества. На обязательных занятиях в школе, так и занятиях по выбору учащихся, проводя поисковую работу, учащиеся изучают достижения прошлого, те способы и технологии, которые пригодятся в будущем. Ребята вовлечены в исследовательские проекты, творческие урочные и кружковые занятия, в ходе которых они учатся изобретать, понимать и осваивать новое, быть открытыми и способными выражать собственные мысли, уметь принимать решения и помогать друг другу, формулировать интересы и осознавать возможности. При этом учитываются возрастные особенности учащихся.

Естественно, такая подготовка требует и профессиональных учителей, которых готовят на факультете искусства и дизайна. Сотрудничая с Нижневартковским государственным гуманитарным университетом с 1997 года, являясь учителем-предметником, а затем и методистом, хочется отметить, как много энтузиазма, сил вложено руководителями педагогических практик С.Н.Кравченко, Л.В.Березуцкой. Творческую эстафету поддержали Р.Н.Шайхулов, А.Н.Павловская, И.Н.Полынская, Ш.А.Халитова, А.Г.Краснобородкина; педагог — В.Ф.Пестрякова. Более десяти лет, являясь членом аттестационной комиссии (экспертной группы) учителей города Нижневартковска черчения и изобразительного искусства, проанализировала, что выпускники художественно-графического

факультета неоднократно зарекомендовали высокий уровень подготовки. Руководят студентами опытные педагоги, как глубоко владеющие психолого-педагогическими знаниями и понимающие особенности развития школьников, так и являющиеся профессионалами в других областях деятельности, способные помочь ребятам найти себя в будущем, стать самостоятельными, творческими и уверенными в себе людьми. Чуткие, внимательные и восприимчивые к интересам школьников, открытые ко всему новому учителя — ключевая особенность современной школы.

А.Н.Килганова
(г.Нижегородск)

БИОХИМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ЛЕНТОВОРОТ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Трудно исследовать динамику развития, когда конечная точка находится в бесконечности. История дизайна — лишь фрагмент обозримого исторического периода.

Особенно сложно рассматривать материал актуальный, да еще и в такой период, как перелом тысячелетий.

В конце 1980-х гг. в мировом дизайне складывалась установка на инновационность. Дизайн становился генератором инноваций, в том числе и технико-технологических. Новизна, формально-композиционное отличие каждой следующей разработки, наличие философского подтекста рассматривались как условие полноценного функционирования дизайна.

В 1990-х гг. в ряде изданий и устройстве выставок был использован принцип группировки материала по формально четко различимым стилям и направлениям, как когда-то это делал Эль Лисицкий.

А сейчас, кажется, что дизайнеры состязаются с декораторами научно-фантастических фильмов.

Основным формообразующим элементом во многих изделиях становится плоскость, поверхность, структура, даже ткань. От угловатость интернационального стиля мы приходим к почти повсеместной антропоморфности, биоморфности форм оболочек.

В последнее время появилась даже новая отрасль дизайна — это компьютерное моделирование химических реакций. Это сформировавшаяся на стыке теоретической физики, прикладной вычислительной математики и химии область знаний, в которой создана количественная теория строения и основных свойств многоатомных молекул и реакций между ними.

Нанотехнологическая революция стартовала!

Мы все чаще слышим слова нанонаука, нанотехнология, наноструктурированные материалы и объекты. Отчасти они уже вошли в повседневную жизнь, ими обозначают приоритетные направления научно-технической политики в развитых странах.

Дизайн как область сугубо чувствительная к окружающему миру не могла не среагировать на эти события, дизайнеры запустили в жизнь новую тенденцию — биохимические формы в дизайне.

У всех этих вещей общие черты: они словно целиком составлены при помощи компьютерных проектов. Эти проекты близки друг другу безукоризненностью техники, моделировкой и сложной геометрией поверхностей, плавной скругленностью и пластичностью форм.

Использование в дизайне законов и форм живой природы вполне правомерно. В основе эволюции живых организмов и графических изображений лежат одни и те же принципы, определяемые взаимодействием форм и функций.

В мире все взаимообусловлено. Существуют законы, объединяющие весь мир в единое целое и порождающие объективную возможность использования в искусственно создаваемых системах закономерностей и принципов построения живой природы и ее форм.

Правомерность дизайна предопределяется не только биологическим и техническим единством человечества и окружающего мира, но и особенностями человеческого познания. Человеческий разум в большей степени формируется под влиянием процессов, происходящих в природе.

В своей творческой деятельности человек постоянно, сознательно или интуитивно, обращается за помощью к живой природе. Для всей истории дизайна характерно использование чисто внешних очертаний природных форм.

Корни этих идей уходят в конец XIX столетия, когда большинство биологов откинули идею того, что живые организмы являются свидетельством Разумного Замысла и признали видимость дизайна в биологических системах. А в течение второй половины XX столетия достижения в молекулярной биологии и биохимии произвели революцию в нашем понимании миниатюрного мира в клетке, что породило множество идей дизайна.

Лентоворот, так можно обозначить другую яркую тенденцию современного дизайна — это гибкие трехмерные формы созданные из плоских элементов — лент, которые смотрятся достаточно интригующе и рафинированно.

Даже статичные объекты в форме ленты несут в себе ощутимый на интуитивном уровне динамический заряд — в их изгибах будто бы застыли движение и волнение. Эргономически идеальные благодаря своей безуглости, лаконичные вещи-ленты вечно актуальны и остроумны одновременно.

Лента Мебиуса заворочила дизайнеров, ее режут, гнут и сплетают разнообразные материалы, исследуя возможности превращения двумерных плоскостей в трехмерные объекты.

Первым из дизайнеров с гнутыми поверхностями мебели стал экспериментировать в 30-е годы XX века Алвар Аалто. В качестве материала для своих опусов он выбрал клееную березовую фанеру — на эту мысль его натолкнули обычные лыжи, традиционно делающиеся в Финляндии из березы. Фанера и впрямь прекрасно гнулась, а мебель из нее получалась гибкая, прочная, без единого сочленения, вполне в духе органического функционализма.

В 60-е годы форма полюбилась дизайнерам-футуристам, а цельногнутые творения Вернера Пантона, Пьера Полена и Рона Арада стали классикой и, что тоже говорит о многом, продолжают выпускаться по сей день. С прогрессом технологий появилась возможность гнуть стекло, алюминий, закручивать винтом углеродное волокно и кориан.

Стол-сороконожка, бумажный диван и шкаф из пенопласта — кто знает, может быть, это и есть мебельные гарнитуры, достойные домов будущего? Но, увидев подобные авторские экземпляры сегодня, начинает казаться, что будущее уже наступило. Удивительные дизайнерские вещи становятся по-настоящему актуальными, а экстравагантные мастера создают невероятные арт-объекты,

ноу-бренды и сверх-вещи. Оправданы ли они в обычной обстановке или созданы лишь для творческого самовыражения талантливых умельцев? Возможно, ответ на этот вопрос можно будет получить уже совсем скоро.

Дизайн начала 3-го тысячелетия более чем когда-либо опирается на художественное творчество, на опыт современного искусства, на развитие эмоционально-образной составляющей. Это естественно, ведь без одного не было бы и другого. Современный дизайн уже не столь ярко ищет себя в технико-технологических инновациях, он скорее питается идеями современной науки, необычными теориями, что сказывается на интересе дизайнеров к соединению вещественного, предметного и виртуального.

Примечания

1. Лаврентьев А.Н. История дизайна: Учеб. пособие. М., 2008.
2. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: Учеб. пособие для студентов архитектур и дизайн специальностей. 2-е изд., стер. М.К. Тенденции «Лентоворот» // Журнал SALON. 2007. № 6 (117).
3. Стефан Мейер, «ДНК и другие дизайны», источник www.discovery.org
4. Елочкин М.Е. Введение в современный дизайн. М., 2005.
5. От Гауди до... Сборник статей по дизайну. СПб., 2006.

В.П.Краснобородкин
(г.Нижегород)

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ ИСТОЧНИКОВ СВЕТА В ЖИВОПИСИ С НАТУРЫ

Благодаря свету мы воспринимаем светлое и темное, цветное и бесцветное, рельефное и плоское, далекое и близкое.

Первостепенное значение для живописи имеет свет источников, который определяет красочный облик окружающего мира, особенно свет такого сильного источника, как солнце. Интенсивностью и спектральным составом света источников определяется освещенность — важнейшее обстоятельство, определяющее живописную характеристику изображения, общую окраску и светлоту. Светлота — это светотеневая характеристика цвета.

Сами источники собственного света редко бывают предметом изображения из-за силы своего света, несоизмеримой с изобразительными средствами.

Глаз человека устроен таким образом, что независимо от того, приближаемся мы к поверхности или удаляемся от нее, яркость остается постоянной. Это происходит потому, что когда мы приближаемся к предмету, то хотя в глаз поступает большее количество отраженного от него света, этот свет распределяется по большей площади сетчатки. В результате при нашем перемещении видимая яркость предмета не меняется.

Тенденцию воспринимать светлоту объекта постоянной, не смотря на изменения в освещенности, называют — константностью яркости. Одна из причин этого явления — то, что, меняя освещение, мы изменяем освещенность, как предмета, так и его непосредственного окружения, сохраняя постоянное соотношение интенсивности света, отраженного как от предмета (объекта), так и от окружающей его среды.

Лучи света, падая на различные поверхности предметов, освещают их неравномерно, одни части поверхности получают больше света, другие — меньше. Наиболее сильно освещена та поверхность, на которую лучи попадают под прямым углом, то есть перпендикулярно. Чем больше наклон лучей света к поверхности, тем меньше лучей попадает на нее и тем слабее она освещена. Степень освещенности поверхности изменяется, прежде в зависимости от расстояния до источника света и светосилы: чем дальше от поверхности находится источник света, тем слабее она освещена, и наоборот, чем ближе находится источник света, тем освещение сильнее; чем большей светосилой обладает источник света, тем изображение освещается сильнее, меньшей — слабее.

Источник света обладает собственными характеристиками, которые необходимо рассмотреть с учетом свойств каждого, что значительно облегчит понимание значения света в живописной характеристике изображения. Для этого разделим источники света на две группы. Первая — естественные (солнечный и лунный свет), вторая — искусственные (электрический и неоновый свет, огонь свечи и костра).

Естественные источники света значительно изменяют свою светосилу в зависимости от времени года, времени суток и погодных

условий, но вместе с тем имеют свойства, которые необходимо учитывать как наиболее постоянные. Солнечный свет рисует изображение более светлым, чем обычно, белесым, мало интенсивным. При этом свет солнца утром имеет заметный желтовато-розовый оттенок, днем он золотистый, а вечером оранжевый, а иногда и красный. При свете луны изображение изменяется в сторону серых, бледно-голубых и бледно-зеленых тонов. В условиях мастерской освещение напрямую зависит от характера отраженного света, который, освещая натуру, окрашивает ее в голубоватый оттенок, а в теневых частях освещается отраженными рефlekсами потолка, стен, пола и предметов.

Искусственные источники света наиболее постоянны, но обладают слабой светосилой. Электрический свет придает натуре светло-желтый оттенок, неоновые — в зависимости от окраски светового потока лампы, свеча — оранжевую, костер — оранжево-красную окраску. Искусственные источники, значительно затрудняют работу над тенями, создавая сильный контраст между теневой и световой характеристикой изображения. Это объясняется тем, что рефlekсы практически отсутствуют или слабо выражены.

Контролировать процесс работы необходимо в более стабильных условиях освещения, учитывая, что в помещении некоторые изображения натуры могут казаться резкими и недостаточно насыщенными; на воздухе, при обилии света, живопись кажется и цветной, и светлой. Спектр солнечного света можно назвать полным, так как он имеет все цвета, от красного до фиолетового. Применяемые нами искусственные светильники обладают не всеми цветами солнечного спектра. Освещенные искусственным светом окрашенные поверхности дают нам ложное представление о цвете изображения, поэтому преподавателю необходимо учитывать особенности искусственных источников света в создании благоприятных, научно обоснованных условий труда в учебных мастерских живописи.

Свет ламп накаливания, в особенности с применением желтого фильтра, содержит почти все цвета солнечного спектра. И все же свет лампы накаливания отличается тем, что сине-фиолетовый край спектра несколько укорочен, поэтому при освещении такой лампой фиолетовый цвет будет выглядеть несколько коричневатым,

а синий — серым, но мы можем заметить это только тогда, когда объект будет освещен солнечным светом.

Голубоватый и холодный контраст создает еще в большей мере люминесцентная лампа дневного света, которая может быть применена только при достаточной яркости, для смешения дневного освещения с искусственным. Лампы дневного света можно также рекомендовать там, где необходимо четко различать цвета. Лампа белого освещения излучает несколько холодноватый свет, для выравнивания спектра необходимо окрашивать стены мастерских живописи в теплые тона, что очень актуально в условия короткого северного дня.

Желтовато-белый свет кажется всегда более теплым. Человек при этом освещении выглядит несколько лучше, чем при скучном освещении белых ламп и ламп дневного света. Желто-белый свет изменяет цвета очень незначительно.

Чистый свет ртутной выпрямительной лампы — бледный зелено-синий с несколько фиолетовым оттенком. При этом освещении красный цвет не передается, а оранжевый кажется желто-коричневым. Это освещение можно рекомендовать только в смешении со светом ламп накаливания.

Рабочее место должно быть освещено так, чтобы рабочее поле не было слишком ярким, а фон вокруг него слишком темным. Контраст быстро утомляет глаза. Гораздо лучше, если освещение будет мягкое, ровное, чтобы рабочее место выглядело достаточно пластичным и выразительным. Человеческий глаз привыкает к разной степени яркости освещения, но не терпит сильных контрастов.

Совместный со студентами анализ выполненных работ, помогут глубже усвоить особенности успешного решения живописных задач возникающих при работе с различными источниками света.

КОМПОЗИЦИЯ КРУГЛОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Скульптура является одной из фундаментальных дисциплин в сфере художественного образования. Наряду с такими дисциплинами как живопись, рисунок и композиция, скульптуре традиционно отводилось одно из ведущих мест.

Но, не смотря на общее достаточно большое количество часов, отведенное на скульптуру, студентам в процессе освоения скульптурной пластики зачастую не хватает знаний из области композиции.

Скульптурная композиция делится на два вида — круглую скульптуру и скульптурный рельеф. В рельефе изображение связано с плоскостью, и композиция подчинена всем тем законам, которые присущи композиции в живописи и графике.

Круглая скульптура это полнообъемное трехмерное изображение. Все законы композиции сохраняются и здесь, но есть и своя специфика. Поэтому есть все предпосылки для рассмотрения теоретических аспектов композиции круглой скульптуры.

Воспринимается круглая скульптура в процессе движения вокруг нее. Тем не менее, существует две тенденции объемно-пространственной трактовки композиции круглой скульптуры.

Первая тенденция трактовки композиции круглой скульптуры — «плоскостная», связана с плоскостным ограничением, например, «привязкой» к архитектуре. При этом под «плоскостной» понимается не уплощение скульптурного объема как в рельефе, а ограничение в возможности обхода всей скульптуры — нишей, стеной, карманом аллеи. В данном случае можно говорить о фронтальном восприятии композиции, т.е. с одного ракурса. При этом подразумевается, что именно с этого ракурса должен «работать» и силуэт, и контур, вычленяя скульптуру из окружения. Так по отношению взаимодействия с окружающей средой выделяют такой тип объемно-пространственного решения скульптурной композиции как силуэтная.

Вторая тенденция в построении объемно-пространственной композиции «круговая» или «винтовая» композиция. Понятие «круговая композиция» говорит само за себя. Для объемной

круглой скульптурной композиции характерно распределение скульптурных объемов вокруг некоторой заданной оси. Виттообразное движение масс в скульптурном произведении воспринимается при обходе скульптуры вокруг. В данном случае скульптура в пространстве занимает доминирующее место, а не в дополнении к той же архитектуре. Для круглой скульптуры в данном случае характерно многообразие видовых точек, выразительность ракурсов, изменение силуэтов и контуров.

Если рассматривать скульптуру с точки зрения пластического решения, то скульптура делится на «монолитную» и «ажурную».

Монолитная скульптура тяготеет к блочности и характерна для пластического метода построения формы в скульптуре — ваяния, в котором от общего блока массы отсекается лишнее. Образ в данном случае максимально обобщен и подчинен целому. Превазирует общая цельность композиции.

Ажурная скульптура отличается богатым силуэтом, выносом масс в стороны от основной оси центра тяжести, богатством деталей, введением фактур, мазков. Подобному типу скульптуры характерен пластический метод лепки, для которого характерен постепенный набор массы.

Но на практике чаще всего два пластических метода комбинируют, т.к. они взаимно дополняют один другой. Изначально при выполнении первых шагов в работе масса набирается больше чем надо (пластический метод), потом петлей или стекой убирается лишнее (метод ваяния), а потом доработка деталей и фактуры (пластический метод).

Знание студентами специфики композиции построения скульптурного произведения, способствуют более плодотворному взаимодействию «преподаватель–студент», более осознанному пониманию причинно-следственных связей между теорией и практикой, а в будущем помогает в постановке и решении самостоятельных творческих задач.

ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ СТРОЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ ПРИ СОЗДАНИИ КОМПОЗИЦИИ

Одной из основ декоративно-прикладного искусства, художественного проектирования является объемно-пространственное строение предметов. То есть любой предмет имеет три измерения, соотношения которых мы всегда ощущаем при его восприятии. Следовательно, объемная характеристика предметов зависит от его основных измерений: если ширина и высота значительно больше глубины, то такое строение называется фронтальным. Предмет, для которого характерно подобное строение, как бы вытянут по фронту (отсюда и название — фронтальное). Если же глубина того же порядка, что и ширина, и высота, то такое строение называется пространственным, а фигуру с таким строением называют пространственной.

Построение фронтальной композиции зависит от ряда условий, от которых зависит само сохранение ее фронтальности. Первым из условий является определенное соотношение между вертикальными и горизонтальными размерами. Так, если высота формы значительно преобладает над шириной, то форма приобретает линейный характер. Далее, фронтальность зависит от силуэта формы. Для фронтальной поверхности наиболее типичен прямоугольный силуэт, остальные случаи можно считать нетипичными.

Фронтальность поверхности зависит и от характера ее членений. Наиболее убедительны, типичны вертикальные и горизонтальные членения. При восприятии же криволинейных членений плоская поверхность кажется неровной, деформированной.

На выразительность фронтальной композиции влияет и характер элементов по глубине. Типичным можно считать их расположение в одной плоскости с образованием незначительного рельефа. Но фронтальность композиции нарушается, как только этот рельеф углубляется и создается движение взгляда в глубину. Факторами, влияющими на фронтальность, являются также цветовое и фактурное решения формы на нюансах.

Но этих условий фронтальности еще недостаточно при построении фронтальной композиции какого-либо объекта. Необходимо особое расположение и соотношение элементов композиции по вертикали и горизонтали. Совокупность различных членений в одной композиции позволяет решать самые сложные задачи. Однако большое число членений и элементов требует соподчинения их путем группировки таким образом, чтобы четко, наглядно выявились два-три из них. Эти членения можно выделить цветом, фактурой, а также посредством группировки членений.

Упорядочение членения поверхности можно осуществить по законам метрического или динамического ритмических рядов; сочетанием этих рядов; за счет выделения одной из групп членения; посредством противопоставления нерасчлененной части поверхности расчлененной.

Объемное изделие представляет собой форму, для которой характерны все три пространственные координаты и которая имеет относительно замкнутую поверхность, воспринимаемую со всех сторон. Обычно объем подчеркивается, если: все три измерения относительно равноценны; доминирует высота; ширина и глубина доминируют над высотой.

При этом выразительность и четкость восприятия объемных масс зависят от ряда условий, а именно: от вида поверхности, образующей форму; от положения (расстояния); от поворота (ракурса) формы относительно зрителя; от высоты горизонта. Во время восприятия, а также изображения формы при низком горизонте создается впечатление ее монументальности. По мере приближения зрителя к форме увеличивается перспективное сокращение ее граней. Наиболее удачное, оптимальное положение зрителя по отношению к форме определяется нормальным углом зрения (около 30 градусов), когда в поле зрения попадают все детали и части формы. При большем приближении к форме, обзор ее в целом затрудняется, создаются такой силы ракурсы, что объект воспринимается деформированным. На восприятие объемности формы воздействует и характер членения ее поверхности на массы. Необходимо отметить, что основные типы и способы членения, характерные для фронтальной композиции, вполне применимы и для объемной.

Для композиций с несколькими обособленными объемами типичны два вида соподчинения — доминантное и бездоминантное. В первом случае группа малых объемов подчиняется одному главному, большему, во втором — все объемы относительно равнозначны по массе.

Г.А.Салаватова
(г.Нижегород)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ТЕХНОЛОГИИ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ

Социальный заказ на выпускника высшей школы определен, во-первых, проблемами подготовки студентов к будущей профессиональной деятельности, воспитанием у них деловых качеств. Это связано с необходимостью быстрой адаптации активной деятельности в новых социально-экономических условиях. Во-вторых, проблемами технологической подготовки, что диктуется необходимостью развития профессиональной культуры молодежи. В-третьих, проблемами возрождения национальной культуры, декоративно-прикладных искусств и народных промыслов, от чего зависит художественно-эстетическое воспитание.

Возможность рассматривать и решать эти проблемы комплексно представляет предмет «Технология», так как интегративный характер данной дисциплины обеспечивает осуществление целостного педагогического процесса, направленного на всестороннее развитие личности студента и изучения отдельно взятого художественного промысла. Объективность изучения технологии, объясняется следующим:

- стремлением общества привести к равновесию технические и социокультурные системы, так как образовательная область «Технология» значительно расширяет возможности, обучения технологиям материальной и духовной культуры во всех сферах деятельности, и прежде всего, в быту, в материальном производстве;

- стремлением повысить значимость архаичных технологий (народные ремесла, декоративно-прикладное творчество) в формировании личности студента и доведения их до высокого уровня;
- потребностью в более качественной подготовке выпускников ВУЗа к деятельности по преобразованию материалов, сырья, энергии и информации в нужный для человека продукт с целью улучшения качества его жизни;
- появившейся уникальной возможностью общества усилить приоритет способа производства (технологии) над его результатом;
- потребностью в повышении качества подготовки студентов к творческой, проектировочной, организационной и оценочной деятельности, умениями принимать решения;
- необходимостью вхождения России в мировое образовательное пространство и приведения педагогической терминологии в соответствие с мировыми тенденциями.

Декоративно-прикладное искусство, как и другие виды искусства как вся система образования и культуры, призвано не только смягчить жизненные противоречия, но и целенаправленно влиять на нравственность, на духовность подрастающего поколения, на динамику роста личности.

Изучение декоративно-прикладного искусства в системе подготовки подрастающего поколения к жизни призвано способствовать осуществлению художественного, нравственного, эстетического воспитания. Наметившиеся в последние годы новые подходы к преподаванию декоративно-прикладного и технологии, общекультурных дисциплин помогут обогатить учебный материал, обеспечит его ориентацию на духовно-нравственные проблемы, на разнообразные виды творческой деятельности.

Исторический опыт преподавания декоративно-прикладного искусства. Отраженный в различного рода документах (архивных источниках, периодических изданиях, искусствоведческой литературе, статистических материалах), свидетельствует о том, что на протяжении многих веков обучения основными принципами, по которым осуществлялось обучение подрастающего поколения, различным видам художественных ремесел была передача, народных традиций художественной обработки материалов, личного опыта мастера (так называемая система ученичества). Сегодня

социальная функция образования будет определяться в первую очередь таким фактором как востребованность обществом соответствующих знаний и умений специалистов любого профиля. должны пронизывать всю образовательную область «Технология». В наши дни народное искусство в целом, и декоративно-прикладное искусство в частности, приобретает все большее значение, оно становится необходимым элементом не только художественной, но и общей культуры, так как, являясь средством воспроизводства и передачи культурного наследия, содействует демократическому развитию общества.

Ш.А.Халитова
(г.Нижневартовск)

НАНЕСЕНИЕ ТОНА КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ИЛЛЮЗИИ ТРЕХМЕРНОГО ОБЪЕКТА В ТЕХНИЧЕСКОМ РИСУНКЕ

Линии являются необходимым элементом передачи контуров формы, они также используются для выражения таких характеристик, как свет, фактура, масса и пространство. Для передачи особенности поверхности формы и освещения, в техническом рисунке прибегают к нанесению тона.

Поскольку объекты в техническом рисунке воспринимаются как сочетание светлого и темного, то свет, форму и пространство передаются посредством насыщенности контрастов тона.

Существует несколько основных техник нанесения тона с использованием карандашей средней мягкости либо пера и туши: штриховка, перекрестная штриховка, разнонаправленная штриховка, пунктирная штриховка. Суть всех этих техник заключается в постепенном наращивании плотности или наслаивании штрихов или точек. Визуальный эффект каждой техники меняется в зависимости от характера штриха, чертежного инструмента, которым он наносится, и от фактуры чертежной поверхности. Независимо от того, какая техника используется, прежде всего, необходимо иметь в виду, какого уровня насыщенности тона нужно достичь.

Так как насыщенность тона создается в первую очередь пропорциональными соотношениями светлых и темных участков, наиболее важными характеристиками этих техник является расположение и степень концентрации штрихов и точек на чертежной поверхности.

Штриховка — одинаково направленные линии, могут быть длинными или короткими, вычерченными по линейке или проведенными от руки карандашом или ручкой на бумаге. Когда линии расположены очень близко друг к другу, они сливаются, что влияет на изменение тона, поэтому, чтобы достичь светлых оттенков, в первую очередь следует обращать внимание на расположение и частоту линий. Штрихи, нанесенные близко друг к другу, создают ощущение глубины поверхности, а сильное утолщение самих штрихов создает впечатление шероховатой поверхности.

Штрихи, выполненные от руки, должны быть достаточно короткими и наносятся по диагонали. Для четкого обозначения края поверхности объекта, следует слегка надавливать на карандаш в начале каждого штриха. Закругленные кончики штриха показывают изогнутую поверхность. Можно усилить частоту штрихов, и соответственно насыщенность тона, если поверх уже нанесенной штриховки добавить еще один слой диагональных штрихов, но при этом слегка изменить угол наклона. Направление штриховки зависит от контуров формы объекта.

Для создания насыщенного тона используются две или более серий параллельных линий перекрестной штриховки.

Перекрестную штриховку и простую штриховку относят к одной технике исполнения. Для передачи более светлых оттенков на чертеже служит простая штриховка, перекрестная штриховка применяется для создания более темных тонов, а также для передачи ощущения более жесткой поверхности.

Точечная штриховка образуется с помощью аккуратных одинаковых точек. Для изображения более четких очертаний объекта точки показывается более частыми. Более округлые контуры — точки показывают более редкими.

С помощью штриховки, а также изменения насыщенности тона простые контуры предмета можно превратить в объемную форму.

ФОРМИРОВАНИЕ КЛЮЧЕВЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ НА УРОКАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В докладе Международной комиссии по образованию для XXI века «Образование: сокровитное сокровище» Жак Делор сформулировал «четыре столпа», на которых основывается образование: научиться познавать, научиться делать, научиться жить вместе, научиться жить». В докладе другого исследователя (В.Хутмахер) отмечается, что есть разные подходы к тому, что определяют в качестве основных компетенций. Их может быть всего две — уметь писать и думать — или десять: учение, исследование, мышление, общение, кооперация, взаимодействие, умение делать дело, доводить дело до конца, адаптироваться к себе, принимать себя [2, 18].

Главной целью школьного образования является развитие ребенка как компетентной личности путем включения его в различные виды ценностной человеческой деятельности: учеба, познание, коммуникация, личностное развитие, ценностные ориентации, поиск смыслов жизнедеятельности. С этих позиций обучение рассматривается как процесс овладения ключевыми компетенциями: коммуникативной, личностного развития, ценностно-ориентационной, смыслопоисковой, рефлексивной.

Программа «Изобразительное искусство и художественный труд» 1—9 классы», разработанная под руководством народного художника России Б.М.Неменского, первым видом искусства для средней школы выбирает декоративное искусство, в котором сохраняется наглядный для детей его практический смысл (или по-другому, выбирает группу декоративных искусств, в которых сохраняется наглядный для детей их практический смысл), связь с фольклором, с национальными и народными корнями искусства [3, 62]. Общая тема года «Декоративно-прикладное искусство в жизни человека», программа включает четыре главы в соответствии с четырьмя четвертями:

- Древние корни народного искусства.

- Связь времен в народном искусстве.
- Декор — человек, общество, время.
- Декоративное искусство в современном мире.

Ученик осваивает содержание и образный язык различных видов декоративно-прикладного искусства — традиционного народного, классического и современного через формирование общеучебных умений, навыков и универсальных способов деятельности.

**Формирование ключевых компетенций
на уроках декоративно-прикладного искусства
(составитель Чугунова Т.В.)**

Таблица 1

Характеристика компетенции	Формирование компетенции учеником
Компетенция личностного саморазвития	
Использование для познания окружающего мира различных методов (наблюдения, моделирования и др.); творческое решение учебных и практических задач: умение искать оригинальное решение; самостоятельное выполнение различных художественно-творческих работ.	Умение пользоваться языком декоративно-прикладного искусства, принципами декоративного обобщения; передавать единство формы и декора; выстраивать декоративные, орнаментальные композиции в традиции народного искусства на основе ритмического повтора изображительных или геометрических элементов.
Информационно-коммуникативные компетенции	
Умение формулировать собственную позицию по выбранной теме, участвовать в диалоге; использовать различные источники информации для самостоятельной подготовки сообщений, проектов.	Умение анализировать содержание произведений декоративно-прикладного искусства по материалу, технике исполнения. Распределение обязанностей в группах, оценка друг друга и самооценка. Умение пользоваться различными источниками информации.

Рефлексивная компетенция	
Умение планировать свою деятельность, определять этапы работы, владеть способами контроля и оценки своей деятельности с точки зрения эстетических ценностей.	Умение выявлять в произведениях декоративно-прикладного искусства связь конструктивных, декоративных, изобразительных элементов. Создавать художественно-декоративные объекты предметной среды, объединенные единой стилистикой (предметы быта, мебель, одежда, детали интерьера определенной эпохи).
Ценностно-ориентированная компетенция	
Усвоение эмоционально-ценностного, чувственного опыта поколений, выраженного в искусстве.	Различать по стилистическим особенностям произведения традиционного (национального) искусства своего народа (архитектуру, народный костюм, предметы быта и др.) и иных национальных культур.

Формирование ключевых компетенций на уроках декоративно-го рисования позволяет решать проблему, когда ученики хорошо овладеют набором теоретических знаний, но испытывают значительные трудности в деятельности, требующей использования этих знаний для решения конкретных практических задач или проблемных ситуаций.

Программа предлагает по каждой теме систему творческих заданий и вопросов. Накопление декоративных умений школьниками во многом зависит от показа учителем способов и приемов декорирования, от характера самих заданий, связанных с созданием выразительной формы и ее украшением, и от умения пользоваться приемами декоративной стилизации [1, 176].

Ознакомление с творчеством народных мастеров и творчеством художников в сфере художественной промышленности открывает перед учениками огромный мир материальной и духовной культуры человечества.

Примечания

1. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека: Учеб. 5 кл. общеобразоват. учреждений / Под ред. Б.М.Неменского. М., 2000.

2. Иванов Д. Компетентность и компетентностный подход в современном образовании. М., 2007. (библиотечка «Первого сентября», серия «Воспитание. Образование. Педагогика». Вып. 6(12)).
3. Изобразительное искусство и художественный труд. 1—9 кл. / Под ред. Б.М.Неменского. Программа для общеобразовательных учреждений. М., 2005.
4. Изобразительное искусство и художественный труд. 5—8 кл.: Кн. для учителя / Н.Н.Фомина, А.А.Дмитриева, Н.А.Горяева и др.; Сост. Н.Н.Фомина. М., 1995.
5. Изобразительное искусство. 1—8 кл.: Развернутое тематическое планирование по программе Б.М.Неменского / Авт.-сост. О.Я.Воробьева, Е.А.Плещук, Т.В.Антриенко. Волгоград, 2008.
6. Пичугина Г.В. Статья «Компетентностный подход в технологическом образовании».
6. Пьянкова Н.И. Изобразительное искусство в современной школе. М., 2006.
8. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учебник для студентов худож.-граф. ин-тов. — 3-е изд., доп. и перераб. М., 1998.
9. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство: Учебник для уч. 5—8 кл.: В 4 ч. Ч. 3. Основы композиции. Обнинск, 1996.
10. Хуторской А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированного образования // Народное образование. 2003. № 2.

Р.Н.Шайхулов
(г.Нижегородск)

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА И ЖИВОПИСИ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ «ДИЗАЙН»

На протяжении десятилетий художественно-графические факультеты готовили учителей изобразительного искусства. Для этого были созданы все условия, отработаны стандарты, учебные планы, программы. Существует целая школа научно обосновавшая методику преподавания рисунка и живописи на художественно-графических факультетах. Эта научная школа созданная Н.Н.Ростовцевым опирается на традиции русской школы рисунка и живописи основанной П.П.Чистяковым, в советское время подхваченной и развитой Д.Н.Кардовским, В.С.Кузиным, Е.В.Шороховым.

Вся деятельность этой научной школы успешно направлена на совершенствование преподавания рисунка и живописи для будущих учителей изобразительного искусства и потому данная методика имеет свою специфику. Особенности этой методики отражены в трудах Н.Н.Ростовцева, В.С.Кузина, Л.Г.Медведева, С.П.Ломова, Г.В.Беда, А.А.Унковского, А.С.Пучкова, А.В.Триселева, А.П.Яшухина и в других научных трудах соискателей ученых степеней кандидатов и докторов педагогических наук.

Но за последнее время на базе художественно-графических факультетов открыты новые специальности связанные с подготовкой художников декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства, дизайнеров. Естественно, данные специальности в корне отличаются от традиционной направленности обучения на художественно-графических факультетах и потому они во многих случаях переименованы, в частности как наш факультет в Факультет искусств и дизайна. Данная переориентация требует коренных изменений в материально-технической базе факультетов, методов преподавания как специальных, профилирующих дисциплин, так рисунка и живописи.

Но, к сожалению, если циклы специальных дисциплин проходят трудную стадию становления, накопления учебно-методического материала, отработки программ и методов обучения, то методы преподавания рисунка и живописи по инерции ориентированы на традиционную методику и не учитывают специфики новых специальностей.

В чем это выражается? В методике преподавания рисунка и живописи для учителей изобразительного искусства важными являются:

1. Четкая, методичная последовательность работы над рисунком, направленная на возможность научного объяснения каждого этапа работы необходимого в дальнейшей педагогической практике.

2. Программный материал построен по принципу от простого к сложному также учитывающая научную последовательность, когда сложное вытекает из простого, расчлененного, когда есть возможность доступного методичного разъяснения принципов каждого этапа построения и тонового решения.

3. В целом методика направлена на выполнение «правильного», грамотно завершенного рисунка и живописи, объективно

отражающего окружающий мир, то есть четко опирающаяся на реалистическую школу.

Методика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн» несомненно должна опираться на данные достижения, но и должна учитывать следующее — программный материал пересмотрен с учетом особенностей специализаций дизайна, например:

1. Для специальности «Дизайн среды» в учебных постановках акцент должен быть сделан в сторону развития пространственного, аналитического мышления. На формирование видения изображения объектов в среде, в перспективе. Учебные постановки должны быть многоуровневыми и имеющие развитие в глубину.

Рисунок должен быть более конструктивным, аналитическим, развивающим видение «насквозь».

2. Для специальности «Графический дизайн» акцент в программах должен быть сделан на развитие «хлесткого», образного графического видения. На умение увидеть самое главное и выразительное в учебных постановках и изобразить увиденное всеми графическими материалами и техниками графического изображения.

Большая часть учебного времени должна быть отдана на краткосрочные наброски и зарисовки различными материалами развивающие линейный рисунок, работу от пятна, силуэтом, на видение самого характерного, смелого применения, сочетания графических материалов. Здесь даже можно применить не совсем научный термин — рисунок должен быть несколько «хулиганским», т.е. смелым, хлестким, образным.

Рисунок должен быть настолько образным, чтоб каждая зарисовка могла стать основой для разработки графической иллюстрации, плаката, заставки, логотипа, эмблемы.

3. Для специальности «Дизайн одежды» приоритетным должно быть изображение фигуры человека в сочетании с умением передачи в рисунке фактуры и текстуры материалов, складок ткани, формообразование складок одежды в зависимости от движения фигуры.

Так же большая часть учебного времени уделено наброскам и зарисовкам фигуры человека различными графическими материалами.

Все это требует пересмотра традиционных учебных программ, изучения опыта преподавания рисунка и живописи в архитектурных вузах и вузах, где исторически сложилась школа преподавания рисунка и живописи для будущих дизайнеров, которая существенно отличается от школы преподавания рисунка и живописи для учителей изобразительного искусства.

Данная работа требует четкой взаимосвязи, взаимосогласованности между специальными кафедрами, проведения совместных заседаний кафедр, учебно-методических семинаров, взаимопосещений занятий, зачетов и экзаменов. Только такими согласованными программными действиями возможны достижения в подготовке высококвалифицированных специалистов в новых специальностях «Дизайн».

О.В.Шепель
(г.Нижегород)

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ДИЗАЙНА СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XIX ВЕКА

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной. Этап кустарного производства, где использовался ручной труд и примитивные орудия труда длился на протяжении многих веков. Все стало иначе, когда возникла потребность в массовом производстве предметов потребления, которые начали изготавливаться промышленным способом. С середины 18 века в европейских странах, особенно в Англии, начинает развиваться индустриальное машинное производство — специализация, узкопрофессиональный подход, разделение труда. Появилась необходимость в подготовке специалистов, осуществляющих промышленное производство товаров. По инициативе прогрессивных художников Англии в 1836 году создается первая дизайнерская организация — «Общество поощрения искусства мануфактуры и коммерции», а в 1849 году стал издаваться первый журнал по проблемам эстетизации предметного мира — «Journal of design». Входят в употребление понятия

«промышленное искусство» и «прикладное искусство». Именно, благодаря публикациям этого журнала, инженеры и конструкторы начинают осознавать внутреннюю логику эстетического развития формы изделия. Функциональностью и экономичностью производимой продукции занимались инженеры, а дизайнеры отвечали только за ее эстетический вид — это были первые шаги примитивного «промышленного дизайна». Как показала практика, дизайнеры должны создавать прототипы промышленного производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов. В связи с чем, появилась необходимость создавать специальные дизайнерские фирмы, которые начали набирать в штат чертежников, модельщиков, инженеров, архитекторов и специалистов по изучению рынка. Дизайнер связан с массовым производством и должен знать многое — быт, этнографию, психологию, физиологию, медицину, эргономику, социологию, технологию обработки материалов, колористику, возможные инженерные и конструкторские решения и многое другое. Потребность общества в специалистах по дизайну повлияла на открытие специализированных художественных школ и учебных заведений. Национальная школа искусств и мануфактур, открытая в Париже еще в 1829 году, к середине века включила в свой учебный курс дополнение к традиционным основам художественных ремесел — основы механики, физики, химии. Парижская школа выпускала специалистов, соединявших в одном лице художника, инженера и архитектора. В 1854 году в Цюрихе открылась Высшая техническая школа. Архитектурное отделение в ней было предложено возглавить Г.Земперу. В этот период им был написан знаменитый труд «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика», повлиявший на сложение теории художественной формы конца 19 века. Дальнейшее развитие идей Готфрида Земпера развивались в трудах Джона Рескина, Уильяма Морриса, Уолтера Крейна, обозначивших взаимоотношения искусства и ремесла. Новый этап развития дизайна был связан с преодолением разрыва между замыслом и исполнением. Под влиянием Уильяма Морриса в Англии начали создавать различные общества и школы ремесел. Среди них были Общества выставок искусств и ремесел, Ассоциация искусств и кустарных промыслов, Королевская школа художественного шитья. Из наиболее

известных личностей в художественной культуре Англии 19 века, воздействующих на формирование методики дизайнерского образования следует назвать — Оуэна Джонса, Чарльза Ренни Макинтоша и Уолтера Крейна. В 1856 году Джон Гриффит написал «Трактат по архитектуре гражданских и военных морских судов». В 1896 году Луис Салливен выпустил манифест «Высотные административные здания с художественной точки зрения». В 1899 году в Королевском колледже искусств было открыто специализированное отделение для художников промышленности с целью непосредственного приложения искусств к промышленности. Большое внимание в обучении на отделении уделялось развитию способности выполнять все своими руками. Это считалось полезным для художников, создающих проекты для машинного изготовления.

Во многих странах Западной Европы открывались новые учебные заведения по подготовке специалистов для промышленного производства. Одним из крупных учебных заведений 19 века была Школа промышленного искусства в Хельсинки, связанная с деятельностью финского Общества прикладного искусства. Французские художественные школы 19 века, так или иначе, связанные с промышленным прогрессом и готовившие мастеров для мануфактур, эволюционировали от общеобразовательных ремесленных училищ, в сторону специализированных школ искусств и ремесел. К концу 19 века в Европе определились методы обучения рисунку, геометрическим построениям на плоскости и в пространстве, методы работы с деревом, металлом, текстилем. Дизайнерские школы ориентировались на промышленное производство, сохраняя также связь и с прикладной традицией, закладывая базу профессионального дизайнерского образования. Значительный вклад в становление теоретических воззрений истории дизайна и его популяризации сыграли появившиеся в то время периодические издания, такие как: журнал Генри Кола по эстетическим проблемам предметного мира и его проектированию «*Journal of Design and Manufactures*» (1849), журнал «*Pan*» (1895), «*Decorative Kunst*» (1897), «*Kunst und Handwerk*» (1898).

Нужно отметить, что неоценимый вклад в развитие дизайна Запада внесли Всемирные выставки 19 века. «Великая выставка изделий промышленности всех наций» — так была названа первая

Всемирная выставка 1851 года, в которой участвовали 17 тысяч экспонентов из 40 государств. Эту выставку посетило более 6 миллионов человек, свыше 5 000 экспонатов было удостоено наград. Для первой Всемирной промышленной выставки в Лондоне было построено совершенно необычное по тем временам здание, состоявшее из железных балок и стекла. «Хрустальный Дворец» для Лондонской выставки был сооружен по проекту Джозефа Пакстона. В 1853 году состоялась Всемирная выставка в Нью-Йорке. В ней приняли участие 23 страны. В 1855 году Всемирную выставку организовала Франция. В Парижской выставке приняли участие 34 государства. Впервые публика смогла увидеть изделия из материалов, которые в дальнейшем получили самое широкое распространение: цемент инженера Вика, алюминиевые пластинки Сен-Клера-Девилля и прорезиненную ткань американца Гудийра. Впервые был организован показ сельскохозяйственных машин в действии. Эстафету Всемирных выставок подхватывают другие страны, и «выставочная лихорадка» распространяется на все континенты. Выставки проводятся с небольшими интервалами в городах той или иной страны: в Мессе (1861 г.); в Лондоне (1862 г.); в Константинополе (1863 г.); в Дублине (1864 г.); в Бордо (1865 г.); в Париже (1867 г.); снова в Лондоне (1871—1874 гг.); в Лионе, в Лиме, в Москве (1882 г.); в Вене (1873 г.); в Филадельфии (1876 г.); в Париже (1878 г.); в Сиднее и Мельбурне (1879 г., 1880 г.); в Амстердаме (1883 г.); в Барселоне (1888 г.); снова в Париже (1889 г.); в Чикаго и Сан-Франциско (1893 г., 1894 г.); в Берлине (1895 г.); в Брюсселе (1897 г.).

Нужно отметить, что Всемирная Парижская выставка, которая проходила в 1867 году, положила начало новой тенденции: экспозиции стран-участниц стали размещать в специально построенных ими национальных павильонах. На этой выставке посетитель мог увидеть тирольскую деревню, русскую избу, египетский караван-сарай, восточный минарет, турецкие бани, китайский театр, английский коттедж, американское ранчо, голландскую ферму, японский киск и даже восстановленные катакомбы Рима. На выставке было представлено много технических новинок, свидетельствовавших о новом применении электричества: телеграфный аппарат Хьюга, электрические фары, подводный кабель. Большой интерес вызывали — гидравлический лифт,

шарикоподшипники, механическая тестомешалка и более совершенные земледельческие орудия, которые еще только начали проникать в деревню. Лондонская «великая» выставка (1871—1874 гг.) строилась по совершенно новому принципу: выставка была рассчитана на пятилетний период, экспонаты классифицировались не по странам их происхождения, а по отраслям; каждый год экспозиция полностью обновлялась. Ежегодно на выставке появлялись новые экспозиции. Например, в 1871 году были организованы экспозиции по разделам — керамика, шерстяная промышленность, садоводство, проблемы просвещения; в 1872 году — хлопок, ювелирные изделия, музыкальные инструменты, книги, печатное дело; в 1873 году — текстильные товары, металлы, пищевые товары. Парижская всемирная выставка 1878 года явилась новой крупной вехой в развитии выставочного дела. Эпоха пара в промышленности сменялась эпохой электричества. Экспонаты, представленные на выставке, убедительно свидетельствовали о возможностях, которые таил в себе открытый человеком новый вид энергии: свечи Яблочкова, телефонный аппарат Грэхема Белла, фонограф Эдисона. Посетители могли ознакомиться с первыми пишущими машинками, резиновыми шинами, которые в то время предназначались для повозок с лошадиной тягой, но уже буквально через несколько лет они нашли широкое применение в производстве велосипедов. Большое внимание посетителей выставки привлекли — рефрижераторное судно «Ле Фригорифик», оборудованное для перевозки мяса из Америки через Атлантический океан; аэростат Жиффара объемом в 35 000 м³.

Большое внимание на выставке 1878 г. было уделено науке. Впервые за всю историю всемирных выставок были проведены международные научные конгрессы и конференции, в частности: конгресс по вопросам художественной собственности и авторскому праву (под председательством Виктора Гюго); конгресс по вопросу промышленной собственности; почтовый конгресс; международная валютная конференция; конгресс по унификации мер и весов. Выставка имела огромный успех — за 194 дня работы ее осмотрели 16 млн. человек. Всемирная выставка (1889 г.) оставила миру Эйфелеву башню. Необычная для того времени, трехсотметровая металлическая башня, стала впоследствии эмблемой Парижа. Сегодня она по праву считается вторым выдающимся

выставочным сооружением после «Хрустального дворца». За время работы выставки на Эйфелевой башне побывало более 3,5 млн. человек или каждый девятый посетитель выставки. На выставке были представлены экспозиции следующих тематических разделов: «История труда» — возникновение и развитие ремесел; «История средств транспорта» — «ракета» Стефенсона и моторные вагоны «Кюно»; «История жилища» — около 40 образцов различных построек. В выставке приняло участие около 62 000 экспонентов из 29 стран. Число посетителей превысило 32 млн. человек. Всемирные выставки стали значительным событием в материальной и духовной жизни, как стран-участниц, так и мирового сообщества в целом. Не случайно крупнейшие из них оцениваются современниками как «сосредоточие наиболее важных интересов человечества», «идеология эпохи», «итоги столетия». Всемирные выставки сыграли известную роль в быстром распространении ряда изобретений в мире, расширении производства, росте товарооборота, улучшении взаимопонимания между народами различных стран. Значение всемирных выставок чрезвычайно велико. Выставки явились международным смотром достижений промышленности, своего рода центром научно-технической пропаганды, местом, где концентрировались лучшие произведения мирового искусства, художественные изделия.

Резюмируя вышеизложенное, можно сказать, что зачатки дизайна уже просматриваются в начале 19 века, особенно бурное развитие дизайн получил с появлением специализированных учебных заведений, специальной литературы и периодической печати по художественному конструированию. Огромное влияние на развитие и становление дизайна Западной Европы 19 века также оказали Всемирные выставки, на которых демонстрировались мировые достижения промышленности, науки и искусства.

Примечания

1. Базазьянц С. Художник, пространство, среда. Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город. М., 1983.

2. Бегенау З. Функция, форма, качество (пер. с нем.). М., 1969.

3. Глазычев В. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М., 1970.

2. Джонс К. Инженерное и художественное конструирование (пер. с англ.). М., 1976.
3. Земпер Г. Практическая эстетика (пер. с нем.). М., 1970.
4. Моран А. История декоративно-прикладного искусства (пер. с франц.). М., 1982.
5. URL: <http://www.expo2008.ru/expo/history/>
6. URL: http://www.epr-magazine.ru/archive/2008/8_9-27/vlast/foreign_exp/-seafight/

А.Авзалова
(г.Нижневартовск)

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В ХМАО — ЮГРЕ

Термин «керамика» происходит от греческого слова «керамос», что означает «глина». Производство керамики относится к числу наиболее древних на земле, оно зародилось на заре человеческой истории в период первобытнообщинного строя. Керамическими изделиями называют изделия, изготовленные из глины с различными добавками и обожженные до камнеподобного состояния. В результате термической обработки керамика приобретает огнеупорность, химическую стойкость, и ряд других свойств. С древних времен она получила широкое распространение во всех областях жизни: в быту (разнообразная домашняя утварь), в строительстве (кирпич, трубы, плитки, рельефы, скульптурные детали и т.д.), в технике, электронике и электротехнике, космических технологиях, скульптуре и прикладном искусстве.

Для придания изделию окончательного вида его подвергают декорированию. Также существуют три вида декора:

1 — скульптурный (созданием рельефа, контррельефа, гравировкой и т.д.) производят на свежесформованном или подвяленном изделии.

2 — живописный (роспись керамическими красками, ангобами, глазуриями, производят на высушенном, обожженном изделии).

3 — технологический, который не только украшает изделие, но и улучшают его свойства (покрытия изделий ангобами, глазурями, эмалями, золотом, люстрами) люстры и золото проводят после глазурованного обжига).

Исходя из этого я выбрала технику живописной росписи ангобами.

Ангоб — это жидкая глина, обладающим хорошим сцеплением с керамической массой, благодаря которому изделие не дает усадки при обжиге, работа с ней относится к объемной технике, которая чаще всего применяется к керамике.

Выбрана тема росписи отображение культового праздника коренного народа севера ханты и манси, у которого в основе национального образа жизни лежит культура.

Я посчитала актуально изобразить сезонный праздник медведя у хантов, так как он проводится в зимнее время начиная с декабря и заканчивающийся в начале марта.

Медвежий праздник (манс. яны йикв — «большие пляски», нивх. чхыф леранд — «медвежья игра») — комплекс обрядов, связанных с культом медведя. Обряды сопровождаются игрой на музыкальных инструментах, ритуальными и развлекательными плясками, пением. Культ медведя (особое отношение, поклонение, служение ему) характерен для всех народов Севера, медвежий праздник — лишь для части из них. Условно можно выделить три основных варианта медвежьего праздника: 1 — общего характера свойственный эвенкам, эвенам, кетам, северным якутам и др., 2 — обско-угорский (у хантов и манси), 3 — амурсахалинский (у нивхов, ульчей, удэгейцев, орочей, ороков). Ознакомившись с историческим материалом, я остановила выбор на втором варианте — обско-угорском празднике медведя, т.к. это коренные жители нашего округа. На празднике обязательно медведя представляла его шкура, которую хранили специально в священном амбаре. В первую часть праздника включались танцы, песни, потом птичьи танцы, исполнившиеся мужчинами, одетыми в маски.

Керамические изделия были и всегда будут актуальны во все времена для человека, как в высокохудожественном, так и в утилитарном применении.

ГЕОМЕТРИЯ И ЖИВОПИСЬ В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ, КИТАЕ И ЯПОНИИ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Пути науки искусства переплетались в них на протяжении столетий. Геометрия дарила живописи новые изобразительные возможности, обогащала язык живописи, а живопись эпохи Возрождения стимулировала исследования по геометрии, дала начало проективной геометрии. Геометрия, является связующим стержнем, который проходит через всю историю живописи.

Существуют три принципиальных геометрических метода отображения трехмерного пространства на двумерную плоскость картины: метод ортогональных проекций, аксонометрия перспективы. Перспектива, может быть прямой или обратной. Все эти принципиальные возможности изображения пространства на плоскости были реализованы в искусстве живописи. Система ортогональных проекций составила геометрическую основу живописи Древней Египта; аксонометрия характерна для живописи средневекового Китая и Японии; обратная перспектива — для фресок и икон Византии и Древней Руси; прямая перспектива — это геометрический язык ренессансной живописи, а также станковой и монументальной живописи, а также станковой и монументальной живописи европейского искусства.

Ортогональные проекции — аксонометрия — перспектива. Метод ортогональных проекций занял первое место. Ортогональные проекции передавали без искажений контуры реальных предметов, а идея метода, как справедливо заметил Леонардо да Винчи, была подсказана человеку самой природой: тень, отброшенная вечерним солнцем на стену, и была первой картиной, нарисованной этим методом. Однако ортогональные проекции никак не передавали глубину реального пространства, поэтому уже в искусстве Древнего Египта появились робкие ростки аксонометрии.

Аксонометрия при надлежащем выборе точки зрения передавала без искажений фронтальную плоскость изображаемого предмета. Недостатки аксонометрии в передаче глубины пространства

вместе с «вольностями» вольной перспективы были исправлены в ренессансной системе перспективы.

Ренессансная перспектива — наиболее сложный геометрический метод в живописи. Построенный с учетом геометрических закономерностей зрения, он наиболее точно воспроизводил видимый человеком мир. Ренессансная перспектива, распахнула перед человеком «окно в Природу», беспредельно расширила горизонты человеческого мироощущения.

Каждый из трех геометрических методов был очередным этапом в развитии искусства живописи, новой ступенью в поисках более точной и совершенной системы передачи зрительных ощущений.

Одно — это объективное, или реальное, пространство. Другое пространство создается в нашем сознании совместной работой глаза и мозга. Это пространство мы «видим», воспринимаем в нашем сознании, поэтому его называют субъективным, или перцептивным. Таким образом, история развития живописи шла по линии приближения от изображения объективного пространства к пространству видимому, перцептивному. Вершиной на этом пути можно считать рождение системы, так называемой перцептивной перспективы, которая интуитивно осознавалась художниками 19—20 веков и проявлялась на их полотнах в виде всевозможных «отклонений» от ренессансной системы перспективы.

Ортогональная живопись Древнего Египта.

Художник не мог дать все три проекции предмета, он делал одну проекцию с наиболее характерной стороны, в наиболее выгодном ракурсе. Вот почему при изображении животных выбирался вид сбоку, профильное изображение как наиболее информативное. По той же причине человеческая фигура рисовалась в несколько странном ракурсе: голова и ноги давались в профиль, грудь и плечи рисовались в фас, повернутыми к зрителю. В то же время убитые враги, лежащие на земле, показывали сверху.

Древнеегипетский живописец творил согласно умозрению. Умозрение позволяло художнику совмещать в одном рисунке разные точки зрения. Умозрение давало возможность изображать рыб и крокодилов, которых в действительности не видно в воде. Умозрение помогло выработать математическую систему правил в изображении фигуры человека — канон. Чем жестче рамки

канонов, тем больше мастерство требуется художнику, для того чтобы, не выходя за эти рамки, создать истинное произведение искусства. В древнеегипетской живописи, не было глубины пространства. Созданные методом ортогональных проекций образы Древнего Египта были нарочито двумерными. Проблема изображения трехмерного пространства египтянами не ставилась. Действие развивалось не в глубину, а параллельно плоскости картины, по строкам.

Параллельная живопись средневекового Китая и Японии.

Попытки передать глубину пространства на плоскости картины, согласовать умозрение со зрением, привели к образованию новой геометрической системы в живописи-аксонометрии. Такая геометрическая система в живописи, имела ось схода и, безусловно, тяготела к линейной перспективе, хотя так и не переросла в нее. Та же «рыбья кость» имела место и в знаменитых помпейских росписях Древнего Рима, именуемых, впрочем, «запоздалым эхом древнегреческой живописи» Рим пал, не успев, развить живописную систему греков, и свое законченное развитие аксонометрия нашла много веков спустя на другом конце земли в живописи Средневекового Китая и Японии.

В искусстве Китая мирно сосуществовали три религиозно-философских учения: конфуцианство, даосизм и религиозное и светское. Согласно этим учениям, путь познания истины проходил через отрешение от мирской суеты, растворение и духовное очищение в природе. Именно в природе китайские художники, многие из которых были монахами, искали и находили умиротворяющую гармонию. Природу и ее изображение на картине — пейзаж — китайский художник воспринимал как безбрежный океан, как непостижимый космос, в котором растворена созерцающая его личность художника-философа.

Конечно, увидеть параллельную перспективу китайской живописи лучше всего в бытовых картинах, где упорядоченно стоят оформленные творения рук человеческих. Аксонометрия здесь очевидна. Но очевидно также и то, что и сцены человеческой жизни видятся китайскому художнику очень издалека, «с высоты птичьего полета», откуда трудно различить заботы и тревоги отдельных людей, а видно лишь общее копошение человеческого муравейника.

Аксометрия является совершенно законным вариантом перцептивной перспективы, применимым для изображения очень далеких или очень близких и не слишком протяженных предметов. Первый случай и реализуется в китайских пейзажах. Благодаря второму аксометрия нашла широкое применение в начертательной геометрии для изображения небольших деталей, приборов. Одновременно для передачи архитектурного пространства в той же начертательной геометрии пользуются ренессансной перспективой.

И в заключение о живописи средневековой Японии — духовная культура этой страны выросла на почве более древней китайской культуры. Японское искусство впитывало в себя сложившиеся в Китае художественные системы и методы. Отгороженная от всего мира морями, лишь единственный раз, в 13 веке, подвергшаяся неудачной попытке завоевания, Япония вплоть до наших дней сохранила свою обособленную и потому своеобразную культуру. Обособленность и характерный для Востока неторопливый темп общественного развития привели к тому, что вплоть до 19 века в Японии сохранились феодальные отношения.

А.Бегунов

(г.Нижевартовск)

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В ПРОЕКТИРОВАНИИ КУХОННЫХ ПОМЕЩЕНИЙ

Кухня — то жизненное пространство, где собирается вся семья, где не только вкушается пища, но и обсуждаются новости, за утренним завтраком строятся планы нового дня, а вечером высказывается все наболевшее за день... Словом, кухня — наш семейный клуб. Именно поэтому мы так хотим, чтобы в ней было уютно, комфортно, а интерьер радовал глаз.

Наверное, стремление к созданию кухонного уюта сформировалось в нашем сознании еще в древние времена. Оно присуще человеку, в каких бы географических и социальных условиях он ни жил. Взгляните на африканскую хижину-кухню. При всей

убогости убранства чувствуется, что хозяйка поддерживает в ней чистоту и порядок, продумывает расположение предметов — то есть на примитивном уровне находит свое решение пространства кухни.

Создать рациональный дизайн кухни означает правильно зонировать помещение, выделив в нем рабочую зону и зону приема пищи, в соответствии с этим выбрать кухонную мебель, которая функционально соответствовала этим зонам, и, конечно же, подобрать необходимую кухонную технику, мойку, аксессуары и прочее.

Все продукты и кухонная утварь должны были быть разложены по полочкам и ящичкам, а рабочее пространство свободно от посторонних предметов. Каждая посудинка была предназначена для определенного типа продуктов и снабжена надписью — «сахар», «мука» и т.д.

Специалисты считают, что кухня будущего должна представлять собой синтез формы и технического совершенства в сочетании с человеческим разумом. Уход за рамки стандартных форм будет происходить в сторону индивидуальности, а не безликости, и ведущие мировые производители уже готовы предложить вам плоды своих разработок, созданные с максимальным учетом требований потребителей.

Цвет интерьера может изменить объем комнаты, то есть зрительно увеличить или уменьшить ее. Это связано с физиологическим устройством человеческого глаза. С точки зрения ощущения расстояния, все цвета делятся на «отступающие» (холодные) и «выступающие» (теплые). «Отступающие» цвета имеют способность увеличивать комнату, а «выступающие» — уменьшать. Например, если в меблировке кухни будут преобладать теплые цвета, то комната будет казаться меньше. Эту способность цвета можно использовать при дизайне непропорционально больших комнат с высокими потолками.

Если комната маленькая, то для нее рекомендуется приобретать мебель, окрашенную в зеленый, голубой, синий, фиолетовый и другие холодные тона.

Чтобы кухня выглядела комфортно, нужно также уметь правильно сочетать цвета мебели и других предметов обстановки.

Существует несколько видов цветовых решений, которые можно рекомендовать при оформлении помещения.

Сочетание контрастных цветов

Как правило, этот вид предусматривает совмещение в одной комнате как теплых, так и холодных тонов и оттенков, причем один из них может быть основным (более ярким), а другие будут его дополнять и сопутствовать ему.

Сочетание оттенков цветов одной цветовой гаммы или близких по расположению в цветовом круге

Если цветовая гамма интерьера вашей кухни состоит из оттенков одного и того же цвета, необходимо помнить, что более яркие и насыщенные цвета подходят к мебели, а более светлые — для различных аксессуаров: ваз, корзинок разных размеров, часов, занавесок на окне и т.д. Потолок, стены и пол рекомендуется окрашивать в более светлые оттенки.

Если же для оформления кухни планируется использовать цвета, близко расположенные в цветовом круге, то при их сочетании допускается объединение светлых и нежных оттенков желтого, зеленого, коричневого и других цветов. Важно, чтобы они гармонизировали друг с другом.

При сочетании в интерьере комнаты близких цветов и оттенков вам необходимо избегать перенасыщенности. Оптимальным вариантом будет выбор 1 основного и 1—2 дополнительных цветов.

Сочетание ахроматических цветов и их оттенков

Такие сочетания принято называть нейтральными. К ахроматическим тонам относятся коричневый, черный, серый и белый цвета. Если же к черному и белому цветам прибавить серый, серо-голубой или серебристо-серый, то так можно оформить и жилую комнату, в частности, кухню. В этом случае вам лучше приобрести мебель черного цвета, а стены, пол, потолок и аксессуары можно оформить белым или серым цветами и оттенками.

При выборе цветового решения интерьера нужно помнить, что многие цвета под воздействием света могут изменяться, а впоследствии даже выгорать (например, зеленый цвет). Так, при большом количестве света синий, голубой, фиолетовый и другие оттенки спектра способны темнеть, а зеленый, желтый, красный и оранжевый светлеют.

Рассмотрим некоторые примеры оптимальных вариантов дизайна кухни.

Если вы решили оформить кухню в холодных тонах с преобладанием зеленого цвета, то кафель следует выбирать светло-зеленого или серо-зеленого цвета с неярким рисунком. Шторы подойдут розового или желтоватого цвета с ярким или пастельным рисунком. В том случае, если для кухни вами выбраны теплые тона, то аксессуары соответственно должны быть ярких и насыщенных цветов. Среди них могут быть как контрастные цвета, так и тона одной гаммы.

Если вы решили окрасить потолок в тон интерьера или оклеить его обоями, то следует помнить, что его надо оформлять только в светлых тонах, так как темные зрительно уменьшают объем комнаты и создают ощущение духоты. Их можно применять в тех случаях, когда в квартире очень высокие потолки (например, в старых домах и в домах, построенных по индивидуальному проекту).

Е.Белова

(г.Нижегородская)

ОСОБЕННОСТИ РЕШЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ПРИМЕРЕ ГОБЕЛЕНА «ВОРОНИЙ ПРАЗДНИК»

Вороний день у северных народов («Вурна хатл» (хант.), «Урна-эква хотал» (манс.) — день прихода весны, традиционно праздновавшийся в день прилета ворон. Вороний день — любимый праздник обских угров и поэтому широко отмечается во всех национальных поселках ХМАО — Югры.

В представлениях обских угров ворона-покровительница ассоциируется с женским духом, а Вороний праздник — с солнцем. Ворона считалась вестником жизни, покровительницей женщин и детей. Обские угры связывали ворону с прародительницей Калташ-эквой, помогающей при родах, или Торум-эви, небесной Девой-Матерью, принимающей облик вороны. Старые люди говорят,

что ворона — хорошая птица, потому что всегда радуется рождению детей.

Исследованием темы гобелена является воплощение идеи народного праздника обских угров «Вороний день».

На замысел, воплощенный в содержании гобелена повлияла культура и традиции народов нашего края, особенности декоративного применения орнамента практически во всех окружающих предметах.

Изделия художественного ткачества являются уникальным в своем роде, и скопировать его в точности просто невозможно.

Техника гобелена привлекла своей возможностью применять различные виды ткачества и материалы, менять фактурность поверхности от гладкой до более рыхлой. Это позволяет разнообразить работу, дает ощущение полноты пространства и форм. Гобелен не ограничивает полет фантазии и творчества художника, так как не существует строгих рамок в использовании тех или иных технологических приемов. Именно поэтому техника гобелена была выбрана как возможность наиболее выразительно воплотить собственный замысел.

Работа в технике гобелен — увлекательное занятие, помогает реализовать идеи своими руками; дает широкое поле деятельности от реализма до декоративности. Его можно применить в интерьере или в одежде, можно использовать как в виде картин, так и в виде самых разнообразных изделий из гобелена: подушек, штор, скатертей.

Развитие декоративного искусства отразилось и на гобеленовых изделиях. Если раньше основными сюжетами гобеленовых картин были природа, религиозные и мифические сюжеты, натюрморты, то сейчас на гобелене могут быть изображены самые ультрасовременные сюжеты.

Самым веским основанием использования гобелена в дизайне интерьера является неповторимое ощущение уюта и элегантности, которое гобелен с легкостью создает в помещении. Это характерно как для домашнего, так и для офисного использования гобелена. С его помощью помещения становятся более домашними, уютными, элегантными.

Сегодня гобелен становится все более популярным и доступным даже для неподготовленных мастеров.

Создание гобелена начинается с предварительных набросков, зарисовок, эскизов. Хорошо продуманная композиционная схема — основа создания художественного произведения. Композиция декоративного текстильного произведения — это ритмически организованная членение его плоскости, когда все орнаментальные или изобразительные элементы выполнены в единых художественных и технических приемах и подчеркнуты общему художественному декоративному замыслу [5]. Другими словами, это внутренняя взаимосвязь материала, художественных средств и идейно-образного содержания.

Создание композиции начинается с набросков эскизов, включающая стилизации людей и животных, зарисовка и трансформация угорских орнаментов. Затем выполнение удачных эскизов в тоновом решении и в конце в цвете. В центре композиции изображены люди севера, они поют, веселятся, стучат в бубен — радуются прилету вороны. В правом верхнем углу изображена ворона как символ праздника. Вся центральная композиция заключена в орнаментальную рамку. Вся композиция выполнена в теплом колорите, для которого были выбраны зеленая и коричневая гамма.

Очень интересно видеть воплощение угорской темы и в гобелене. Эта тема интересует и волнует. Ведь на данном этапе материальная и духовная культура коренного населения постепенно угасает. Раньше культура народов Севера развивалась под влиянием религии. И религия была нравственным стержнем общества. С религией были связаны все праздники, обряды, традиции, быт. А потом все религиозные культы разрушили. Новые люди, которые встали у руля власти, в своем большинстве не были готовы этим заняться.

И хочется сохранить национальную культуру северного народа. Этой работой я хотела привлечь внимание к этой проблеме, каждая культура со своими традициями, обычаями, народным творчеством индивидуальна и интересна и несет разнообразие в наш мир.

Примечание

1. Дворкина И. Гобелен за десять вечеров. Ростов н/Д., 2005.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАБИНЕТА В ЖИЛЫХ ПОМЕЩЕНИЯХ

Особенности кабинета в том, что он сочетает в себя черты помещения и для работы и для отдыха. Работоспособность человека напрямую зависит от того, насколько правильно и рационально обустроено его рабочее место. Сегодня мы ознакомим Вас с некоторыми правилами планировки и расположения основных элементов мебели в кабинете. Эти советы приемлемы как для домашних кабинетов, так и для офисов.

Если комната небольшая, не следует располагать рабочее место спиной к двери или к окну. Рабочее место в этом случае следует сместить или затемнить, обустроить так, чтобы на монитор не попадали блики. Это уменьшает утомляемость глаз. Если площадь офисного кабинета большая и в ней много рабочих мест, то можно устроить зонирование помещения. Зонирование осуществляют расстановкой мебели. Рабочие места хорошо сгруппировать блоками. Иногда для подчеркивания границы зоны перпендикулярно к стене устанавливают стеллаж.

Помимо стеллажей можно использовать мобильные модульные перегородки в комбинации с любой офисной мебелью. Перегородки зонировать помещение, сохраняя при этом единство пространства, способствуют шумопоглощению. Такое зонирование хорошо тем, что позволяет быстро переставлять перегородки в соответствии с изменяющимися требованиями к планировке помещения. Модули бывают с двойным остеклением (иногда его тонируют), встроенными жалюзи, с комплектами навесной мебели. Глухие части модуля могут быть отделаны панелями различных цветов и текстур.

Дизайнеры настоятельно советуют отдать часть офиса или отдельное помещение под зону отдыха. Здесь размещают мягкую мебель, журнальный столик, комнатные растения.

Цветовое решение каждого конкретного кабинета и офиса индивидуально, но существуют определенные правила, которых следует придерживаться. Здесь помимо субъективных предпочтений,

надо учитывать еще и рекомендации цветовой психологии. Оптимальным вариантом является такой, когда стены, полы выдерживаются в светлой гамме, а яркими акцентами становятся рабочие кресла и стулья. Офисные стулья могут иметь сочные, открытые цвета, которые редко используются в мягкой мебели для жилых интерьеров. Нейтральной палитре можно противопоставить современное решение: выкрасить помещение в глубокий, богатый цвет. Можно найти интересное контрастное сочетание, когда преобладает какой-то один цвет.

Выбор цвета для рабочей комнаты зависит также от того, каких условий требует работа: сосредоточения или стимуляции и оживления. Холодные нейтральные цвета создают деловое настроение, теплые насыщенные тона подходят для творческой атмосферы, способствуют дружественному рабочему климату. Цветовое решение зависит от качества освещения и от того, на какую сторону выходят окна. Если окна обращены на север, лучше предпочесть теплые тона. Если окна выходят на юг или в офисе пользуются искусственным освещением — стены делают светлыми, холодного оттенка. Эти простые советы знакомы многим и касаются в одинаковой мере служебных и жилых помещений.

Переговорные комнаты и демонстрационные залы, в противовес рабочим комнатам, рекомендуют окрашивать в более яркие и насыщенные тона. Психологи утверждают, что они располагают к общению, и из-за непродолжительного присутствия в них утомлять не будут. Но при этом важно сохранить единое стилевое решение офиса. Применение ковролина при покрытии полов создает дополнительную звукоизоляцию. Следует выбирать цвета, близкие к природным или нейтральные.

Встречают по одежке... Эта истина в полной мере касается офисной мебели — первое впечатление клиента или делового партнера о вас и вашей фирме формирует именно зрительная информация. Дизайн офиса, его мебель должны максимально соответствовать имиджу компании. Офисная мебель — это выражение стиля фирмы, поэтому при ее выборе необходимо учесть не только дизайн и технические характеристики изделия, но и его соответствие имиджу компании.

Мы уже говорили о преимуществах модульной мебели. Если вы остановили выбор на корпусной мебели, то нужно представить,

как ее цвет будет сочетаться с окраской стен и другими элементами интерьера. Помните, что перекрасить стену проще, чем заменить мебельный гарнитур или перенести перегородку. Для корпусной офисной мебели предпочтительна сдержанная цветовая гамма и нейтральные неяркие тона: серый, белый, бежевый, реже — черный. Хороша также мебель цвета «под дерево», она привносит в помещение уют и натуральность. Главное требование и к корпусной и к модульной мебели, — чтобы она не акцентировала на себе внимания и не раздражала глаза.

Кабинет наиболее «терпим» к присутствию в нем мебели из разных, натуральных и искусственных материалов. В офисной мебели чаще, чем в других функциональных помещениях встречаются комбинации пластика, ДСП, ламината, меламина, шпона, фанеры, металла, стекла и оргстекла. Каждый может выбрать мебель и материал, в котором она выполнена, в зависимости от своих вкусов и потребностей. Дизайнеры отмечают следующую тенденцию: с одной стороны, «офисный» стиль мебели все активнее проникает в домашнюю жизнь, а с другой стороны, в последние годы четко прослеживается идея гуманизации рабочей среды. Отсюда и возникла полифункциональная мебель, подходящая как для офиса, так и для дома.

Композиционную нагрузку, несомненно, несет рабочее место — стол и сидение. Поверхности рабочих столов в наибольшей степени подвержены эксплуатации, чем обычно и обусловлены их материал, форма, цвет. Современный рабочий стол трудно представить без компьютера, отсюда дизайнеры и «танцуют». Предлагаемые на рынке модели компьютерных столов позволяют комплектовать как совсем простое рабочее место, так и конструкции различной сложности, дополненные системой соединительных элементов и перегородок. Они могут иметь самую разнообразную конфигурацию — от простого прямоугольника до сложной формы с изгибами, закруглениями, боковыми приставками. Компактность и функциональность — главный аргумент при выборе компьютерных столов для многих покупателей, испытывающих чаще дефицит, а не излишек жилых и рабочих площадей. Компьютерный стол может размещаться как вдоль стены, так и в углу (предусмотрены угловые комбинации компьютерных столов). Он часто комплектуется выдвижными полками для клавиатуры, угловым

столом, полкой системного блока под столом, подставкой под монитор. Все это создает дополнительные удобства при планировании рабочей площади кабинета.

Кресло. Этот предмет мебели в наибольшей степени отвечает за комфорт рабочего места. Что бы значил самый удобный стол, если бы за ним было неудобно сидеть? Потребителю предлагаются десятки видов кресел с самыми романтическими названиями. Но определять их только по внешнему виду было бы непрактично. Эргономичное рабочее кресло обязательно должно трансформироваться под индивидуального пользователя. С минимумом усилий все рычажки обязаны без труда переключаться, а сидение регулироваться по высоте. Регулировка спинки по высоте и глубине позволяет позвоночнику расслабиться. В новых моделях рабочих кресел предусмотрена специальная опора для поясницы.

Если позволяет финансовое состояние, можно обратиться к предлагаемым фирмами готовым мебельным кабинетам. Есть кабинеты руководителей представительского класса, выдержанные в благородной цветовой гамме и с использованием дорогих отделочных материалов (кожа, шпон, дерево). Такая мебель рассчитана на приверженцев традиционных линий в дизайне, она рождает ощущение стабильности и спокойной элегантности.

Есть кабинеты бизнес-класса, которые объединяют в себе конструктивную легкость и современный дизайн, разнообразие деталей и дополнительных элементов.

Наконец, есть кабинеты эконом-класса — эргономичные и многофункциональные, рассчитанные на удовлетворение массового спроса.

Определить только по внешнему виду качество мебели практически невозможно. Специалисты советуют при выборе провести руками по их кромкам. В хорошей мебели с высококачественной обработкой кромки гладкие на ощупь и не цепляются даже за очень тонкую ткань, нет никаких острых углов. Крепления фурнитуры, как правило, скрыты от глаз.

Работать в комфортных условиях — кто из нас не мечтал об этом! Есть такая упрощенная, но жизненная формулировка счастья — «это когда с радостью идешь на работу, и с радостью возвращаешься домой». В таком случае, приблизить нас к состоянию счастья вполне под силу специалистам.

*И.Валеева,
О.Подрешетникова
(г.Нижегородская)*

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ РУКОТВОРНОЙ КУКЛЫ В ТЕХНИКЕ ПАПЬЕ-МАШЕ

Художественная кукла — это воплощение мысленного образа, который порождается желанием выразить свое отношение ко всему, что нас окружает. Мысль, идея, образ... Это то, с чего все начинается. Это первоначальный импульс к сложной и кропотливой работе над созданием художественной композиции, которую принято называть авторской куклой. Идея, как правило, приходит внезапно. Ее появление невозможно запланировать — это нечто мимолетное и в то же время, мгновенно заполняющее все уголки сознания.

Существует множество технологий выполнения кукол. Самый традиционный и уникальный способ изготовления рукотворной куклы — это техника папье-маше. Применяя эту технику, болванка головы и конечности рук, ног куклы формируются машированием, а каркас мягконабивным.

Техника папье-маше необычайно многогранна: с ее помощью можно делать сувениры и серьезную скульптуру, тонкие изысканные аксессуары и детали крупных размеров, театральных кукол и бутафорию. Поверхность папье-маше можно ошкурить и отполировать до идеально гладкой, получив эффект слоновой кости, а можно использовать ее необработанную шероховатую фактуру, имитируя камень или кору дерева. Для решения иных художественных задач папье-маше расписывают маслом, акрилом, темперой, придают тон акварелью, затирают пастелью.

Этот уникальный метод по своим свойствам и возможностям материал изготавливается из самой обычной бумаги. С французского «папье-маше» дословно переводится как «жеванная бумага».

Изделие из папье-маше можно изготовить различными способами, два из которых являются наиболее популярными: маширование и лепка из бумажной массы. При машировании бумага наклеивается на модель слоями, а высохшее папье-маше разрезают, снимают с формы, и склеивают встык обе половинки, получая

в результате легкий, прочный полый слепок с заданной модели. Для того чтобы готовый слепок легко отделялся от модели, необходимо первый слой сделать без применения клея. Для лепки необходимо приготовить специальную однородную пластичную клейкую массу из бумаги, для чего подходит мягкая бумага с рыхлой структурой.

Затем, когда формы вылеплены, надо тщательно обработать шкуркой всю поверхность болванки головы. Далее идет очень кропотливый, но необходимый этап перед окраской папье-маше. Лицо необходимо окрашивать не в отвлеченный телесный цвет, а подобрать такой тон, который будет гармонизировать с общим колоритом костюма, предварительно проанализировав, какой оттенок будет смотреться более естественно.

Роспись лица подходит в два приема. Сначала общий «макияж»: тампоном наносятся оттенки лица и румянец, после полного высыхания можно начать роспись глаз.

Для росписи глаз можно использовать акрил, при этом оттенки должны быть не сильно выраженными, не бросающимися, а лишь нюансами, слегка отличимыми от основного цвета. В лице куклы, прежде всего, должно читаться ее настроение, выражение глаз, эмоция, а не цветовые изыскания.

Для того чтобы делать ручки куклам из папье-маше набирается нужный объем бумажной массой и затем уточняются формы. Работа идет в несколько этапов, так как пальчик делается по отдельности, собирая их затем последовательно в кисть. Кистям рук придается нужный изгиб и закладывается общий характер движения рук.

Важным выражением художественного средства в объеме — форма. В работе над ней часто используется стилизация и трансформация (изменение существующей формы предмета — его уменьшение, увеличение, сужение, вытягивание).

Немаловажную роль в работе над кукольной композицией играет цвет. Цветоведение — основной закон живописи, но в работе над куклой он выступает как часть композиции. При работе над костюмом, так же как и при росписи лица, необходимо помнить о цветовых сочетаниях. Костюм, лицо, подставка — все должно быть выполнено в гармоничном соответствии с задуманным образом. Здесь очень важно правильно подобрать ткани по цвету и

фактуре. Масштабность рисунка и фактура ткани должны отвечать выбранным размеру и образу композиции.

Детали — это дополняющие и завершающие элементы кукольной композиции, которые подчеркивают ее художественно-смысловую нагрузку. Они второстепенны, но без них может не быть главного. Детали можно сравнить с последним штрихом, без которого идейный образ был бы пуст. Но, в то же время нельзя забывать о чувстве меры: слишком большое количество и пестрота деталей часто дробят цельность образа, отвлекают зрителя от сути.

Если, воплощая свой художественный замысел, вы придерживаетесь основных законов композиции, если в произведении присутствует гармония главного и второстепенного, прослеживается равновесие, статика или динамика, если работа графична или радует глаз сочетанием цвета — значит, вы на правильном пути.

Примечания

1. Егупец О. Искусство деталей. М., 2007.
2. Лопусова-Томская Н. Кукла из папье-маше. М., 2007.

С.Герасименко
(г.Нижегород)

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ЭРГОНОМИЧНОСТЬ ДЕТСКОЙ КОМНАТЫ

Кажется, еще совсем недавно ваш малыш умещался в коляске и манеже, занимая часть вашей спальни и все ваше свободное и несвободное время. А вот уже наступило время, когда он почти превратился в самостоятельного человека, ему не требуется постоянное ваше внимание, он способен сам себя занять и, более того, ваше вмешательство в его игры ему уже не нравится. Это значит, что наступил момент, когда маленькому человеку требуется собственная комната. Собственная комната для ребенка — целый мир, самая комфортная среда обитания, в которой он чувствует себя, как рыба в воде. Детская исключительно многофункциональна:

она и спальня, и кабинет, и гостиная, и игровая одновременно. Возможно, ваш юный художник даже посещает художественную школу, а может быть, готовится поступать в ВУЗ. Поэтому ему необходимо оборудовать удобное рабочее место — чтобы беспорядок не мешал вдохновению. Психологи и врачи советуют выделять ее уже для ребенка старше двух лет. Это способствует развитию в нем самостоятельности и даже сосредоточенности, когда «посторонние» люди в комнате не рассеивают его внимание.

Собственная комната подрастающего ребенка — это место, в котором ребенок находит на необходимое время покой и изоляцию от других членов семьи, а также от семейных проблем, которые его не касаются. Потребность в периодическом обособлении является очень важной и необходимой в формировании здоровой психики ребенка.

Дизайн детских комнат начинается с выбора комнаты по стороне освещенности и размерам. Предпочтение необходимо отдавать южной и западной сторонам света. Размер комнаты особого значения не имеет.

Оборудуя детскую комнату, следует учитывать, прежде всего, интересы самого ребенка: как бы вам самим ни нравилась увиденная где-то мебель, но стоит взглянуть на нее с точки зрения удобства и безопасности для ребенка. Надо убедиться, что материал, из которого она выполнена, соответствует экологическим и гигиеническим нормам (если есть какие-то сомнения, от выбранной мебели лучше отказаться). Важно также, чтобы мебель было легко содержать в чистоте: чехлы с мягкой мебели можно стирать, а корпусная мебель допускала влажную уборку. Кроме того, мебель должна быть достаточно прочной к ударам и царапинам. Ведь, играя, ребенок не думает в первую очередь о сохранности мебели, и чтобы не упрекать его в неаккуратности, следует лишний раз подумать, выбирая мебель для дошколят.

То же самое относится к обоям, покрытию пола, шторам и коврам. Если вы боитесь, что ребенок не будет достаточно бережно к ним относиться (а он не будет — это точно), лучше сразу купить то, что можно легко заменить, отмыть или выстирать. Цвета должны быть не блеклыми, но и не очень яркими. И чем младше ваш ребенок, тем быстрее его психика устает под воздействием насыщенных возбуждающих цветовых сочетаний. Цветовая палитра

обстановки детской должна быть светлой, лучше пастельных тонов: светло-желтые, бледно-розовые, нежно-голубые или зеленоватые стены, но с отдельными яркими включениями — пятнами. Такими пятнами могут быть яркие подушки на кровати, крупная насыщенного цвета игрушка на стене, картина, ковер или рисунок. Оборудуя детскую, необходимо помнить, что комната не должна быть перегружена мебелью, а ее габариты должны соответствовать возрасту ребенка. Если вы не намерены менять мебель часто, стоит отдать предпочтение «растущей» мебели, которую за счет подъемных и раздвижных механизмов можно трансформировать соответственно росту ребенка.

До тех пор, пока ваш ребенок не пошел в школу, его занятия — сон, еда и игра. Поэтому состав мебели в комнате может быть минимальным: кровать, шкаф для одежды, шкаф для книг и игрушек, стол и стулья или детские кресла. Середину комнаты лучше освободить от мебели, обеспечив место для игр.

Но дети растут так быстро. И со временем встает вопрос об оборудовании рабочего места для вашего чада. Более того, оно должно быть по возможности оптимально расположено относительно окон: стол должен стоять рядом с окном, боком к нему слева. А если стол ставится справа от окна, то его стоит развернуть к окну «лицевой» стороной. Хотя первый вариант лучше с точки зрения отсутствия помех в работе — ребенок меньше отвлекается на события за окном, когда сидит к нему боком. Однако, когда стол развернут к окну его рабочая поверхность лучше освещена. Стол для удобства работы на нем следует максимально разгрузить от всевозможных мелочей: книг, тетрадей, канцелярских принадлежностей, а тем более, игрушек. Для этого надо разработать удобную и доступную (в пределах досягаемости для ребенка) систему хранения. Например, можно использовать мобильные контейнеры — в их многочисленных ящиках уместятся все необходимые мелочи (тем более, что до определенного возраста ребенок не в состоянии отделить «мусор» от нужных в работе вещей, и спорить с ним бесполезно). Контейнеры лучше выбрать из цветного яркого пластика — они недороги и имеют веселый вид, а в комнате станут цветовыми декоративными пятнами.

Не менее важно правильно выбрать стул для занятий, но качественные стулья недешевы, а ребенок продолжает расти. В этом

случае стоит купить удобное рабочее кресло, высота сиденья и спинки которого регулируется по высоте. Это тем более важно, если в доме двое детей, тогда каждый из них может регулировать высоту сиденья стула под свой рост. И еще, если в детской у вас два ребенка, нужно предусмотреть отделение рабочего места от спального с помощью передвижной перегородки. Для нее подойдет и ширма, и подвешенные тканевые жалюзи или просто занавеска из ткани, чтобы один ребенок мог заниматься за столом, не мешая другому заснуть. А спальную зону располагают в глубине комнаты, оборудуют ее кроватями. Если ребенок живет в комнате с братом или сестрой, а до шести лет разнополые дети вполне могут жить вместе, то кровати обычно, в целях экономии места, выбирают или двухъярусные или задвигающиеся друг под друга. В шкафу, расположенном в детской, стоит хранить только ту одежду, которой ребенок пользуется в данное время года, а остальную лучше убирать в общую гардеробную комнату.

Еще один важный момент: ваше чадо должно любить свою комнату, а для этого, оформляя ее, стоит привлечь и дизайнерские способности самого хозяина комнаты, или уж, по крайней мере, прислушиваться к его мнению. Не сомневайтесь: оно есть даже у самого малого карапуза. И не заставляйте его расстаться при этом со старыми любимыми игрушками, даже если вам кажется, что он уже из них вырос. Для ребенка — это уже не игрушка, а привычный мир, который он хочет перенести на новое, пока незнакомое место.

Д.Глотова
(г.Нижневартовск)

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ КЕРАМИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

Древний Египет — одна из древнейших цивилизаций, возникшая около IV тыс. до н.э. в результате политического объединения Верхнего и Нижнего Египта властью первых фараонов. Ее развитие продолжалось в течение следующих трех тысячелетий, в которых

несколько устойчивых Царств чередовались с периодами относительной нестабильности, известными как переходные периоды. Своего высшего расцвета Древний Египет достиг во времена Нового царства, после которого начался постепенный закат.

Основные принципы древнеегипетского искусства начали складываться в период Раннего Царства (ок. 3000—2800 до н.э.). Ведущую роль приобрела архитектура, тесно связанная с заупокойным культом. Господствующие в ней принципы монументальности и статичности, воплощающие представление о незыблемости социального строя и сверхчеловеческом величии фараона, оказывали влияние на развитие скульптуры, живописи и, конечно же декоративно-прикладного искусства, которым также свойственны геометрическая обобщенность, симметрия и статика. В период Древнего царства (ок. 2800—2250 до н.э.) найденные ранее художественные приемы обрели стилистическую законченность.

Замечательные достижения древнеегипетской культуры связаны с предметами декоративно-прикладного искусства. Египтяне раньше других народов средиземного бассейна освоили технику создания керамических изделий. Одним из древнейших производств в Египте было гончарное: древнейшие глиняные горшки из грубой, плохо перемешанной глины дошли до нас еще от эпохи неолита (VI—V тысячелетия до н.э.). Изготовление керамической посуды начиналось с размешивания ногами глины, политой водой. Иногда, для уменьшения вязкости глины, скорейшего высыхания и предотвращения при этом чрезмерной усадки сосуда к ней добавляли мелкорубленную солому. Формовка сосудов в неолитический и додинастический периоды производилось вручную, позднее в качестве вращающейся подставки стали применять круглую циновку — предшественницу гончарного круга. Процесс работы на гончарном круге изображен на росписи периода Среднего царства в гробнице в Бени-Хасане. Под ловкими пальцами формовщика глиняная масса принимала формы горшков, мисок, чаш, кувшинов, кубков, больших сосудов с остроко-
нечным или закругленным дном.

Со временем усложнялся процесс создания керамических изделий и увеличивался их видовой состав. Условно египетские изделия из керамики можно классифицировать на несколько видов:

- ✓ матовые, серой или черной массы;
- ✓ очень твердые, иногда покрытые белым ангобом, гладкие или слегка зафлюсованные снаружи;
- ✓ изделия с символическими орнаментами, нанесенными с помощью цветных масс огнем или холодным способом — это более поздние;
- ✓ изделия из твердой, очень кремнеземистой беловатой массы (более 90% кремнезема), покрытые блестящей зеленой или голубой легкоплавкой глазурью, иногда толстым слоем.

Особый интерес представляют находки археологического комплекса Негада. Сосуды культуры Нагада I — темного цвета с белым орнаментом, Нагада II — светлые с красным орнаментом. Наряду с геометрическим белым орнаментом на сосудах Нагада I появляются изображение фигур животных и людей. Во времена Нагада II предпочитали спиралеобразный орнамент и изображение животных, людей и лодок.

В историческую эпоху мы уже не находим на глиняных сосудах той богатой изобразительной орнаментации, которая является столь характерной для доисторической эпохи и которая дает нам богатый материал для восстановления культуры, быта и искусства древнейшего периода египетской истории. Во времена Нового царства горшечники научились расписывать кувшины и сосуды различными сценами, заимствованными иногда у резчиков по камню и дереву, но чаще порождаемые собственной фантазией, — встречаются геометрический и цветочный орнаменты, изображения виноградных лоз и деревьев, птиц, пожирающих рыбу, бегущих животных.

Кроме того, египтянам была известна техника изготовления разноцветного фаянса, а также непрозрачной стеклянной пасты. Фаянсовые изделия были найдены уже в погребениях доисторического периода. Широкое распространение фаянсовое производство получило в эпоху Среднего царства, но особенного расцвета оно достигло во времена Нового царства, когда в многочисленных фаянсовых мастерских искусно изготовляли изделия из голубого и зеленого фаянса, который по своему цвету должен был походить на лазурит и малахит, излюбленные ценные камни древних египтян. Таким образом, керамическое производство достигло в Древнем Египте высокого уровня и технического совершенства.

ГРАВИРОВКА И ЕЕ ВИДЫ

Гравирование — это один из способов художественной обработки металлов и некоторых неметаллических материалов.

Его сущность в нанесении линейного рисунка или рельефа на материал при помощи резца.

Гравирование применяется в различных областях производства, как художественных (ювелирные украшения, гравюры), так и чисто технических: например, производство точных измерительных инструментов и приборов (нанесение делений, градуировки, цифровка микрометрических шкал).

Назначение **плоскостного гравирования** — это декорирование поверхности изделия путем нанесения контурного рисунка, узора или сложных портретных, многофигурных или ландшафтных композиций, а также использование различных надписей или шрифтовых работ. Плоскостным гравированием украшают как плоские, так и объемные изделия (металлические вазы, подставки и др.).

К плоскостному гравированию относится «гравировка по гляncy» также относится гравировка под чернь.

Чернь — это древний способ декорирования художественных изделий из драгоценных металлов (серебра, золота).

В настоящее время существует много рецептов черни, отличающихся по составу и цвету. Начиная от серебристо-серых тонов и заканчивая черно-бархатистыми, также существуют различные варианты и в технологическом процессе ее приготовления, наложения и обжига.

Гравировка под чернь, которая отличается в технологии от обычного только тем, что она выполняется несколько глубже, а затем выбранный внутри рисунок заполняется чернью.

Обрнное гравирование — это трехмерное гравирование, способ, при котором резцом создается рельеф или даже объемная (круглая) скульптура из металла.

Выпуклое (позитивное) гравирование — когда рисунок рельефа выше фона.

При выпуклом оброне после нанесения рисунка, рисунок оконтуривается стальной иглой или шпигштихелем, чтобы не сбить его во время дальнейшей работы. В некоторых случаях штихелю передают уклон, чтобы создать конусность вертикальным стенкам. Следующей операцией является выборка фона.

Углубленное (негативное) гравирование — когда рисунок или рельеф режется внутри (матрица для штампов, пресс формы).

При углубленном оброне неотшлифованной поверхности заготовки, вычерчивают наружный контур рельефа и обводят его шпигштихелем. После этого приступают к выборке металла. При этом проводят частые проверки и сравнения с оригиналом.

Вся работа производится на глаз и только корректируется измерениями в отдельных точках рельефа.

Исправление ошибок производят спиливая всю поверхность заготовки вокруг всего контура или высверливая отдельные дефекты, участки и восстанавливая пробки.

После окончательной отделки (шлифовки) и полировки участков, слепок становится тождественной моделью и она полностью входит в углубленный оброн.

Обронное гравирование, по сравнению с плоскостным гравированием, применяют гораздо шире и чаще, так как оно служит для изготовления приспособлений, которые репродуцируют художественные изделия в симметричном порядке (штампы, пресс формы и т.д.).

Объемное гравирование — более трудоемкий процесс. По сравнению с плоскостным гравированием, в обронном выполняют рельеф (контррельеф) и объемные предметы.

Всечка — это процесс украшения или декорирования изделий из дерева и металла драгоценными или цветными металлами. Осуществляется заподлицо с поверхностью изделия.

В зависимости от того, каким инструментом и как выполняется углубленный рисунок и накладывается металл. Всечка подразделяется на две разновидности. Рисунок вырезается штихелем. Отличается чистотой и верностью контура. Затем, в соответствии с углубленным рисунком, на стали подготавливают отдельные фрагменты будущего узора. После того, как отдельные детали композиции (завитки, листья и т.д.) готовы, каждую из них кладут

на подготовленное для нее углубление и вбивают молотком, заподлицо. Работа заканчивается полировкой всего изделия.

Рисунок выполняется зубилом. Эта технология мало отличается от предыдущей. Резать твердую булатную сталь очень трудно, рубить ее значительно легче и быстрее. Однако рисунок, выполненный в вырубной технике, всегда несколько упрощен.

Кроме того, при вырубной технике рисунок иногда отделяется чеканами, что придает золотому узору особую пластичность и эффективность.

А.Ефременко
(г.Нижегородская)

НАРОДНЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ИСТОЧНИК ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ПРИМЕРЕ ГОБЕЛЕНА «МАСЛЕНИЦА»

Масленица — древний славянский праздник, доставшийся нам в наследство от языческой культуры. Это веселые проводы зимы, озаренные радостным ожиданием близкого тепла, весеннего обновления природы. Даже блины, непременный атрибут Масленицы, имели ритуальное значение: круглые, румяные, горячие, они являли собой символ солнца, которое все ярче разгоралось, удлиняя дни. Возможно, блины были и частью поминального обряда, так как масленице предшествовал «родительский день», когда славяне поклонялись душам усопших предков.

Это всегда был самый веселый и любимый славянский праздник. Считалось, что человек, плохо и скучно проведший Масленицу, будет неудачлив в течение всего года. Целую неделю нельзя было помышлять о делах и домашних заботах. Безудержное чревоугодие и веселье рассматривалось как залог будущего благополучия, процветания и успеха.

Масленицу на лубочных картинках изображали в виде румяно-толстой бабы, сидящей на сковородке с двумя ухватами и с вынутым изо рта помелом, вместо языка. Также тему Масленицы

использовали такие художники как: Борис Михайлович Кустодиев, Кириллов Владимир Николаевич, Сыров Валерий Михайлович, Кожин Семен Леонидович.

Стилизация в гобелене, декоративное обобщение изображаемых фигур и предметов с помощью ряда условных приемов, упрощения рисунка и формы, объемных и цветовых соотношений.

Композиция гобелена на тему «Масленица» — декоративная, со стилизованными элементами. Центр — динамичен, в нем расположен главный сюжет — люди, и животные, с помощью стилизации отображен характер и раскрывается образ. Изображена архитектура города, деревья, и натюрморт, блины — символ праздника, самовар, также стилизованы. По краям расположен орнамент, он завешает структуру формата и придает целостность композиции.

Основу композиции составляют горизонтальные волнообразные линии, образующие плоскости. Используется гладкое ковровое ткачество с применением косички, форма прямоугольная.

Основным приемом изготовления гобелена является чередование нитей различных цветов, для передачи постепенного изменения тона или рельефности. Подбор нитей, так же как и манера ткачества имеет большое значение. В практической работе используются сочетание теплых и холодных, контрастных цветов, сочетание тонов по светлоте и насыщенности. В основном используются сложные, составные цвета.

Создание гобелена для определенного помещения включает в себя несколько этапов. Эскизирование, изготовление картона, по которому в дальнейшем будет плестись гобелен, подбор нитей и само плетение. На заключительном этапе проводится оформление гобелена: закрепление ниток с обратной стороны, гобелен заключается в раму.

Работа может вывешиваться в выставочных залах, использоваться для украшения интерьера.

АЭРОГРАФИЯ КАК СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСНАЯ ТЕХНИКА

Аэрографию как живописную технику долгое время не признавали. Однако со временем она заняла достойное место среди других техник и стала совершенно незаменимой в рекламно-издательской сфере.

В XX веке аэрография прошла долгий и трудный путь изменения фотоснимков и изображений. Художники поначалу отказывались от новой революционной техники, считая ее слишком холодной и обезличиваемой из-за необходимости использования механического инструмента. Аэрография считалась второстепенной и применялась в основном для ретуши используемых в рекламных целях изображений. Аэрография же позволяет имитировать любую текстуру, и аэрограф в этом практически незаменим.

Постепенно аэрография проникла в сферы промышленного дизайна и рекламы, ее начали использовать для выполнения иллюстраций и производства афиш. Это стало особенно заметным к 60-м годам, когда с появлением поп-арта резко возросло производство плакатов и конвертов для грампластинок, а реклама превратилась в одну из движущих сил массовой культуры.

В 1960-е годы в искусстве широкое распространение получили модернистские течения, провозглашался отказ от традиционных методов живописи, приветствовалось использование новых стилистических и художественных форм. Для большинства людей главным средством выражения стала музыка; в связи с этим особой популярностью пользовались музыкальные журналы, плакаты с портретами различных исполнителей, немаловажное значение имело оформление обложек книг. Все это способствовало стремительному развитию аэрографии. Техника аэрографии широко использовалась представителями двух направлений модернистского искусства — поп-арта и суперреализма. Для основателей поп-арта источником вдохновения стала реклама. Аэрограф идеально подходил для создания рекламных плакатов, позволяя качественно ретушировать фотографии. В результате рекламируемый

продукт преподносился в более привлекательном виде, чем он был на самом деле. Поп-арт возникнув, как массовая культура в безликом и равнодушном обществе, вполне удовлетворял его потребности. Это было оригинальное и дерзкое искусство. Сторонникам направления нравился безликий характер новой техники, поскольку они ставили перед собой целью изготовление привлекательной продукции, рассчитанной на массовое потребление и не несущей признаков индивидуальности художника.

Путь аэрографии от изобретения до признания в качестве живописной техники был долгим и трудным, между тем значение аэрографа для выполнения иллюстраций специалисты оценили сразу же. Преимущества по сравнению со всеми другими техниками были налицо. Разумеется, иллюстрации не получают такой известности, как великие картины, однако они стали настолько привычными в нашей повседневной жизни, что требуют абсолютного профессионализма со стороны художника. Возможность создания идеализированных изображений и фантастических образов с помощью аэрографии очень сближает эту технику с сюрреализмом, в котором тесно переплелись реальность и фантазия. Аэрография стала отправной точкой для появления нового художественного направления — постсюрреализма, объединяющего искусство и научную фантастику. Никакая другая техника не подошла бы столь идеально для создания фантастических картин и иллюстраций. Интерес к футуристическим мирам был характерен для многих сфер культуры. Приближалось новое тысячелетие, и в фильмах на экранах телевизоров постоянно появлялись изображения космических кораблей, роботов и инопланетян. Художники стремились отобразить в своих работах новую реальность. Общество было одержимо идеями познания будущего других планет и галактик. На картинах люди могли увидеть фантастические миры такими, какими их представлял художник. При работе аэрографом изображения получались чистыми и совершенными, что создавало иллюзию реальности. Степень детализации предметов на картинах в значительной степени зависит от характера самого материала. Например, короткие рассказы, детские сказки и комиксы требуют простых и не очень детальных иллюстраций, тогда как для научно-технических изданий понадобится более точная и детальная визуальная информация.

Таким образом, искусство аэрографии — пожалуй, самый простой и популярный способ выделиться из серой урбанистической массы. Уникальная возможность внести частичку чего-то своего в общий колорит города.

Удивляя если не техническими характеристиками, то необычным дизайном или ярким колоритом. Ее популярность с каждым годом неуклонно растет как искусства самовыражения, справедливо причисляя аэрографию к современному визуальному искусству, в основе которой лежат живописные техники и приемы.

Е. Журавлева
(г. Нижневартовск)

**МИНИМАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ:
ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ДИПЛОМНОГО ПРОЕКТА
«ШАХМАТЫ»)**

Современная стилевая ситуация в мировом искусстве сложна и противоречива. Часто задаются вопросы о стилевом единстве: есть ли какой-то определенный стиль? Если есть, то каковы его основные принципы и т.д. Согласно современному российскому искусствоведу Селиму Хан-Магомедову (1) в третьем тысячелетии формы в искусстве будут основываться на принципах двух направлений, имеющих статус интернациональных — это классика и авангард. Одним из авангардных направлений, возникших в первой трети XX века, был функционализм или как его называли в советской России — конструктивизм. Он возник как ответ на кризис мировоззрения в послевоенный период. По мнению функционалистов, новый человек XX века должен был жить в мире ясных геометрических, монолитных форм. Функционалисты выдвигали на первый план задачу полного «конструирования» окружающей среды, т.е. не только архитектурных форм, но и малых пластических — мебели и предметов интерьера (даже включая одежду, книжную и плакатную графику).

В 60-е годы XX века базовые идеи функционализма были заимствованы одним из первых постмодернистских направлений в искусстве — минимализмом. «Меньше — значит больше» («less is more») — так сформулировал основную идею минимализма американский архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. Арт-объекты, которые создавались в рамках минимализма, были организованы из минимального количества деталей, они имели простую и лаконичную форму, где основную роль играл материал и фактура. Характерные для минимализма материалы — это древесина различных пород и способов обработки, стекло — прозрачное, матовое, или цветное, металлы различной твердости и сплавов. Цветовая гамма классического минимализма — монохромная: черный, белый, серый с добавлением пастельных оттенков.

Анализ малых пластических форм современного искусства XXI века показал, что большинство художников, скульпторов, дизайнеров и архитекторов, как начинающих, так и зрелых, работают в этом направлении. Например, в Москве зимой 2009—2010 прошла выставка «Белое Рождество», где были представлены проекты авторов, работающих со стеклом. По формам проекты были разнообразны, но большинство из них было выполнено в стиле минимализма с применением нескольких материалов, обязательным из которых было стекло. Еще одним примером может послужить набор декоративных предметов, созданных, заслуженным художником России Сергеем Медведевым, они так же выполнены в стиле минимализм с применением дерева и стекла. Можно сделать вывод, что тенденции минимализма возвращаются в мейнстрим искусства.

Для воплощения принципов минимализма в малых пластических формах мною и научным руководителем был выбран предмет — шахматы. Создание именно шахматного набора обосновано не только желанием авторов, но и актуально в связи с проведением в г.Ханты-Мансийске 39-го Кубка мира по шахматам в ноябре-декабре 2010 года.

Анализ современных шахматных наборов показал, что в стилевом отношении их трудно отнести к минимализму: несмотря на то, что наборы сочетают в себе два и более материала, сами же фигуры остаются либо традиционной формы, либо чрезмерно замысловатыми и вычурными, что характерно для постмодернистского

искусства, а не минимализма. Поэтому при разработке своих эскизов хотелось создать набор шахмат максимально близких именно по форме к стилю минимализм. Таким образом, в основе разработанного шахматного набора лежат простота линий и лаконичность формы, а как основные материалы использованы — дерево и стекло.

Если говорить о шахматах — то они зародились в Индии свыше 2000 лет назад и по праву являются древнейшей игрой в истории человечества. В то время игра называлась чатуранга, что в переводе с санскрита — четыре рода, поэтому было всего четыре рода фигур — это строй индийского войска: колесницы, слоны, конница и пехота; доска была 9 x 9 клеток. Современная шахматная игра состоит из шести различных фигур — король, ферзь, офицер, конь, тура (слон) и пешка. Каждая из фигур перемещается по игровому полю по заданной правилами игры траектории. Все фигуры перемещаются либо по прямым, либо по диагональным линиям. Рассматривая их через призму минимализма — это квадрат и треугольник. В рамках проекта эти две простые геометрические формы выстроены по модульной сетке. Форма каждой фигуры основана на траектории ее движения по полю. Сами шахматные фигуры вырезаны из стекла. Новизна проекта состоит в том, что форма фигур плоская и закреплена в деревянное квадратное основание со стороной 3,5 см. Различие двух игровых команд в фигурах и на игровом поле поддерживается фактурой стекла — оно прозрачное и матовое. Форма стола максимально упрощена и подчинена модулю квадрата. Размер игрового поля 40 x 40 см, размер бокового поля из дерева 10 см с каждой стороны — это самый оптимальный размер, так как на нем будут размещаться фигуры, которые вышли из игры. Игровое поле расположено на плоскости из прозрачного стекла размером 70 x 70 см. Высота стола 60 см. Не смотря на то, что созданный набор шахмат является штучным авторским проектом его можно рекомендовать в массовое серийное производство, благодаря его не замысловатой форме, а богатый выбор древесины и стекла позволит разнообразить производимый товар.

И в заключении хотелось бы сказать, что понятие «декоративно-прикладное искусство» достаточно широкое и многогранное, а в современном мире оно отвечает нескольким требованиям:

обладает эстетическим качеством; рассчитано на художественный эффект; служит оформлением быта и интерьера; отражает внутреннее мировосприятия автора, который сочетает элементы таким образом, чтобы выразить свои мысли и чувства. Именно поэтому многие искусствоведы, отмечают, что современное декоративно-прикладное искусство граничит с предметным дизайном и в ряде случаев просто невозможно понять, где конкретно проходит эта граница.

Примечание

1. Селим Омарович Хан-Магомедов (род. 9 января 1928, Москва) — доктор искусствоведения, исследователь архитектуры русского авангарда и архитектуры народов Дагестана. Член Российской академии архитектуры и строительных наук и Международной академии архитектуры в Москве. Лауреат Государственной премии в области архитектуры.

Е.Иванова
(г.Нижегород)

ОБРАЗ ЮГРЫ В СОВРЕМЕННОМ СУВЕНИРЕ: ТЕХНИКА ВАЛЯНИЯ

По мнению ученых, искусство обско-угорских народов — это живая этнография в современном мире, уходящая своими корнями в глубокую древность. Поэтому каждая вещь, изготовленная северными мастерицами, является не только бытовым предметом, но и памятником культуры.

При первом знакомстве с прикладным искусством северных народов поражает не только изящество и своеобразная красота одежды, предметов быта, орудий труда и средств передвижения, но и удивительная простота и точность исполнения.

Все виды традиционного прикладного искусства коренного населения Среднего Приобья, выразительного и своеобразного, представляют собой наиболее ранний этап развития культуры, который прошли многие народы мира. Среди наиболее ярких форм декоративно-прикладного искусства народов Севера — резьба по кости и дереву, берестяные, текстильные, кожаные и изделия из

меха; удивительно красочные орнаменты на одежде, обуви, предметах обихода, выполненные в технике аппликации, вышивки бисером.

Умение северного жителя видеть художественный образ в привычных предметах поистине уникально и прививается с детства. Для изготовления игрушек используются самые разнообразные предметы повседневного быта — кусочки меха и кожи, кости птиц и животных, природные материалы. Такие игрушки очень интересны ученым-этнографам, в них отражаются истоки мировоззрения хантыйского этноса.

С детства воспитывается глубина восприятия орнамента. Самое ценное, что сохранилось в орнаменте — его знаковая система, скрытый смысл. Главная функция узора заключается в хранении родовой памяти. По узору одежды могли определить, из какого рода происходит ее владелец, из каких он мест. «Хороший орнамент сделать — все равно, что песню сложить», — говорят северные мастерицы.

Интерес к данной теме появился благодаря работе в направлении создания традиционных сувениров обско-угорских народов. Появилось желание создать сувенир, актуальный для нашего региона, но не традиционный, а современный. Передать образ Югры.

Северный олень — одно из самых красивых животных Севера. Кроме того, ему обязаны своим существованием практически все северные народы нашей планеты. Северный олень дает им пищу, шкуры для одежды и является незаменимым средством передвижения в условиях северного бездорожья. Олень, прежде всего белый, также встречается в качестве ездового животного. Например в хантыйском мифологическом сказании «Священное сказание о Желанном Богатыре — Купце Нижнего Света, Купце Верхнего Света», герой путешествует на белых оленях как в Нижний, так и в Верхний миры. У народов ханты также существует этимологический миф о происхождении домашних оленей. «Хозяйкой всех оленей была Казым-ими. Было два больших оленя — важенка и хор. Они были в два раза больше нынешних оленей, от них все олени пошли». Вообще оленей, как и лошадей у народов ханты создал верховный бог Торум.

Это священное животное сложно было обойти стороной, поэтому оно было воплощено в современном сувенире.

Стилизованные игривые тонкие ножки и развесистые рога сочетаются с округлым тельцем оленя, по поверхности которого расположены завитки орнамента. Верхом на олене сидят стилизованные фигурки — ханты. Они вносят в изделие доброту, человеческое тепло. Дополняют композицию пушистые шарики, словно игривые снежки, скопившиеся у ног оленя. Создавая при этом композиционную завершенность.

Данной работе хотелось придать ощущения мягкости, при этом сочетать дух тепла животного и холода сибирских морозов. Поэтому был выбран такой материал, как овечья шерсть. Техника выполнения сувенира — валяние (использовалось как сухое, так и мокрое).

Техника сухого валяния, которая называется фелтинг (фильцевание, фильц) представляет собой набивание шерсти иглами до уплотнения массы. Техника мокрого валяния (войлоковаление, валка) традиционна, осуществляется с помощью воды и мыла.

Войлоковаление — древнейшее текстильное искусство. Для многих народов, особенно кочевых, войлок был единственным известным видом текстиля. Люди спали на войлоке, одевались в войлочную одежду, коней укрывали войлочной попоной. Войлок оберегал от злых духов и вражеских стрел, спасал от зноя и холода.

Сегодня войлок превращается из жизненно необходимого ремесла в яркую форму художественного выражения; мастера по войлоку пользуются всеми известными способами войлоковаления. Если раньше пользовались натуральными красителями для шерсти, то сейчас войлок окрашивают анилиновыми, получая всевозможные цвета, создавая необычные колориты.

В поддержание замысла — передать тепло священного животного и холод сибирских морозов, был выбран тепло-холодный колорит, а дух сибирской зимы: искристо-снежной, морозной, сказочной и вьюжной, передали причудливые узоры в форме завитков. Также было использовано чередование полос и незамысловатых орнаментов теплых и холодных оттенков для завершенности образа.

Тема создания сувениров остается актуальной, она увлекает возможностью создания новых образов, раскрывающих тему нашего края, проявления своих творческих способностей в данной технике, развития современного декоративно-прикладного искусства.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОГО СТРОЯ РОСПИСИ ПОТОЛКА СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ (МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ)

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — один из величайших скульпторов Эпохи Возрождения. Многие его планы и идеи так и остались нереализованными потому, что художник всегда ставил перед собой сверхзадачи. Он постоянно стремился к воплощению в скульптурных и живописных образах содержания, трудно выразимого языком изобразительного искусства, и достигал при этом высоких результатов мастерства.

Работой, ставшей вершиной творчества Микеланджело и утвердившая его славу, была роспись потолка Сикстинской капеллы. Сикстинская капелла была основана папой Сикстом IV в 1473 г. Она отличалась простой архитектурой, с гладкими, голыми, без всякого членения стенами и почти плоским потолком. Эта скучность архитектурной оболочки была избрана сознательно, чтобы эффектней оттенить ее великолепием живописной декорации. До Микеланджело в огромном зале Сикстинской капеллы работали Перуджино, Боттичелли, Гирландайо, Синьорелли и другие художники эпохи Возрождения, оставившие на стенах капеллы прекрасные фрески со сценами из Старого и Нового Завета. При этом огромный плафон капеллы был покрыт декоративной росписью в виде рассеянных по небесному полю звезд.

В 1488 году Микеланджело приступает к работе над росписью плафона Сикстинской капеллы. На протяжении 1508—1512 годов художник собственноручно расписал фресками 600 кв. м свода Сикстинской капеллы. Работая на лесах, в труднейших условиях, с запрокинутой вверх головой, не видя целого, он создавал сложнейшее композиционное построение, точно следуя своему замыслу. Техника фрески трудно поддается переделкам, сохраняя на века однажды положенный мазок. Он впервые освоил эту технику, ранее ему не известную и добился блестящего результата. Фреска дошла до наших дней. И теперь наряду с другими росписями

капеллы поражает гармонией красок, покоряет могуществом образов, величием и цельностью общего решения, органической связанностью с архитектурой капеллы.

Сикстинская капелла Медичи представляет собой обширное помещение в 34 м длины, 12 м ширины и 18 м высоты. Плоский потолок капеллы Микеланджело разделил на несколько частей элементами иллюзионистической архитектуры. В средней части он изобразил 9 сцен библейской истории сотворения мира и жизни первых людей: «Сотворение Солнца, Луны и растений», «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Грехопадение», «Отделение света от тьмы». Далее следуют «Отделение земли от воды», «Опьянение Ноя», «Жертвоприношение Ноя», «Всемирный потоп». Художник окружил картины изображениями апостолов и языческих пророков — сивилл, отделив эти изображения прекрасно написанным карнизом и украшениями. Естествен переход от фигур апостолов к изображениям из Нового Завета на стенах, в люнетах и в треугольниках. Внешней гармонии всей живописи отвечает и внутреннее содержание. Кроме пророков и сивилл, кроме целого ряда сцен из Нового Завета, где фигурируют старцы, юноши и женщины, Микеланджело наполнил плафон почти неисчислимым множеством фигур детей. Не играя никакой роли, эти фигуры служат лишь украшением, заполняя всевозможные промежутки между картинами. Затем, в распалубках и люнетах, художник изобразил Праотцев Христа, а по бокам распалубок даны библейские сцены божественного вмешательства в спасение народа израилева. Здесь «Юдифь и Олоферн», «Давид и Голиаф», «Золотой змий» и «Наказание Амана», издавшего декрет о преследовании евреев. В совершенстве владевший рисунком, Микеланджело не знал трудностей в изображении самых различных движений, разворотов, ракурсов. Как скульптор, тонко чувствующий объемы, он точно моделировал формы светотенью.

Микеланджело расписывал потолок в два этапа и закончил его 5 августа 1512 года, в день празднования Вознесения Богородицы, — именно этому празднику была посвящена капелла. Произведение не только вызвало всеобщее восхищение, но и оказало непосредственное влияние на Рафаэля, поместившего фигуру Микеланджело в виде Гераклита в «Афинской школе» и использовавшего тему сивилл в люнете «Добродетели» в росписи станцы Сеньятуры.

За период работы, продлившейся четыре года, стиль Микеланджело изменился, став более мощным. Наглядным подтверждением тому может служить сравнение фигуры Захария, сознательно усаженного в необычном кресле и Ионы, представленного в ракурсе.

Папа Юлий остался доволен росписями Микеланджело. Что касается самого автора этой колоссальной работы, то еще долгое время после ее завершения он не мог смотреть прямо перед собой, и когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был держать их высоко над головой. Невероятная по напряжению работа сильно подорвала его здоровье. Микеланджело вернулся к работе над Сикстинской капеллой по прошествии 25 лет после завершения работы над потолком; на этот раз он создаст «Страшный суд».

Три с половиной столетия щадило время плафон Микеланджело. Дым от курений несколько затемнил его, в потолке образовались трещины, проникла сырость. Недавняя реставрация, проведенная по новейшей технологии с использованием компьютерных разработок, вернула фрескам былую яркость и силу светотени. И многие из пришедших в обновленную капеллу просто не поверили — подлинные образы художника оказались слишком сильными, а цвета яркими, как на рекламном плакате. Некоторые историки искусства до сих пор отстаивают прежнюю капеллу, покрытую накопившейся за несколько веков свечной копотью и грязью. В любом случае, роспись Сикстинской капеллы Медичи произведение, которое дает Микеланджело Буонарроти право на бессмертие в истории искусства.

А.Кураева
(г.Нижневартовск)

ЗНАЧЕНИЕ ДЕРЕВЯННЫХ СУВЕНИРОВ В ЖИЗНИ ЧЕЛОВЕКА

История деревянных сувениров уходит корнями в первобытные времена. Древесина стала первым материалом, который начали обрабатывать древние люди. Изначально ее использовали

лишь для поддержания огня, однако позже наши предки обратили внимание на то, что этот материал податлив, и его легко можно обработать самыми элементарными инструментами — камнями, ракушками, песком. Пластичность, податливость и оригинальная неповторимая текстура древесины привлекают людей на протяжении многих тысячелетий.

Считать сувенирами деревянные изделия прошлого сложно, они имели скорее мистический и религиозный характер — амулеты и талисманы, фигурки богов и покровителей. Древние люди верили, что деревянные сувениры могут защитить от неприятностей и принести удачу. Постепенно ассортимент изделий из дерева расширялся, появлялись украшения и хозяйственная утварь, предметы мебели и детские игрушки.

У всех наций и народов существуют свои традиции изготовления сувениров деревянных. Все они стараются передать неповторимую красоту древесной текстуры, хотя отличаются техникой и используемыми породами, историческими и культурными особенностями.

И сегодня сувениры из дерева, выполненные даже с применением самых современных технологий несут на себе отпечаток старинных традиций, независимо от того сделаны ли они полностью вручную, с помощью токарной или лазерной обработки. Несмотря на то, что древесина менее долговечна, чем камень или железо, положительная энергетика, экологическая чистота, красота и уникальность каждого из деревянных сувениров, как и в прошлые века, привлекает покупателей всего мира. Скульптура, утварь, предметы интерьера, сувениры из дерева зачастую являются настоящими произведениями искусства, принося в наш дом неповторимое тепло и уют, наполняя ароматами леса и украшая жилище.

Пепельницы и шкатулки с причудливой резьбой и лазерной гравировкой, фигурки и маски, ложки и тарелки, скульптуры и эксклюзивная мебель, vip-подарки и бизнес-презенты — ассортимент деревянных сувениров поражает своим разнообразием.

Стоимость сувениров из дерева зависит, в первую очередь, от ценности породы, а также от сложности ее обработки. Наиболее доступные и дешевые — береза и липа, наиболее дорогие — черное и железное дерево, эбен, сандал и венге. Полностью ручная

работа ценится дороже, хотя и выполненные на токарном станке изделия поражают своей красотой. Современные деревянные сувениры покрывают специальными составами, продлевающими жизнь изделия и подчеркивающими красоту древесины. В наше время многие мастера украшают сувениры из дерева гравировкой, старинными орнаментами, и инкрустациями из других материалов: металлов, стекла, камней, драгоценными и полудрагоценными камнями и т.д.

В настоящее время сувенирная продукция из дерева проявляет себя как произведение декоративно-прикладного искусства, напоминая людям о памятных датах, событиях, местах. Тем не менее, современные сувениры по-прежнему несут в себе отпечаток прошлого, проявляются традиции народа, его верования в способах обработки, стилизации и образности.

О.Невзорова
(г.Нижегород)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ ЯПОНИИ

Япония — была и остается недоступным и загадочным миром, с непонятной для вечно спешащего мира созерцательной философией.

Эта страна отличается прекрасно развитым вкусом в области дизайна и цвета. Здесь на протяжении многих веков вырабатывались подходы к использованию цвета. Дизайн японского интерьера предполагает использование нейтральных естественных оттенков, ведь главное — создать непритязательный фон. К палитре традиционных японских цветов также относится красный, черный и белый. Это связано с тем, что японская культура во всех аспектах жизни стремится отыскать гармонию в противоположностях (инь — янь), и дизайн интерьеров при этом не исключение. Завершенный дизайн может быть очень контрастным и противоречивым, но в тоже время сохранять равновесие. Белые с красным стены и черная мебель, или бежевые стены, светлый пол и темно-коричневая мебель — вот только некоторые примеры.

Как уже можно догадаться, интерьер в японском стиле, прежде всего, определяют «живые», природные материалы. В первую очередь, это, конечно, дерево — оно буквально повсюду. Вторым формоопределяющим материалом японского интерьера по праву считается бумага. Необработанные деревом и бумагой пространства остаются на долю глиняной штукатурки и природного камня, которому тоже отводится немаловажная роль в создании своеобразного колорита. Невозможно представить себе японский интерьер и без другой его неотъемлемой составляющей — соломенных матов татами. Еще одним важной составляющей атмосферы японского стиля являются бамбук и камыш.

Мебель японских интерьеров скорее низенькая, угловатая и тяготеющая к чистым геометрическим формам, чем округлая, изогнутая и приспособленная к формам человеческого тела, как у европейцев.

Своеобразная освещенность — еще один формообразующий элемент японского стиля. Игра света на линиях и текстурах комнаты создает неповторимую атмосферу уюта и интимности. Волнующая красота японского интерьера рождается, прежде всего, за счет играющих теней, предполагающих грамотную расстановку световых источников.

Еще одной яркой отличительной особенностью в формировании японских интерьеров является теория фен-шуй, основывающаяся на том, что вся вселенная наполнена энергией Ци, которая имеет большое влияние на человека.

Большое место в традиционном японском интерьере занимает икебана. Такой букет представляет собой незамысловатую внешне, но очень сложную по своей организации цветочную композицию.

Из всего выше сказанного можно сделать выводы, о том, что японские интерьерные пространства резко отличаются от традиционных интерьеров других стран. Недаром этот стиль завоевал сердца многих!

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

В настоящее время формируется новая система международных и межнациональных отношений. Одной из целей гуманитарного образования в вузе является формирование целостного общепланетарного мышления, когда возникает потребность знать и понимать не только общие закономерности художественного развития человечества, но и уникальное своеобразие и богатство художественных традиций различных национальных культур.

Народная одежда, обувь, создававшиеся на протяжении многих веков, являются неотъемлемой частью материальной культуры народа. Нормы одежды, конструктивное и декоративное решение их зависели от климатических условий и уровня развития производительных сил, от занятий народа и сложившихся исторических условий. Народный костюм в своих классических, веками сложившихся формах сконцентрировал вековой опыт народа. Именно поэтому для большинства художников основной смысл и ценность народного костюма, в логике форм и конструкций, рациональности и целесообразности.

Жизненная основа народного искусства, как и костюма, в том, что оно всегда было обращено к человеку, к его повседневной жизни, что и сделало его понятным. Искусство народа формировалось в течение длительной истории, сохраняло все самое ценное и оправданное жизнью, убирало все случайное.

Необычайно самобытен и оригинален костюм народов, населяющих башкирский край, его характеризует богатство форм, своеобразие украшений, разнообразие приемов изготовления. Народный национальный костюм не является застывшей в своих формах неизменной категорией. Народ башкирского края вырабатывал и сохранял формы костюма, в наибольшей степени соответствующие характеру его занятий, быту, географическим и климатическим условиям, отвечавшие эстетическим представлениям о красоте.

В вопросе эстетического решения костюма народ исходил из красоты материала, из формы и конструкции вещи. Так, народная одежда из холста или шерсти, сохраняя натуральный цвет волокон, являлась хорошим фоном для орнаментации. Верхняя одежда из сукна (войлока) или овчины декорировалась в основном аппликациями из цветной кожи, сукна или нашивками из шерстяных шнуров, кистей. Одежда из тонких тканей украшалась, как правило, вышивкой, которая располагалась по линиям швов, краям, соединяя отдельные части в единое целое, подчеркивая красоту формы костюма и тела человека. Нарядную одежду изготавливали также из цветных узорных тканей.

У древних башкир существовало поверье, как спастись от мяскай-эби — ведьмы. Человек, за которым она гналась, должен был оторвать и бросить ворот своего платья, молясь при этом, после этого погоня прекращалась. Вместо души отдавали вышитый или меховой (какого-либо зверя) воротник и этим спасались.

Охранную, гигиеническую, экологическую функцию несли и налобные повязки-хараусы у башкирских женщин. Хараусы украшались трудоемкой вышивкой. Их принято было носить в праздники и при гостях, демонстрируя свое высокое общественное положение и богатство. У башкирских девушек, которым позволялось показывать красоту волос до замужества, на затылке сзади к волосам прикреплялся накосник — треугольник с преобладанием красного цвета тоже охранного значения. Треугольник — половинка равностороннего ромба, означал, что у этой девушки нет еще мужа, ее пары. Он изготовлялся иногда на каркасе из бересты, ткань вышивалась или орнаментировалась символическими узорами. С внутренней стороны к треугольнику прикреплялся пучок конских волос, вплетаемый в косу девушки.

По костюму можно было определить гражданское состояние человека. Использование элементов костюма замужней женщины для девушки считалось неприличным, и наоборот. В составе костюма тюркских народов издавна использовались серебряные монеты, которые применялись как подвески к волосам — чулпы и как бляхи в чресплечной перевязи — хасита. Нет сомнений, что кожаные полоски амазонок, надеваемые через плечо и найденные в древних погребениях на территории Башкортостана археологами, и хасита имеют общие исторические корни. Башкирские

женщины также нашивали на хасита самоцветы, серебряные и другие монеты. Блестящие монеты являлись символом солнца, звезд и, кроме того, считалось, что звон монет отгоняет злых духов. В это время уже отказались от шумящих колокольчиков, под давлением запретов ислама исчезали и массивные бляхи, и пластинки с изображениями животных.

Башкиры были втянуты в товарно-денежные отношения с торгово-ремесленными центрами Поволжья и Средней Азии. Монеты, не бывшие в употреблении, дарились мужчинами женам и дочерям. Женская одежда обильно украшалась монетами и самоцветами, количество монет и кораллов свидетельствовало о богатстве и социальном статусе семьи. Женские украшения выполняли роль своеобразных банков, в тяжелые моменты жизни или во время войны женщины отдавали свои украшения для приобретения средств существования и вооружения.

Тканевую поверхность зашивали чешуеобразно сначала металлическими пластинками, штампованными бляхами, позднее преимущественно серебряными монетами. Так изготавливались нагрудники, накосники, наспинники, перевязи — хасита, поясные накладки, подвески на одежду из группы монет, монетками на цепочке украшались кольца, серьги, браслеты, ожерелья.

Оригинальные предметы, связанные с культом коня, были найдены в Бахмутинском (VII в. н.э.) и в Стерлитамакском (VIII—IX в. н.э.) могильниках. Среди них коньковидные подвески, небольшие фигурки лошадей, ременные бляшки в виде конских голов, хотя завершаются они клювами хищных птиц. Этот древний «звериный» стиль своеобразно проявляется в одежде XIX века, мужском чекмене из белого шерстяного материала. Около пояса сзади имитация «коньковидных» симметричных подвесок, выполненных аппликацией из красного материала. Это условное подражание давним подвескам. По краям и в центре аппликации схематично изображены конские головки, обращенные в противоположные стороны. Вышитые крестом полосы в середине и по нижнему краю изображения передают ажурность древних металлических подвесок. Согласно постулатам ислама, металлическая подвеска древнего «звериного» стиля плавно перетекает в едва узнаваемую вышивку. Спустя тысячелетие сюжеты древности сохранились в аппликации XIX века, это — воспоминание о том,

как раньше пришивались металлические коньковидные подвески. Но смысл этих знаков остался прежним: защитнику-мужчине добротный конь необходим. В прошлом жизнь мужчины-воина без коня невозможно было представить.

Можно сделать вывод о том, что одежда древнего населения Башкортостана, когда еще невозможно было выделить этносы, состояла приблизительно из десяти частей.

1. Остроконечный головной убор типа башлыка зимой, кожаная шапочка и налобная повязка в теплое время года.

2. Рубаха из волокнистого материала без плечевого шва, выкроенная из прямоугольных полотнищ.

3. Нагрудники мужские и женские из кожи и меха.

4. Передники мужские и женские из кожи и меха, иногда совмещенные с нагрудником.

5. Верхняя одежда типа кафтана с длинными рукавами из войлока и меха.

6. Плащи (аркалык, архалук от слова «спина»), накинутае на плечи, короткие до талии или длинные, застегнутые пряжкой в виде кольца с заколкой на груди или на правом плече.

7. Пояса мужские и женские, необходимые для закрепления распахной одежды без застежки.

8. Штаны, довольно узкие, меховые или войлочные, расшитые узорами.

9. Кожаные и войлочные чулки, или мягкие сапоги с голенищами разной высоты, украшенные аппликацией, бисером, металлом.

10. Много украшений, непосредственно на теле в виде шейных, ушных подвесок, ручных браслетов и колец, а также пришитых к одежде, обуви и головным уборам в виде розеток и пластинок.

Мужской костюм в XIX в. был однотипен для всех регионов. Он включал просторную длинную туникообразную рубаху с отложным воротником и длинными рукавами, штаны из плотной ткани с широким шагом и короткую безрукавку. Праздничные рубахи и пояса украшали вышивкой и аппликацией. При выходе на улицу надевали халат из темной ткани. В торжественной или официальной обстановке надевали шелковые или бархатные халаты, бешметы. Защититься от холода помогали овчинные шубы, полушубки, суконные халаты, суконные чекмени, тулупы.

Традиционные мужские головные уборы изготавливались из овчины, меха, войлока, покупных тканей. Повседневной для мужчин всех возрастов была небольшая стеганая шапочка-тюбетейка, у пожилых темная, у людей среднего и особенно молодого возраста — цветная, иногда вышитая шерстью и шелком, украшенная бисером, кораллами, позументом. Были распространены также меховые шапки из овчины, из шкуры волка, рыси, крытые сверху тканью; их край окаймляла узкая выпушка или полоска более дорогого меха. Ценились шапки из выдры, бобра, из лисьих шкурок или лисьих лапок. В степном Башкортостане в холода надевали малахаи — уборы с высокой тульей и полостью, прикрывающей плечи и спину. Их выкраивали из войлока, сукна, подбивали мехом. Небольшие колпаки из войлока с разрезными полями носили в юго-восточных селениях. В северных и западных районах чаще встречались цельнокатаные шляпы с полями. Состоятельные башкиры надевали иногда турецкие фетровые фески с кистью. Люди духовного сана на тюбетейку (иногда на меховую шапку, шляпу) повязывали белую чалму. Распространенной обувью были валенки и сапоги с мягкими кожаными головками и подошвами с высокими суконными и хромовыми голенищами. В северных и северо-западных районах почти круглый год носили лапти. Праздничные сапоги имели каблук, шпунты и подковы, их украшали металлическими заклепками.

Женская одежда была более разнообразна. Нательной одеждой башкирок были платья и шаровары. Замужние женщины под платьем носили нагрудную повязку. На платье надевали приталенную безрукавку или халаты, обшитую рядами позументов, блях и монет. Старинные еяны и чекмени вышивались разноцветным узором, украшались цветным сукном, позументом, нашивками кораллов, сердолика, перламутра, монет, ювелирных блях. В музейных собраниях сохранились праздничные шубы, крытые бархатом, шелком, отделанные мехом выдры, лисы. В холодное время богатые башкирки демонстрировали свои шубы из куницы, лисы, бобра, выдры. Головные уборы демонстрировали возрастное, семейное, социально-имущественное положение человека. Женские головные уборы, особенно праздничные, отличались яркой декоративностью, разнообразием нашивок из кораллов, монет, серебряных блях. Молодые невесты носили покрывало

кушъяулык, украшая его вышивкой, а подбородную тесьму — монетами, бисером. Вместе с ним или с обычным платком, повязанным по-мусульмански за два соседние угла, часто надевали маленькие шапочки-колпачки, особенно популярные в северных районах.

В старину существовало несколько разновидностей колпачков, среди которых необычно смотрелись украшенные ажурным орнаментом белые вязаные головные уборы. На плоские и овальные бархатные колпачки нашивали бисер, жемчуг, блески. Головным убором пожилых женщин был белый полотняный или ситцевый платок тастар; богатые башкирки поверх платка или белого покрывала надевали меховые шапки с плоским бархатным верхом и широким околышем из меха выдры. Во многих районах Башкортостана вязали пуховые шали и платки. Имели распространение шелковые и кашемировые шали, девичьи ободки с бусами, монетами, боковыми подвесками-кистями, иногда с накосной лентой. В северных районах сохранились воспоминания о девичьих шапочках с бусами и монетами. В редких случаях девушки носили тюбетейки.

Женская обувь — кожаные туфли, сапоги, лапти, обувь с холщовыми голенищами. Нарядно выглядели женские башмаки с цветной строчкой, шерстяными кисточками. У демских башкир они являлись праздничной и свадебной обувью. В горном Башкортостане и в восточных районах была принята обувь с суконными голенищами на твердой и мягкой подошве. Низкую меховую обувь из конской или коровьей шкуры с небольшим холщовым верхом надевали зимой охотники на северо-востоке Башкортостана. Необходимым атрибутом женского костюмного комплекса имели многочисленные украшения — нагрудники, накосники, серьги, кольца и т.д., которые выполняли защитную функцию.

Ювелирные украшения: перстни, браслеты, серьги, изящные подвески, — выполнялись в технике чекана, штамповки, гравировки, филиграни; металл оживляли вставки из сердолика и бирюзы.

С изменениями в социально-экономического развитии края многие народные традиции башкирского костюма были утрачены. До 50—60-х гг. XX в. они сохранялись у людей старшего поколения.

К концу XX в. существенно видоизмененный башкирский костюм сохранился в фольклорных коллективах.

Национальный костюм — это не просто одежда в котором присутствует яркий декор, он знакомит нас с народным искусством. Является свидетельством неиссякаемой фантазии людей, их тонкого художественного вкуса, изобретательности и высокого мастерства, многообразие форм и образов, необычность конструктивно-композиционных решений, красочность элементов и всего костюма в целом, изящество и неповторимость декора и вышивки — это большой и увлекательный мир. Без глубокого изучения традиций невозможно прогрессивное развитие современного искусства.

Е.Ковалькова
(г.Нижневартовск)

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ИЗДЕЛИЙ В ТЕХНИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОВКИ

Современная художественная ковка включает в себя весь арсенал приемов ручной ковки, известный кузнецам прошлых столетий. Основные техники ковки практически не изменились; число их осталось прежним. Как и в былые времена, талантливые кузнецы нашего времени, используя ограниченный набор традиционных техник, создают огромное многообразие художественных изделий.

Во время технологической обработки (ковки) металла происходит скольжение зерен относительно друг друга, в результате чего они вытягиваются в направлении течения металла. Вытягиваются и неметаллические включения, которые придают металлу волокнистое строение. Величина зерен к концу деформации металла зависит от его температуры к концу ковки: чем она выше, тем крупнее зерна и тем лучше механические свойства металла.

Куют большинство металлов в нагретом состоянии, так как под воздействием высоких температур металл становится более пластичным и податливым. В процессе ковки металл постепенно

остывает, что сказывается на его пластичности. Малоуглеродистые стали можно обрабатывать достаточно продолжительное время без дополнительного нагрева в кузнечном горне. А высокоуглеродистая сталь куется трудно, требует умелого обращения с нагретым металлом и грамотного проведения его нагревания.

Технологическая обработка металла включает в себя несколько основных операций и множество приемов, разработанных на их основе. Выбор того или иного приема зависит от свойств конкретного металла, размеров и формы заготовки, наличия инструментов, а также определяется художественными замыслами кузнеца.

Основные операцииковки:

- вытяжка;
- осадка;
- рубка;
- выбивание отверстий;
- гибка;
- торсирование.

Растительные мотивы всегда привлекали мастеров художественнойковки. Не устарели они и в наши дни. Современные кузнецы охотно выковывают и вырезают из листового металла отдельные листья, цветы, ветки и даже букеты. При этом каждый мастер сам для себя решает, будет ли это реалистичное изображение растения или его абстрактное, символическое изображение. Как не парадоксально, но металл как никакой другой материал подходит для создания растительных форм. Благодаря сложной игре светотени на металлической поверхности опытный кузнец способен передать все тончайшие изгибы цветов и листьев.

При изготовлении декоративных элементов из металла кузнец часто прибегает к специальным штампам. Штампы используют для нанесения на поверхность изделия простейших однородных рисунков небольшого размера. Требуемый рисунок заранее делается на рабочей поверхности пуансона. Орнамент на фигурных и выпуклых деталях выбивают при помощи гладилки, оправки или фигурных обжимок.

ТЕХНОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ ШЕРСТИ: ТЕХНИКА ВАЛЯНИЯ

Современные дизайнеры одежды, аксессуаров, игрушек с большим интересом обратились в последнее время к войлоку, дающему огромные возможности для создания креативных и практических предметов. Многие работают в «горячей» технике, но самое широкое распространение получил «холодный» способ как многогранный, но доступный вид рукоделия. В англоязычных странах он носит название «фелт» (felt), в переводе означающем «шерсть», в немецком, более известном у нас, варианте — «фильц-надель», образованном сочетанием слов «шерсть» (filz) и «игла» (nadel), хотя в России оба этих термина с успехом заменяет старое доброе русское слово «валяние».

Валяние, или валка — это процесс изготовления шерстяных изделий (войлока, обуви, фетра, сукна), путем сцепления и переплетения между собой волокон шерсти. Шерсть — единственное волокно, которое можно свалять.

Фелтинг — одно из модных и активно набирающих обороты рукодельных увлечений. Если вы еще не пробовали валять (а именно так переводится с английского глагол to felt), эта статья именно для вас. Мы расскажем об истории этой техники, о том, какие инструменты применяются и как выглядит технологически этот процесс. Войлок — особого рода полотно, получающееся путем спутывания между собой волокон шерсти.

Существует два принципиально разных способа сбивания волокон. Первый, «сухое», когда моточек непряденой шерсти многократно протыкают специальными иглами с зазубринами, формируя необходимый объем. Второй, «мокрое», здесь шерсть расстилают ровным слоем на холсте, сетке или циновке, смачивают горячей водой, свертывают в трубку вместе с основой и катают по ровной твердой поверхности. Получается однородное полотно, которое впоследствии используют целиком или кроят из него отдельные детали.

При сухом валянии волокна шерсти запутываются специальными иглами для фелтинга. Для сухого валяния из шерсти нам понадобятся:

Непряденная шерсть, мохеровая пряжа, топс. Для начала лучше взять полутонкую шерсть.

Иглы для валяния (также называются фильцнадели, иглы для фильцевания или «острые штуки с зазубринами»). Для игл существуют также специальные рукоятки — патроны. Иглы в патроне можно менять.

Валяние шерсти (набивание, фильцевание, фелтинг) — это техника создания из непряденой шерсти игрушек или одежды или других декоративных предметов. Только натуральная шерсть обладает прядильными качествами или свойлачиваемостью (при механической или тепловлажностной обработке) и люди смогли по достоинству оценить это уже около 8000 лет назад. Ткань намоченная в горячей воде становится эластичной и полностью теряет упругость.

Мокрые, теплые и намыленные волокна шерсти в плотную сближаются друг с другом, цепляясь в плотную и при высыхании уже не разделятся. Непряденная шерсть, чем грубее, тем проще валять. Очень интересные эффекты дает валяние из шерсти разных цветов. Мыло. Применяется для закрепления шерсти в определенной форме. Сначала изделие формируется из сухой шерсти, затем увлажняется водой с мылом (подойдет и жидкое мыло) а затем начинается сам процесс валяния из шерсти. Начинать валяние нужно с середины полотна, постепенно усиливая давление, как бы втирая, массируя шерстяное полотно.

Н.Леонтьева
(г.Нижневартовск)

ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ АВТОРСКИХ ТКАНЕЙ ДЛЯ ЭТНО-КОЛЛЕКЦИИ «МЕДВЕЖЬИ ЛЮДИ»

Творческим первоисточником коллекции «Медвежьи люди» стал хантыйский национальный костюм, однако данную коллекцию

можно назвать авангардом в этническом стиле, так как хантыйские мотивы были переработаны в современные силуэты с учетом модных тенденций.

Коллекция «Медвежьи люди» представляет собой 6 законченных многослойных ансамблей. Все модели выполнены из натуральных полушерстяных и хлопчатобумажных тканей, а также тканей, созданных вручную — авторских. Все ткани имеют мягкую плотную фактуру. Коллекция выполнена в теплой цветовой гамме, в приглушенных природных тонах: от охристо-землистых — до оттенков спелой брусники («медвежьи» цвета).

Несмотря на то, что коллекция интересна и необычна в конструктивном плане, композиционном акцентом стало использование в костюмах авторских тканей, фактурных, имитирующих мех, древесную кору, создающих впечатление манящей архаики, непонятной и будоражащей.

Для создания авторских тканей используется синтепон, лоскуты различных тканей, подобранных по цвету.

Вся работа состоит из четырех этапов.

Первый этап работы заключается в подготовке синтепона. Для создания тканей в коллекции «Медвежьи люди» был использован крашенный синтепон. Для процесса окрашивания используются акриловые краски по батiku. Красители разводятся в специальной емкости с водой. Количество воды и краски определяется в зависимости от нужной насыщенности цвета, примерное соотношение 2 х 1. Синтепон разрезается на куски, соответствующие размерам деталей одежды, и погружается в полученный краситель. Затем окрашенный синтепон раскладывается на ровной поверхности для просушки. Синтепон имеет рыхлую структуру и состоит из синтетических нитей, поэтому сам красящий пигмент впитывается очень плохо и для более сильной насыщенности цвета следует производить повторное окрашивание. Для более быстрого высыхания синтепона можно использовать фен.

Второй этап заключается в подборе тканей нужного цвета и фактуры, их раскладка. В работе используются ткани различные по составу и структуре. Чем разнообразнее используемые ткани, тем интереснее эффект получится в окончательном варианте. Выбранные лоскуты укладываются слоями вместе с уже окрашенным синтепоном. Нижний слой является основой, поэтому для

него берется более плотная ткань. Мы использовали лен, т.к. он имеет приятный нейтральный цвет, достаточно плотный, но в то же время не слишком жесткий. Все последующие слои укладываются попеременно (синтепон — ткань — синтепон, либо синтепон — ткань — ткань — синтепон и т.д.) в любой комбинации в зависимости от замысла автора. Последний верхний слой может быть как из синтепона, так и из ткани.

На третьем этапе уложенная слоями ткань прострачивается на швейной машине. Для этого перед началом работы на изнаночную сторону детали наносится рисунок, по которому будет проходить машинная строчка. Рисунок может быть геометрическим, представлять собой свободные волнообразные линии, изобразительные мотивы и т.д. В коллекции используется геометрический орнамент, мотивы имитирующие рисунок древесной коры и элементы хантыйского орнамента.

Заключительный этап изготовления авторских тканей — это прорезывание отстроченных мест или вырезание отдельных частей орнамента. Прорезаться могут как все слои вместе, так и один или два слоя, что придает изделию большую живописность и фактурность.

К.Мулявка
(г.Нижневартовск)

АВТОРСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КУКОЛЬНОЙ БУТАФОРИИ

Кукольные дома, как любое свидетельство эпохи, едва появившись, отражали вкусы, пристрастия, и увлечения своего времени. Из рук мастеров в старину выходили кукольные дома как подлинные шедевры. Мебель и убранство для миниатюрных жилищ, абсолютно до мельчайших подробностей копировали настоящую и отличались от реальных только масштабом. Тонкой резьбы скульптурные украшения нежной позолоты, эмалевой росписи кресла с расшитыми подушечками.

И в наше время существует множество приемов и технологий по изготовлению кукольной мебели и бутафории. Материалы для изготовления кукольной мебели можно найти в каждом доме

в изобилии, иногда это могут быть самые неожиданные вещи. Например, старые зубные щетки и колпачки от фломастеров; сломанные брошки и бусины; обложки ненужных книг и конфетные коробки. К наиболее используемым материалам относятся:

Проволока. Должна быть в меру жесткой, но так, чтобы можно было согнуть руками. Для больших кресел лучше использовать медную или алюминиевую одножильную проволоку сечением «16» или «10». Для деталей крепления конструкций — двух или трехжильную проволоку сечением «2,5—4».

Картон. Для различных деталей используется картон разной толщины. Для изготовления сидений и спинок стульев и кресел подходит гофракarton. Для изготовления вспомогательных деталей используется картон от конфетных коробок. Для столиков или ножек стульев лучше подходит толстый плотный картон, например обложки старых книг (склеив его многократно, можно получить необходимый объем и толщину задуманной детали мебели).

Шпатлевка. Выбор малярной шпатлевки особого значения не имеет, но лучше использовать шпатлевку на основе клея ПВА. Для имитации фактуры и цвета дерева можно использовать шпатлевки для деревянных поверхностей.

Клей. Т.к. склеиваемые поверхности и детали разные, то необходимо иметь клеи разнообразного назначения. Для склеивания картона, бумаги или деревянных деталей используется клей ПВА. При работе с тканью используется специальный клей или клей «момент». Для склеивания деталей из различных материалов используется прочный быстросохнущий клей на эпоксидной основе, типа «Рохірол».

Наждачная бумага мелкозернистая — «нулевка».

Самоотвердевающая скульптурная масса (пластик). Основой практически всех таких пластиков является целлюлоза. Это наиболее подходящий материал для имитации поверхности дерева. Видов таких материалов достаточно много: Paperclay, Efa plast, La doll, Darwi, DAS pronto, Jovi, керамопласт и т.д.

Лучший из них — Paperclay. Из этого материала можно не только вылепить конструкцию или деталь, его можно развести водой до полужидкого состояния (шликер) и этой массой покрыть готовый мебельный каркас, имитируя деревянную поверхность.

Шликер. Paperclay нарезается мелкими кусочками. Добавляя небольшое количество воды, размешивается до получения однородной массы. Должна получиться масса схожая по консистенции с густой сметаной или зубной пастой.

Так же можно сделать шликер из шпатлевки по дереву и других самоотвердевающих материалов.

Декоративная ткань и отделка. Используется красивая портьерная ткань, гобелен, различные шелковые ткани, батик, бархат, тонкая кожа и замша. В качестве отделочных материалов используются различные сутаж, тесьма, кружева и металлизированные нити под золото, и серебро; бижутерия.

Инструменты. Плоскогубцы, кусачки, небольшие гвозди (3—4 см длиной), молоток, тонкие сверла и держатель для них, небольшой резиновый шпатель, инструменты для лепки.

К вашему вниманию предлагается изготовление конструкций из ученической деревянной линейки. В данном случае будет изготавливаться — стул.

Для работы понадобятся: Деревянная линейка 40 или 50 см; маленькие гвозди и молоток; картон; бамбуковая палочка; морилка; лак по дереву; контур по стеклу; толстый маркер; клей ПВА; ткань; резак.

Детали стула: сидение; спинка; ножки; подлокотники; декоративные элементы спинки стула.

Используя шаблон и любую деревянную доску, делается основа для того, что бы согнуть линейку. Для этого по точкам на шаблоне вбиваются небольшие гвозди (40—60 мм). На линейке длиной 40 см размечается середина. Поддерживаемая за концы линейка размещается над небольшой емкостью. При помощи помощника четко по месту сгиба (разметки на середине линейки) вливается кипяток. Чуть согнутая линейка удерживается в кипятке, в течение 5 минут, затем постепенно увеличивается угол сгиба. Размоченная линейка устанавливается в верхней части шаблона между двумя гвоздями. Сгибая один конец, линейка вставляется между двух гвоздей левой нижней части шаблона, аналогично сгибается правый конец линейки. Для более ровного прилегания линейки, по левой и правой части шаблона подбиваются дополнительные гвозди. Проверяя симметричность сторон изгиба, выравниваются торцы линейки. По крайним точкам шаблона размещаются

вертикальные линии. После просыхания не менее 4 часов, слегка отогнув внешние, гвозди заготовка вынимается. Концы линейки отпиливаются по разметке. Отрезок линейки 160 мм вклеивается в переднюю часть изогнутой заготовки, торцами внутрь. По периметру заготовки наносится клей. Заготовка приклеивается к листу картона, прижимается грузом до просыхания. Излишки картона срезаются острым ножом. Места среза выравниваются наждачной бумагой или надфилем. Спинка стула изготавливается аналогично. Для изготовления ножек, если не хватает ширины линейки, стоит воспользоваться картоном. При необходимости склеить его в несколько слоев, чтобы толщина ножек была не менее 5—6 мм. По шаблонам из картона вырезаются остальные необходимые детали: подлокотники, декоративные элементы. На заготовках ножек размечаются места соединения с сиденьем, штриховыми линиями. Заштрихованными частями 2 ножки приклеиваются к передней плоскости сидения. Задние ножки приклеиваются на расстоянии 120 мм торцом к сидению. Шириной 10 мм вырезается полоса картона. Разметить и отрезать нужно таким образом, чтобы вклеить ее между ножками по периметру изогнутой плоскости сидения ровно посередине. Из согнутой пополам, картонной полосы 10 х 20 мм изготавливается декоративный уголок. Таких уголков необходимо 6 штук. Уголки приклеиваются к ножкам и сидению. Далее приклеивается заготовка спинки стула. Приклеиваются подлокотники. На внутреннюю часть спинки точно по центру приклеиваются декоративные элементы в виде кругов разного диаметра. На внешнюю часть спинки приклеивается круг со сквозным пространством.

Готовая конструкция покрывается морилкой. После просыхания покрывается лаком. Контуром по стеклу имитируются шляпки гвоздей. По ранее изготовленному шаблону сидения вырезается деталь уменьшенная на 5 мм. На нее наклеивается поролон или синтепон, обтягивается тканью. Стул готов.

ИМПЕРАТОРСКИЕ ПАСХАЛЬНЫЕ ЯЙЦА ПЕТЕРА КАРЛА ФАБЕРЖЕ

Ювелирные изделия мастерских Фаберже по сей день восхищают общественность, так как в техническом отношении они остались непревзойденными за всю историю европейского производства предметов искусства из благородных металлов. Этому свидетельствует неуга-сающий интерес коллекционеров по всему миру.

Имя Фаберже рождает образы роскоши и несметных богатств. За великолепием этого блестящего мира последних царей России стоял человек, всю свою жизнь посвятивший созданию бесценных сокровищ для императорской семьи, для которого стоимость не имела значения, а важным было лишь одобрение Императора.

Род Фаберже происходит из провинции Пикардия на севере Франции. В 1842 году Густав Фаберже открыл небольшую ювелирную мастерскую в Санкт-Петербурге, которую в возрасте 24 лет возглавил его сын — Петер Карл. К этому времени мастерская превратилась в большое предприятие, располагающее группой уникально одаренных дизайнеров высокой квалификации.

Стиль Фаберже носит печать изящества и подлинной строгой элегантности, проявляющейся в легкости, в глубине красок эмали, в неожиданных и искусных сочетаниях различных оттенков золота. Фирма производила нескончаемый поток полезных вещей — портсигаров, ламп, звонков, часов, — превосходивших друг друга своей изобретательностью. Каждое изделие, мгновенно узнаваемое, было символом статуса его владельца. Приобретая их, вы попадали в круг «избранных».

Вдохновение Карла Фаберже пробуждали многие произведения различных эпох и стилей: от готики до модерна. Мотивы Дальнего Востока, в частности японского искусства, идентифицируются в серии цветов и в вырезанных из камня фигурках животных.

Но самое большое историческое влияние на творчество Карла Фаберже оказала Франция XVIII века. Он воспроизвел технику гильошированного эмалирования, когда эмаль тонким, прозрачным

слоем кладут на гравированную поверхность. В отличие от конкурентов, которые предпочитали работать с надежными и безопасными тонами, Фаберже смело брался за создание эмали неподражаемых и рискованных оттенков. Самым изысканным был его «устричный» — мерцающий белый тон, отражающий переливающиеся оттенки внутренней поверхности морской раковины.

Руководя тщательно подобранным штатом первоклассных ювелиров, и входя в мельчайшие детали работы, Карл Фаберже впервые широко использовал для ювелирных работ полудрагоценные камни и в основном — богатства Урала, Сибири, Кавказа. Количеством и разнообразием использовавшихся камней Фаберже превзошел всех известных ювелиров всех времен: нефрит, аметист, топаз, горный хрусталь, халцедон, яшма, кварц, всевозможные агаты наряду с драгоценными алмазом, сапфиром, рубином, изумрудом и жемчугом служили материалом для создания ювелирных изделий.

Благодаря постоянному новаторству Фаберже легко опережал своих конкурентов. Он мог с гордостью сказать о себе в интервью журналисту: «...если сравнить с моим делом такие фирмы, как Тиффани, Бушеран, Картье, то у них, вероятно, найдется драгоценностей больше, чем у меня. Но ведь это торговцы, а не ювелиры-художники. Меня мало интересует дорогая вещь, если ее цена только в том, что насажено много бриллиантов или жемчуга». Он также заявлял, что любая вещь, не соответствующая его жестким стандартам совершенства, уничтожалась.

Безусловно, самым большим достижением в карьере Фаберже стало назначение его на должность придворного ювелира. Иначе он так и остался бы известным как замечательный мастер, прекрасный художник, тогда как назначение на такую должность дало ему возможность стать легендарным.

Императорские яйца — выдающиеся произведения искусства. Более тридцати лет подряд Фаберже ежегодно должен был создавать сувениры, которые являлись сюрпризом не только для тех, кому они предназначались в подарок, но часто и для императора, заказывавшего их. «Ваше Величество будет довольным» — такой ответ обычно давал Фаберже на вопрос о сюжете очередного яйца.

Первое «Куриное» яйцо было создано в 1885 г. Оно было заказано царем Александром III, как пасхальный сюрприз для его

жены Марии Федоровны. Считается, что императору хотелось порадовать супругу сюрпризом, который напомнил бы ей хорошо знакомое изделие из датской королевской сокровищницы.

Императрица была так очарована подарком, что Фаберже получил заказ изготавливать по яйцу ежегодно; изделию следовало быть уникальным и содержать какой-либо сюрприз, это было единственным условием.

Следующий император, Николай II, сохранил традицию отца, и каждую весну дарил в свою очередь, два яйца — одно Марии Федоровне, своей овдовевшей матери, и второе — Александре Федоровне, новой императрице.

Для оформления пасхальных подарков Фаберже, как правило, обращался к старинным стилям — пышному рококо, парадному классицизму, торжественному ампиру.

Иногда он обращался к современному стилю модерн с его флоральными мотивами и изысканными выразительными линиями. («Ландыши», «Анютины глазки», «Клевер»). Российский ювелир избегал эксцентричности, присущей французским мастерам, это сказалось в выборе цветов: вместо экзотических орхидей и ирисов он предпочитал скромное обаяние незабудок, ландышей, одуванчиков и других полевых цветов.

Самое знаменитое из яиц — «Коронационное» яйцо, которое Николай II подарил императрице Александре Федоровне, было выполнено в 1897 году. Цвета изделия были подобраны в соответствии с коронационным одеянием государя. Таким же изысканным, как и само яйцо-футляр, является и его сюрприз — миниатюра коронационной кареты, в мельчайших подробностях повторяющая оригинал.

Пасхальное яйцо 1913 года, подаренное Александре Федоровне Карл Фаберже посвятил 300-летию дома Романовых. Главным украшением пасхального шедевра служат восемнадцать миниатюрных портретов всех царствовавших представителей Дома Романовых, написанных акварелью по кости и помещенных под пластинами из горного хрусталя. Внутри яйца укреплен вращающийся земной шар, причем дважды помещено изображение Северного полушария. Сюрприз этого пасхального подарка — зримое и оригинальное воплощение идеи о том, что за 300 лет

правления династии Романовых Государство Московское стало обширной Российской империей.

Одним из изделий, выполненных во время первой мировой войны было яйцо «Крест Святого Георгия», посвященное награждению императора Николая II орденом Св. Георгия IV степени (1914). Оно отличается от других пасхальных подарков строгостью, сдержанностью и чистотой формы.

Видно, что война заставила Фаберже экономить, так как это и последующие изделия более сдержанные и выполнены с использованием менее дорогостоящих материалов. Атмосфера войны передавалась официальным и суховатым стилем, гладкой, идеально отполированной поверхностью стали и использованием минимума выразительных средств.

Подводя итог, можно отметить особую закономерность в выборе тем для Императорских пасхальных яиц. Часто эти сувениры были посвящены особенно важным событиям в жизни империи. Также нередко затрагивалась семейная тема, в сентиментальном, романтическом ключе, ведь эти подарки предназначались, прежде всего, членам семьи, а не на всеобщее обозрение.

К сожалению, драматические события революции 1917 г., конец трехсотлетней династии Романовых, заставили фирму Фаберже закрыться. В новой России уже не было места привилегированному сословию, заказы которого он выполнял и Империя последнего великого ювелира потерпела неизбежный крах.

Сам Петер Карл Фаберже эмигрировал в Швейцарию, где скончался 24 сентября 1920 г.

Из 71 известных яиц до наших дней дошло 62. Подавляющее большинство из них хранится в государственных музеях. Императорских яиц известно 54: до нашего времени сохранились 46. Только одно из них, «Георгиевское», смогло покинуть большевистскую Россию вместе с законной владелицей — в 1918 г., в багаже императрицы Марии Федоровны, уехавшей через Крым на свою родину, в Данию. Остальные остались в Петербурге. Очевидно, большинство из них исчезло в неразберихе. Прочие (24 шт.?) вместе с другими императорскими драгоценностями были перевезены в новую столицу, в будущее Алмазное хранилище Кремля. Но после 1930 г. в рамках общей распродажи культурного наследия России по приказу Сталина 14 из них было

продано, причем, как утверждают, некоторые по цене меньше чем 400\$.

Всего в России яйца Фаберже можно увидеть в четырех местах. В их число входят: Оружейная палата, собрание Вексельберга, Русский национальный музей и Минералогический музей им. А.Е.Ферсмана.

А.Стародубова
(г.Нижевартовск)

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СОЛЯРНЫХ ЗНАКОВ

Сегодня принято называть знаки, украшающие костюм, декоративным оформлением. Но обилие одних и тех же знаков, их повторение на костюмах и головных уборах в разных регионах наталкивает на мысль, что знаковая система имела определенный смысл. Наиболее часто встречаемые знаки, расположенные на головном уборе, — кольцо, двойное кольцо, зигзагообразная линия, зигзагообразная линия между двумя кольцами, крест равно- сторонний, крест в кольце, кресты удвоенные, свастика право- и левосторонняя. Произведем попытку реконструкции смысла знаков, которые украшали головной убор и другие детали народного костюма.

При параллелизме макро- и микрокосма, Небо — это душа Универсума, начало начал, источник дыхания — души человека. Голова человека наделена РАЗУМом. Слово «Разум» имеет следующее смысловое поле: Ра — «солнце», «свет»; «З» — знания, «Ум» — уметь мыслить, находиться в уме. Дословно — «светлые знания на ум». Символически голова относится к миру «верхнему», миру богов, которые наделяют знаниями и мудростью человека.

Абсолютным воплощением «верха» (мира богов) в космологических воззрениях было небо. Древние считали, что именно Небо находится в позиции «над всеми» и «видит все». Небо в космологии есть источник и первопричина не только жизни, но и смерти — это Душа Мира, Мировая Праматерь всего сущего.

Представления о небе как о Праматери, бессмертии и бесконечности символически отразились в изображении неба в виде окружности, кольца, диска, двойного диска (т.е. бесконечной геометрической фигуры).

В древности изображались не сами боги, а их мифологизированные обиталища: символы, предметы, горы и т.д. Круг и кольцо в культуре разных народов стали символами оберега, защиты от нежелаемого. Таким образом, можно предположить, что круг, кольцо, изображаемые на предметах одежды и быта, — это зримая, но негласная молитва богу (богине), установление с ним (ней) связи посредством знака. Отсюда становится ясным и отношение к кругу, круглому предмету как к оберегу (оберегающему от всего дурного, «сглаза» в частности). Круг в народной культуре является той «границей», которая не пускает внутрь себя темное, злое, плохое.

Венок на могиле умершего это символ богини, которая должна принять умершего в «новой, загробной» жизни.

Соединение Великой Праматерью функций хозяйки жизни и смерти привело к культу великой богини неба, который нашел отражение в народном искусстве и в народных верованиях. В народе до настоящего времени бытует пословица «Бог дал, бог взял», подтверждающая, что рождение человека и его смерть находятся в ведении Бога. Проводя параллель между небесной богиней плодородия и земной женщиной, которой принадлежит таинство рождения человека на земле, можно сказать: земная женщина-мать, рождая ребенка, дарит ему на определенный отрезок времени земную жизнь, обрекая на земную (телесную) смерть.

Образ неба как активной творческой силы, источника света, тепла, влаги, жизни имел в мифологии и народных воззрениях много вариантов. Библейская космогония говорит, что первичные воды раздвинулись, образуя воды небесные и воды земные, мировой океан поместился над сводом небесной тверди, в которой имеются окна-отверстия для дождя и других осадков. Таким образом, можно предположить, что хозяйкой небесных вод была Великая Праматерь («верх», небо), хозяином земных вод был бог земной преисподней («низа») в лице «огненного Змея», а впоследствии просто Змея. Змею приписывались функции источника мужского плодородия. В древности считалось, что, поднимаясь

в небо (в виде огня, молнии), он оплодотворял богиню и изливал дождь. С течением времени воззрения изменились, и небесные воды олицетворялись Змеем, спускающимся с неба, оплодотворяющим землю и образующим потоки воды на земле.

На керамических сосудах, найденных на древнейших стоянках, змей изображался в виде ромба с черной точкой посередине. Это были позитивные изображения неба, участвующего в земном плодородии.

На принадлежность небу указывали символические «крылья». Крылатый змей соединил в себе образы птицы и змеи. Поэтому в русских сказках имеются образы летающих змеев.

Символом влаги земной и небесной было изображение струй и потоков в виде зигзаговых линий или пучков зигзагов. Обращаясь к знакам-символам, можно предположить, что зигзагообразная линия, помещенная между двумя кольцами (окружностями), была символом Великой богини Неба, ведающей жизнью и смертью и содержащей у себя источник жизни — запасы небесной влаги.

Поскольку дождь считался даром богини неба, то образное мышление привело к тому, что волосами богини представлялись струи дождя, что и привело впоследствии к сакрализации волос человека. У русского народа до настоящего времени существует обычай постригать наголо годовалого ребенка (принесение в жертву Богине волос как источника жизненной силы — самого дорогого, что в настоящее время имеется у ребенка).

В обряде похорон женщины уподоблялись Великой Богине Неба и распускали свои волосы. С отношением к волосам как к «сакральному» связаны обычаи прятать, или наоборот показывать волосы. Женщины прячут свои волосы под головной убор в знак почтения богине, а мужчины, наоборот, — обнажают голову.

В русской свадебном обряде важное значение придавалось девичьей косе, которую в народе называли «руса косонька». Традиция смены одной девичьей косы после первой брачной ночи двумя женскими говорит о родовом начале, о приобретении суженого и переплетении их жизненного пути.

В мировоззрении многих народов волосы связаны с реинкарнирующей душой, с основной жизненной силой человека. Птица, изображенная на «накоснике», считалась «существом вершины

кос», сам же накосник называли «кутюшка», «кушка», «кутазик». После выхода замуж девушка хранила накосник до самой смерти.

В комплексе народных воззрений имеется еще представление о том, что каждый волосок является как бы потенциальным зародышем будущей жизни, будущего потомства.

Очесы волос в народе имели сакральное значение. Все счесанные волосы тщательно хранились в мешочке и по смерти клались в гроб. Смысл подобного представления народа манси объясняют тем, чтобы умерший смог сплести нить из волос и с помощью этой нити переправиться в «иное» царство. Соответствующее значение, наряду с волосами, приобретает и гребень, который стал культовым предметом у ряда народов.

В мифологии разных народов имеются сюжеты умерщвления взглядом. Поверье о том, что взгляд сверхъестественного существа может нанести вред или даже убить, имеет глобальный характер. В народе до настоящего времени бытуют поверья о «дурном глазе», «сглазе». Глаз (глаза) как мифологический символ означает способность видеть то, что не видят другие, оставаясь при этом невидимым.

На этой почве возникали обряды закрывания лица (глаз) у женщин. Фата невесты — это своего рода прикрытия для глаз в ответственный момент, когда в девушке рождается женщина, способная воспроизводить потомство. На русской свадьбе в старину невесту закрывали полностью и водили под руки с целью оберегания от дурного взгляда.

Не ускользала от взора наших предков и «жизнь небес». Слово-сочетания «ход солнца», «ход луны», «вращение неба» раскрывают смысл, изначально вкладываемый в них. Считалось, что небо живет своей жизнью. Свет, распространяемый с неба, рождается каждое утро, набирает силу и умирает каждый вечер, а следующим утром рождается вновь. Солнце как источник света, жизни и тепла бессмертно, божественно. Солнце, как источник света, символически обозначалось знаком равностороннего креста. Движение солнца (ход солнца, света) по небосклону изображалось в виде крестов. Поскольку древние считали, что небеса вращаются вокруг оси, которой являлся ствол древа жизни, растущего на вселенской горе Меру, то символом «вращения» (жизни) небес стал знак «свастики».

Свастика — древнейший символ, передаваемый по цепи традиций от поколения в поколение. Свое название он получил в XI веке, а до этого он назывался «гамматическим крестом», или «гаммалионом», так как своей формой он напоминал соединение четырех греческих букв «гамма». Свастика на санскрите означает «быть добру». Буквальное значение слова означает: «точка опоры (С) порождающего начала вселенной (В), истинная опора всех тайн (СТ) жизни как возможности воспарения (К). Существуют множество видов свастики. Но из них выделяются два основные — это левосторонняя, свертывающаяся, центростремительная, собирающая свастика; и правосторонняя — развертывающаяся, центробежная, сеющая свастика.

Правосторонним знаком предки обозначали нарастающий свет (жизнь, тепло) до летнего солнцестояния, левосторонним знаком обозначали убывание света после летнего солнцестояния.

Таким образом, к основным, базисным символам Неба и Божественности можно отнести круг, кольцо, двойное кольцо, треугольник, равносторонний крест, свастику.

В знаковой системе предков фигурирует ромб и клетка с различными наполнениями.

В земледельческих культурах ромбо-меандровый орнамент применялся как символ плодородия и выражал идею земного, растительного плодородия.

Можно предположить, что знак плодородия в виде ромба образовался от соединения концов равностороннего креста, семантически означающего распространение жизненного блага небом на землю, на четыре стороны: север, юг, восток и запад, означающие земное пространство. К тому же ромб может быть образован путем соединения двух треугольников, означающих мужское (вершиной вверх) и женское (вершиной вниз) из начала. Слияние мужского и женского начал, ведущее к продолжению рода, и есть божественная идея плодородия.

Чтобы показать высотность земли и ее сопрягаемость с другими сферами, появилось изображение земли в виде гор-треугольников. Поскольку изображение земли считалось в древности негативом, то и вершины гор-треугольников были направлены вниз.

Эти рисунки означают Мать-сыру землю с ее умирающей и возрождающейся растительностью. Высотные сферы (вселенская

гора МЕРУ, небо) также изображались треугольниками, вершины которых были устремлены вверх.

В истории культуры миропонимание человека изменялось, и в зависимости от него изменялась и семантика знаковой грамоты. Изначально главенствующая роль в идее плодородия принадлежала небу в лице Великой богини неба (Великой Праматери). Затем, с развитием земледелия, произошла смена мировоззрения. Роль богини-женщины стала принадлежать Матери — сырой земле (как рожаящей плоды для жизни всего сущего), Небо же становится мужской ипостасью бога плодородия. Знаки-символы постепенно перестали быть ЗНАНИЕМ и способом его передачи. Происходило соединение нескольких знаков вместе. При этом смысл частично утрачивался. Геометрический орнамент постепенно стал вытесняться зооморфным, растительным, сохраняя изначальную идею, но отдаляя Человека от смысла все дальше и дальше.

Е.Семочкина
(г.Нижегородская)

СПОСОБ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРЕДМЕТОВ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

«Красота рождается из формы и согласия целого относительно отдельных частей, согласия частей относительно друг друга и этих последних — вновь относительно целого, так что сооружение представляется цельным и совершенным телом, где каждый член согласуется с другим, и все они не обходимы, чтобы составить желанную форму» (Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре»).

От пропорций и размеров человеческого тела зависят размеры вещей и предметов, которыми мы пользуемся, высота и дистанция, на которых находятся вещи и предметы. Существует определенная разница между структурными человеческими размерами и пространственными требованиями.

В архитектуре человеческий масштаб основан на размерах и пропорциях человеческого тела. Человеческие размеры имеют индивидуальные вариации и не могут служить абсолютной

метрической единицей. Мы вполне можем оценить пространство, ширина которого такова, что вытянутые в стороны руки касаются стен. Так же мы судим о высоте, где дотягиваемся до потолка. Для оценки пространственного масштаба приходится полагаться больше на визуальное восприятие. Известные способы изображения объектов в промышленном дизайне не всегда удобны для построения изображений предметов в процессе их проектирования. Такое неудобство вызвано «привычкой» делать на «глаз», что приводит к несоразмерности проектируемых предметов. Появилась необходимость в создании удобного способа изображения предметов в дизайн проектировании на основе простых геометрических построений.

Теоретический материал этого способа сформулирован на основе знания законов линейной перспективы и композиции. Благодаря использованию объемного рисунка и перспективы в основу способа легло правильное нахождение роста человека, располагающегося в любой точке пространства, относительно какого-нибудь здания.

Например, имеется изображение здания, и поставлена задача нарисовать людей, идущих по улице и стоящих на тротуарах. При этом их необходимо спроектировать так, чтобы их размеры находились в правильном соотношении с размерами здания. Место, где необходимо поместить изображение человека, отмечается, например, знаком X и определяется, как соотносится рост человека с высотой заданного или спроектированного здания.

Для этого на косяке дверного проема от основания здания вверх откладывается рост человека и выполняется отметка в виде черточки. Линия, проходящая через эту черточку до точки схода, определяет высоту всех фигур людей, находящихся близко к этой стене здания. В свою очередь, рост человека, стоящего на углу здания, достигнет точки пересечения этой линии с линией угла здания. Если продолжить линию от этой точки на углу в другом направлении, к точке схода другой стены, то рост человека, стоящего около этой стены, будет соответствовать расстоянию между основанием здания и этой линией.

Теперь необходимо определить рост человека, стоящего в любой точке. Для этого проводится линия от места X до линии основания здания по направлению к правой точке схода, повернуть

вверх до пересечения с отметкой роста и далее выполняется поворот обратно к линии, которая идет от точки схода, и, продолжая ее до тех пор, пока она не окажется прямо над звездной точкой X, так определяется рост человека, стоящего в этой точке. Изложенное также справедливо ко всем задаваемым координатам размещения изображений в дизайнерском проектировании. В дизайн проектах также нередко необходимо изображать на заднем плане группу людей таким образом, чтобы были бы видны только их головы и плечи. Рассмотренный способ позволяет определить в этом случае, какая часть торса того или иного человека будет при этом видна.

Рассмотренный способ изображений в дизайне экспериментально подтверждается в творческих работах при изображении городского пейзажа, отображающих практическое применение разработанного метода проектирования объектов в соотношении с их высотой.

Таким образом, способ перспективного проектирования изображений в дизайне по росту человека срабатывает вне зависимости от того, находится ли задаваемая или известная точка положения человека на переднем или заднем плане относительно предмета, от которого ведется отсчет.

Нет никакой разницы, где размещаются изображаемые предметы и находятся ли их верхние точки ниже или выше уровня глаз. В рассмотренном способе проектирования на плоскости предметов применяются любые единицы измерения, при этом оптимальной единицей измерения является все же человеческий рост. Области применения данного способа безграничны: от художественного произведения (картины) до дизайн проекта в компьютерной программе.

Е.Сивуха
(г.Нижегородск)

ЗНАЧЕНИЕ ЦВЕТА В ИНТЕРЬЕРЕ

Цвет — очень мощное средство воздействия на человека. Информация, передаваемая цветом, воспринимается человеком на уровне подсознания. Происходит это мгновенно и помимо нашей

воли. Как известно, цвет влияет не только на восприятие общего образа того или иного помещения, но зачастую и на настроение ее обитателей. И хотя все люди воспринимают цвета очень индивидуально, существуют общие законы воздействия цветовой среды на человеческую психику. Существует экспериментально доказанный факт, что именно гармоничное сочетание красок в окружающей человека обстановке лежит в основе его комфортного существования.

Возможности цвета безграничны. В зависимости от преобладающих в интерьере тонов у людей может обостряться или рассеиваться внимание, повышаться или снижаться работоспособность, цвет способен не только вызвать определенные эмоции — радость и уныние, счастье и печаль, но и создать ощущения тепла или холода, тесноты или большого пространства.

Различные сочетания цветов могут сделать одну и ту же комнату приветливой или официальной, теплой или прохладной, располагающей к отдыху или работе, гармоничной или диссонирующей. Также, ни для кого не секрет, что яркие цвета воодушевляют, а нейтральные, наоборот, успокаивают. Теплые солнечные цвета (красный, желтый и оранжевый) стимулируют деятельность и предпочтительны для кухни, гостиной и детской. Холодные цвета включают синий, зеленый и фиолетовый вызывают расслабление и чувство покоя — настроение, которое вы, возможно, хотите создать в спальне. Более приглушенные оттенки холодных цветов вносят изысканность и формальность, что позволяет использовать их как в традиционных, так и авангардных интерьерах. Эмоционально цветовые сочетания воспринимаются в различных соотношениях. И строятся они по правилам цветовой гармонии — либо на основе контраста, либо как сочетание оттенков одного цвета.

Контрастное сочетание цветов — самое смелое и сильное. Нужно помнить, что контрастные цвета на фоне друг друга кажутся ярче, поэтому следует использовать это сочетание осторожнее, включая цвета разной яркости и насыщенности. Одновременно с использованием цветовых контрастов и нюансов необходимо учитывать и законы построения композиции, и в первую очередь основной — «закон целого». Это значит, что все элементы любой композиции (в данном случае — интерьера),

и главные, и второстепенные, должны быть связаны в единое целое, подобно гармоничному одновременному звучанию нескольких различных инструментов и голоса певца. Если все цвета, используемые в интерьере, не будут подчинены закону целого, то общее впечатление будет разрушено. Обладает ли целостностью композиция данного интерьера, можно понять, попробовав мысленно лишить его какого-либо элемента. В грамотно созданной композиции невозможно отделить какую-либо часть без ущерба для целого.

Можно определить еще один важный закон композиции — «закон главного в целом». В любом интерьере главный акцент (предмет или цветовое пятно) может быть только один. Вокруг него объединяются другие части композиции. Если же на главную «роль» станут претендовать несколько элементов, возникнет конфликт и композиция расстроится.

Кроме того, цвет воспринимается по-разному в зависимости от того, под ногами он, или над головой, «лежит» или «стоит». Например, желтое ковровое покрытие может придать вам ощущение зыбкости, неуверенности, тогда как желтый оттенок стен воспринимается нормально. Яркие и темные цвета должны занимать в основном горизонтальные (пол, диван, ковер), а неяркие и светлые — вертикальные плоскости. Белый цвет — идеальный фон для комнаты, перегруженной мелкими предметами: книгами, вазами, картинами, комнатными цветами. Большие белые (или серые) поверхности абсолютно необходимы, когда нужно сгладить, нейтрализовать противоречие двух цветов, вынужденно соседствующих в одном помещении.

В комнатах, имеющих окна, необходимо учитывать, на какую сторону света они выходят, и как часто в них заглядывает солнце. Для комнат с окнами на юг лучше подходят «прохладных» тона: светло-серые, голубые, бледно-зеленые. И наоборот, северные, прохладные помещения можно «утеплить», используя желтый, терракотовый, кремовый цвета. Цвет, конечно, не согреет, но создаст иллюзию тепла, что повлияет на ваше настроение. Безусловно, выбор цветового стиля интерьера во многом зависит от личных предпочтений. Тем не менее, при любом подходе к цветовому решению интерьера важно соблюдать градацию цвета его поверхностей по «тяжести»: наиболее «тяжелым» должен быть

пол, чуть «легче» — мебель и оборудование, намного «легче» — стены и затем потолок.

Кроме того, необходимо учитывать, что характер и воздействие цвета определяется его расположением по отношению к сопутствующим ему цветам. Ощущение от цветового сочетания может быть усилено или ослаблено с помощью другого цвета. Цвет всегда воспринимается в окружении других цветов, поэтому грамотное цветовое решение интерьера заключается в том, чтобы расположить рядом два или несколько цветов, добившись наиболее выразительного сочетания.

Желтый — тот цвет, который первым «бросается» в глаза, даже если в интерьере он используется в небольших количествах. Поэтому желтую гамму надо использовать очень умеренно, лучше перевести желтый в теплый песочный, или уравновесить синим. Мягкие оттенки желтого дарят «солнечное» приподнятое настроение, располагают к общению. Яркий желтый должен использоваться в умеренном количестве, как акцент, привлекающий внимание, т.к. его избыток может излишне стимулировать и утомлять зрение. **Зеленый** цвет ассоциируется с природой. Он приносит «уверенную расслабленность» и в то же время помогает сосредоточиться. **Синий** цвет пробуждает чувства свежести, прохлады и расслабления. В легких оттенках — является воздушным и открытым. **Фиолетовый** придает равновесие любому интерьеру. Мягкие нежные оттенки фиолетового навевают романтические мысли, побуждают к поиску согласия и гармонии. Темный фиолетовый редко используется в большом количестве, но имеет большой эффект при использовании в качестве акцента. **Красный** цвет привлекает внимание, вызывает волнение, и даже может поднимать кровяное давление. Интенсивная краснота стимулирует, побуждает к активным действиям, однако при использовании в большом количестве может вызывать негативные эмоции и утомлять. **Оранжевый**, как и в случае с другими интенсивными цветами, его избыток в интерьере может утомлять. Однако он идеален для того, чтобы привлечь внимание к деталям. **Серый** расслабляет, но может и вызывать тревогу, неуверенность, беспокойство. Использование его в оформлении офисов нежелательно, т.к. он не будет способствовать созданию рабочей атмосферы. **Черный** как и белый, цвет противоречий, который «полагается»

в значительной степени на эффект других цветов, используемых вместе с ним. Черный визуально уменьшает объем больших помещений, заставляя их казаться гораздо меньше, поэтому их использование рекомендуется только в отдельных элементах.

Эти реалии необходимо учитывать при выборе доминирующих цветов в многоцветных интерьерах.

Таким образом, цвет в интерьере имеет большое значение. Ведь он влияет на разные факторы, такие как визуальное восприятие пространства, степень массивности, удаленности и даже температуру предмета.

О.Ткаченко
(г.Нижневартовск)

БАТИК В ОФОРМЛЕНИИ ИНТЕРЬЕРА

Декоративное панно, картины, драпировки, исполненные в технике батик, весьма украшают жилое пространство дома.

Батик использует художественные приемы многих изобразительных средств — акварели, графики, витража.

Расписывая ткань для интерьера, следует учитывать общие закономерности — при низких потолках стараться придавать росписи направление близкое к вертикальному, при высоких — к горизонтальному. В соответствии с задуманным стилем оформления интерьера сначала следует нарисовать эскиз помещения, который необходимо оформить, и приблизительно наметить количество и цвет будущей росписи. Использовать декоративную ткань в интерьере желательно в одном из двух направлений. Первое, когда декоративная ткань, роспись играет главную роль в сознании художественного образа интерьера. Здесь могут взаимно поддерживать друг друга ткани разного назначения — станковое панно, накидки на мебель, шторы. При этом совершенно необязательно, чтобы все ткани были расписаны. Лучше их сочетать с гладкими тканями той же цветовой гаммы или небольшими включениями деталей основного орнамента. Во втором случае декоративная ткань не несет основной смысловой нагрузки, она более нейтральна и только подчеркивает основной художественный элемент

интерьера — будь то мозаика или декоративное панно. Успешно создать композицию орнаментального рисунка возможно, только исходя из общего решения ансамбля интерьера, как цветового, так и пластического, и учитывая функциональное назначение этого изделия.

Панно в технике батик может быть декоративным элементом, украшающим комнату. Оно может быть выполнено в различных стилевых решениях от строгой геометрии до нежной акварели. Шелковые панно гармонично впишутся в корпоративный стиль офиса, и внесут интересные стилевые и цветочные акценты в интерьер дома. Панно может легко превратиться в эффектную светящуюся перегородку, которая преобразит пространство комнаты.

Картины-батик превосходно вписываются в современный дизайн помещений. Силуэты фигур, символические и условные образы животных, абстрактные композиции прекрасно подходят для оформления интерьеров домов, отелей и ресторанов. Ткань гармонирует с такими естественными материалами, как камень, бамбук, дерево.

Не преследующий цели удивить экстраординарными цветовыми сочетаниями и авангардными решениями, являясь по сути своей прикладным искусством, чаще всего батик успокаивает и помогает прийти в состояние умиротворенного размышления и созерцания.

Техника горячего батика

Особенности современного горячего батика не только в его меньшей трудоемкости по сравнению с классической техникой росписи, но и в соблюдении строгой последовательности в работе. Уже при создании эскиза продумываются все этапы работы. Ткань натягивают на раму, переводят рисунок. Если элементы композиции должны быть обведены черным контуром рисуют обе границы этой линии. Впоследствии, когда на ткань наносится самый темный цвет, краситель заполняет эти линии между ранее нанесенными плоскостями резерва и превращают в контур. Восковой массой надо покрыть те части рисунка, которые остаются светлыми или белыми. Затем ткань окрашивают в самый светлый из цветов композиции. Если ткань будет, хотя бы слегка влажной, восковая масса не пройдет через волокна ткани, будет моментально застывать, ломаться. После окрашивания в самый светлый цвет работу надо высушить. Далее воском с помощью кисти

покрываем пространство, которое должно быть более темным. Затем еще более темным цветом снова покрывают ткань и высушивают.

При работе техникой горячего батика резерв не только наносят в виде контура, но и покрывают им те части ткани, которые не должны быть окрашены. Поскольку контурные линии не являются для горячего батика обязательными, эта техника дает возможность выполнения росписей с плавными переходами от одного тона или цвета к другому.

Горячий батик предполагает две формы росписи. Во-первых, это так называемый простой батик. На ткань резервирующим составом наносят контур, а затем все изделие покрывается краской. В этом случае получается одноцветный рисунок или орнамент, который пересекают неокрашенные линии. После росписи резервирующий состав удаляют.

Начинают обработку ткани с нанесения на ее поверхность цветных пятен, которые выполняют в соответствии с эскизом или замыслом. Впрочем, замысел можно разрабатывать и уточнять в процессе работы. Затем на эти цветные пятна наносят резервирующий состав и после его высыхания снова покрывают все изделие краской, на этот раз более темного тона, который смог бы перекрыть предыдущие. Эту операцию можно повторять не более трех раз. Понятно, что при таком варианте росписи фон может быть только темным.

Близким к описанному способу является прием крекле. Он заключается в следующем. После росписи ткани ее высушивают, натягивают на раму и сплошным слоем покрывают резервом. Когда он высохнет, ткань снимают и слегка встряхивают, чтобы резерв растекался.

Современные техники росписи ткани очень разнообразны. Батик вобрал в себя особенности и художественные приемы многих изобразительных искусств — акварели, пастели, графики, витража, мозаики. Значительное упрощение приемов росписи по сравнению с традиционными техниками и многообразие специальных средств позволяет расписывать различные детали одежды, предметы интерьера, картины на шелке. Применение батика очень актуально в наше время, так как с развитием современных технологий и массового производства изделий прикладного

искусства, ручной труд и авторские идеи приобретают все большую ценность.

Примечания

1. Давыдов С. Батик: техника, приемы, изделия. М., 2005.
2. Перелешина И.А. Батик. От основ к импровизации. СПб., 2007.
3. Погадаев Виктор. «Магия батика — Восточная коллекция». М., 2002. № 6.

Л.Третьякова
(г.Нижевартовск)

БАТИК В СОВРЕМЕННОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ

В России батик появился примерно в 20-е годы XX века вместе с всеобщим увлечением стилем «модерн» и развивался, в основном, в таких крупных городах, как Москва, Ленинград, Иваново, Киев, Одесса, Тбилиси. Русские художники восприняли европейскую технику и стилистику, но не знали истоков и, естественно, не опирались на какую-либо традицию. Художники объединялись в артели и занимались производством платков, шалей; очень редко получали большой заказ — театральные и сценические занавеси или шторы для кафе.

С одной стороны, мода времен НЭПа обеспечила значительный спрос на изготовление одежды из батика, а значит постоянные заказы на шикарные шелковые шали с изысканным прихотливым орнаментом в восточном стиле, платья с асимметричным рисунком, что подстегивало воображение и фантазию художников, владеющих техникой ручной росписи ткани. Со временем увлечение расписными шальями сошло «на нет», было объявлено мещанским, «не соответствующим образу советской женщины».

В 30-х годах занятие батиком было замечено и поддержано на правительственном уровне: издано несколько пособий по технологии, организовано несколько артелей, в дальнейшем превратившихся в фабрики. «Всекохудожник», Московское товарищество художников, Ленинградское товарищество художников и другие

воспитали целое поколение художников-батикистов. Но исторические и экономические условия, всеобщая «уравниловка» не способствовали развитию высокохудожественного батика, свойственного ему индивидуального вкуса. И только в 50-е годы, после выхода партийного постановления «О всеобщем повышении качества и художественного уровня изделий текстильной и легкой и местной промышленности» ситуация в корне изменилась. Возник девиз-лозунг: «Каждой советской женщине — по красивому платку». Была организована мастерская при НИИХП, несколько галантерейных фабрик в Москве и Ленинграде, куда приглашали на работу уже известных художников и набирали учеников-рописников.

В 50-х годах в области батика стали известны имена таких художников, как А.Алексеева, Т.Алексахина, Н.Вахмистров, К.Малиновская, С.Марголина, И.Иноземцева и др. Именно они стояли у истоков развития батика в нашей стране. Они, работая в НИИХП, создали первые композиции в батике, которые были основаны на строго классическом понимании геометрического и растительного орнамента и служили моделями для производства платков; первые сюжетные панно на темы «Москва», «Труд», «Весна». Поначалу деятельность художников, в основном, была подчинена платочному производству. Но со временем все чаще появлялась потребность в крупных панно для оформления кафе, фойе кинотеатров, концертных залов и театральных сцен. Эти заказы выполнялись в мастерских Художественно-производственного Фонда Союза Художников СССР, расположенных по всей стране. Так, в качестве примера можно привести, в Тамбовском Худфонде всю свою творческую жизнь посвятила дизайну тканей и галантереи замечательная художница Н.С.Балагурова. Она использовала технику «холодного» батика, сохраняя при этом стилистику «ивановских ситцев», обогащенных сюжетом или предметностью, от ее работ веяло «русским духом».

Постепенно батик стал появляться на выставках союзного значения. Ведущую позицию там занимали художники из Литвы и Латвии, в культуре которых сохранялись аграрно-феодалные ремесла. Становление современной школы литовского текстиля, и в том числе батика, связано с именем его основателя Юозиса Балчикониса.

В Москве сложилась целая сеть организаций, так или иначе содействующих развитию батика, или, как было принято говорить, росписи ткани:

- Художественно-производственный Фонд, в котором художники-профессионалы разрабатывали образцы платков, купонных тканей, шарфов, палантинов и других изделий.
- ВИАЛЕГПРОМ, где эти образцы утверждались и рекомендовались к производству.
- Худсовет фабрики, где образцы творчески перерабатывались, создавались варианты расцветки и новые проекты, которые направлялись на утверждение обратно в ВИАЛЕГПРОМ.
- Выставком МОСХ, где лучшие образцы продукции или творческие работы отбирались для участия в выставках.
- Худсовет Союза Художников СССР, в который принимали лучших художников-батикистов. Их направляли в Дома творчества, заграникомандировки, на всесоюзные и международные выставки.

Так постепенно было воспитано, выращено целое поколение художников, пришедших из учеников и получавших художественное образование параллельно с работой в качестве «расписника». Это А.Талаев, Л.Грасс, И.Трофимова, В.Кравченко. В 70-е годы появилось новое поколение художников-текстильщиков, получивших образование в Строгановском и Мухинском училищах, в Текстильном или в Технологическом (УБОН) институтах. Они сознательно выбрали тернистый путь художника, занимающегося исключительно «авторским батиком», выставочными работами и материально существующего благодаря редким, но крупным заказам по оформлению интерьеров общественных зданий, театральным и эстрадным сценическим занавесей и т.д.

Именно с этого времени БАТИК стал полноправным «участником» всех художественных выставок, как всесоюзного, так и международного масштаба.

Первооткрывателями батика в нашей стране были люди, имевшие профессиональное образование, но отсутствие технологически развитых и отработанных приемов, недостаток опыта и неправильно понятая функциональность обусловили значительные колебания художественного уровня изделий. В работах таких

театральных художников как Е.Е.Лансере, М.В.Либакова, А.Г.Тышлера, В.А.Щуко, а также художников, работавших в мастерской Н.Ламановой, ярко проявился революционный конструктивизм. Конструктивизм определял форму, а политическая ситуация диктовала сюжеты, в том числе и в тканях того времени. Была большая потребность во флагах, вымпелах, новая тематика породила множество орнаментов с советской символикой, расписанные серпами и молотами театральные занавеси сопровождали любую агитбригаду. Где был натуральный батик, а где — масляный трафарет, сейчас выяснить сложно. Уникальные работы нашли своих хозяев, не оставив следов в искусствоведении России. Таким образом можно сказать что работы художников прошлого поколения чаще всего не были авторскими, они были подчинены рамкам режима того времени. И лишь не многие сознательно выбрали тернистый путь художника, занимающегося исключительно «авторским батиком», путь художника творца!

Для сравнения возьмем два поколения художников работающих в технике батик: это люди от 45 до 60 лет имеющие профессиональное образование и «молодые» творцы до 35 как профессионалы, так и дилетанты. Их работы кардинально различаются: «Старые мастера» — это поэты и даже немного ученые. В работах этих людей можно наблюдать глубокий художественный образ, многогранность богато одаренной личности. Это проглядывается во всем: в тонком сочетании цветов органичной компоновке. Все это является виртуозным мастерством, которое бесспорно ставит эту категорию художников в разряд интеллектуальной художественной элиты. Здесь можно привести имена таких художниц как Ирина Сокол, Нуна Агбальян, Анна Милосердова.

Художников работающих в технике батик не так уж много было раньше, так как в советские времена было проблемно достать материалы и об этой технике было известно не много. На современном этапе развития декоративно-прикладного искусства в России не существует проблемы наличия материалов, и обучиться искусству изготовления батика может каждый. Поэтому под категорию молодых мастеров работающих в технике батик попадают как профессионалы так и дилетанты. Молодые мастера основывают свои работы на ассоциативном восприятии действительности, они представляют зрителю разнообразные колористические

образы, дополненные характерными деталями и смешениями разнообразных техник. Экспериментируют с различными материалами. Чаще всего молодые художники рисуют то, что хочет показать миру им их фантазия. Хотелось бы отметить работы профессиональной художницы Марии Зозули и дилетантки Оксаны Павловой, которые ищут упрощенные современные ненавязчивые решения.

Является ли дилетант в искусстве противоположностью профессионала? Я считаю, что дилетант — это расширенная версия профессионала. Поскольку любитель интересуется всем на свете, от профессионала его отличает именно разбросанность, несобранность, неумение ограничить себя в тонких удовольствиях познания и самопознания. В отличие от профессионала, дилетант — это человек, характеризующийся отсутствием требуемого стандартного уровня профессиональной квалификации. Для профессионала существует гораздо больший мир «неумения», чем у дилетанта, у которого он ограничен достижениями профи, поэтому мера дилетантства гораздо выше у профи, а мера профессионализма — у дилетанта. Дилетант может обладать знанием (хотя чаще всего обусловлен собственным незнанием), но над ним не довлеет необходимость проявлять его, для него вопрос действия это решение свободного выбора.

Профессионал — это квалифицированный человек, продающий результаты своего труда. Иногда дилетанты пытаются зарабатывать деньги, пользуясь недостаточной компетентностью людей, нарочно или ненамеренно вводя их в заблуждение относительно качества своего труда. И все-таки, любитель — это человек, занимающийся каким-либо видом трудовой деятельности не ради заработка, а для собственного удовольствия. Это не мешает некоторым любителям достигать уровня профессиональной компетентности и качества деятельности, не уступающего уровню многих профессионалов.

Современный российский батик, хоть и сохраняющий традиции, несет линейное изображение листьев, цветов и птиц. Его создание в большей мере зависит от воли дизайнера, чем от методических рекомендаций традиционных мастеров батика. Так же мастера не зависят от традиционных красок, ведь химические краски способны дать любой цвет и оттенок, который им нужен.

Дизайнеры моды (например, Иван Тюрта) смело представили батик на мировых подиумах сезона 2009 г.

Таким образом, на протяжении ста лет, при сохранении процесса разработки батика методы все же прогрессируют. В настоящее время батик используется не только в производстве одежды, но и в изготовлении мебельной обивки, тяжелых холщевых панно на стены, скатертей и других аксессуаров интерьера. Техника батика распространена среди многих известных художников, делающих батик для дома и офисов. Рукодельный батик высокого качества очень дорог, а его производство сильно ограничено. В мире машинных технологий интерес к рукодельным материалам становится все выше. Среди них — батик.

Примечания

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.
2. Давыдов С.Г. Батик: техника, приемы, изделия. М., 2005.
3. Дворкина И.А. Батик. Горячий. Холодный. Узелковый. М., 2002.
4. Дуглас Ш. Русский текстиль 1928—1932 гг. М., 1993.
5. Перелешина И.А. Батик. От основ к импровизации. СПб., 2007.
6. Синеглазова М.О. Распишем ткань сами. М., 2001.
7. Стриженова Т.К. Современное декоративное искусство. М., 1989.
8. Мир батика. URL: <http://www.batikworld.ru>
9. Авторский батик. URL: <http://batikstyle.ru/>
10. Батик — душа Востока. URL: <http://www.artbatik.ru/>

В.Тупал

(г.Нижегородская)

СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПОСРЕДСТВОМ БОДИ-АРТА

Боди-арт — это одна из форм авангардного искусства, появившаяся в 60-х годах в Америке. Энциклопедическое определение боди-арта означает «искусство украшать тело». История боди-арта уходит корнями в далекое прошлое. В Древних цивилизациях культура украшения тела существовала уже за 1000 лет до н.э. Мужчины — охотники майя регулярно наносили на свои

тела рисунки, которые имели строго символический и ритуальный характер. Раскрашивание тела имеет свое происхождение в широко распространенной традиции первобытных племен. Раскрашенные тела были отличительным признаком того или иного племени. Художественное оформление тела — было также защитой против внешних влияний, демонов и волшебства. Это также использовалось как защита против насекомых, в медицинских или гигиенических целях. Сегодня боди-арт — это модное и востребованное эпатажное направление в искусстве. Произведения которого можно увидеть не только на специальных художественных выставках современного искусства, но и в ночных клубах или на различных презентациях. К нему часто прибегают маркетологи различных компаний при проведении каких-либо акций. Несмотря на то, что боди-арт наносится специальными красками, он не долговечен. В этом его основное достоинство — он учит ценить кратковременную красоту. Изображения являются частью личного художественного образа, которые помогает человеку выделиться в обществе. Представители боди-арта использовали свое тело как материал или объект творчества, прибегая к разнообразным, подчас болезненным, манипуляциям: покрывали свои тела гипсом, надрезами, выполняли изнурительные дыхательные упражнения, жгли на себе волосы. Особая разновидность боди-арта — самодемонстрация художника, которая несла эротический и садомазохистский характер. Будучи проявлением акционизма, боди-арт сблизился с рядом явлений, возникших в русле контркультуры (тату, раскрашивание тела, нудизм, сексуальная революция). Исторически сложились виды боди-арта такие как:

Бодипаинтинг (от англ. *bodypainting*) — именно так правильно называть самый распространенный вид боди-арта, в котором основное место занимает разрисовывание лица и тела.

Пирсинг — второй вид боди-арта. Сам термин означает не что иное как «прокалывание дырок», с последующим ношением в них сережек, колец, патронных гильз и тому подобных красивых предметов. Подходящим местом для пирсинга могут оказаться самые разнообразные части тела.

Татуировка — третий вид боди-арта. Рисунки хной. Рисунок наносится на тело и держится около месяца.

Шрамирование — четвертый вид боди-арта. Он подразумевает нанесение на кожу довольно глубоких порезов, оставляющих замысловатые шрамы. Вариацией на тему является «брэдинг» (или клеймирование). Здесь шрамы или рисунки наносятся при помощи раскаленных металлических предметов.

Таким образом, имея довольно обширную свою историю, уходящую своими корнями в глубокую древность, боди-арт — это форма самовыражения художника, при котором в качестве холста используется человеческое тело, как правило, обнаженное. Обнаженная натура — это как распахнутая душа. Наступает раскрепощение, свобода, и живая картина для художника.

*А.Филатова
(г.Нижневартовск)*

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЬЕРА ОБЩЕСТВЕННОГО ЗДАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ОФОРМЛЕНИЯ ХОЛЛА ДЕТСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ «БАРАБАШКА», ГОБЕЛЕН «СКАЗОЧНЫЙ ГОРОД»)

Театр «Барабашка» — популярный детский кукольный театр не только в городе, но и в округе. Введен в строй новый корпус театра и данный проект является начальной точкой в его оформлении.

После прохождения практики в данном театре главным художником было предложено выполнить оформление детской комнаты, находящийся в новом корпусе.

Театр — это всегда диалог, диалог между зрителем и сценой и очень важно создать правильный настрой перед спектаклем, особенно в детском театре. Именно эмоциональная атмосфера очень важна, потому что человек мечтает вернуться в то место, где ему было уютно, интересно и где он получил самые яркие эмоции.

Ребенок открыт воображаемому миру, ситуации. Он существует в фантазии как в реальности. А какая фантазия может быть занимательнее, добрее и мудрее чем сказка? Поэтому идея данного проекта состоит в раскрытии мира кукол, их повседневной жизни

в нереальном городе. Сказочные сюжеты использовались во всех видах искусства: из живописи можно привести в пример работы Васнецова («Ковер-самолет», «Аленушка») и других художников; в архитектуре — это работы Антонио Гауди; примером народных промыслов может служить Палех (А.В.Котухин — «Жар-птица», «Лесной царь», «Сказка о царе Салтане»); в музыке оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка»; в литературе — лирической сказке А.Н.Островского, Пушкина и многих других.

Гобелен «сказочный город» является частью композиционного решения проекта. Разнообразные стилизованные дома тяготеют к готике — вертикальные линии передают стремление ввысь, ассоциируется с чем-то волевым, торжественным, часто используются арочные окна. При разработке эскизов за основу взяты общие черты европейских городов. Тем не менее — это город сказки, город, не существующий в реальности. Динамика всей композиции обуславливается разноплановостью построек, что и создает перспективу. Основу композиции составляют линии, горизонтальные и вертикальные, которые, в свою очередь, образуют плоскости, а плоскости — объемы и пространства.

Чтобы не создавалось ощущение монотонности в композиции, используются много «окон», что так же придает воздушность и легкость всему образу города.

Композиция гобелена является направляющей для всего проекта. Индивидуальностью всей работы является материал используемый для ткачества — тканевые ленты, и шерстные нити, различной фактуры. Использование ткани связывает весь проект в целом, формирует его единый стиль.

Эстетические качества оформления детской комнаты особенно отчетливо проявляются во взаимосвязи цветового решения и освещения самого проекта.

Цветовое оформление подобрано в соответствии с особенностями цветовидения и цветовосприятия детей, назначением помещения и условиями его эксплуатации.

Известно, что цветовое воздействие интерьера тем естественнее, чем более цветовые тона стен, пола и потолка соответствуют впечатлениям, получаемым человеком в природе: тональность пола по ассоциации с землей должна иметь более темную, насыщенную окраску; стены — по аналогии с пейзажем или

архитектурой — будут светлее, а потолок совсем светлый, как небосвод. Именно на этом основывался подпор колористического решения.

Используются приемы контрастных цветовых сочетаний и сближенных тонов. Первый применяется в случае с передним замком и куклами, когда внимание должно акцентироваться на центре композиции проекта; Сближенные цветовые сочетания применяется для задника (гобелена). Из-за этого и создается многоплановость и ощущение перспективы. В дневное время солнечный свет будет поступать из 2 параллельных окон, а в вечернее время специальной точечной подсветкой. Свето- и цветозонирование поможет акцентировать внимание на центр композиции проекта — замок, выявить красоту и богатство фактур в проекте.

Оформляя детский театр, нужно было уделить большое внимание эстетике быта. Подбирая элементы оформления необходимо было учесть, что:

- целенаправленное и систематическое ознакомление детей с эстетическими качествами предметной среды обогащает их знаниями, формирует художественный вкус;

- эффективность работы по эстетическому воспитанию во многом определяется в нахождении детей в красивом окружении;

- важные качества обстановки — это привлекательность, информативность для каждого ребенка и для всего коллектива в целом;

Наиболее приемлемы для оформления детских помещений композиции, выполненные из свето- и водостойких, прочных и совершенно безопасных для детей материалов. Это тоже учитывалось при создании элементов проекта.

Дети в наши дни могут попасть в сказку разными способами, но вполне реальный — это посещение кукольного театра, где даже «большой» зритель сразу погружается в мир детства и фантазии.

Примечания

1. Логвиненко Г.М., Гильман Р.А. Методическое пособие по декоративной композиции для абитуриентов ХГФ. Магнитогорск, 1972.
2. Стриженова Т., Дворкина И.А. Гобелен за десять вечеров. М., 1998.
3. Алексеев С.С. «О колорите». М., 1974.
4. Алексеев С.С. Цветоведение. М., 1952.
5. Аронов В.П. Художник и прикладное творчество. М., 1983.

6. Барадулин В.А. Основы художественного ремесла. М., 1978.
7. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки становление. М., 1962.

Г.Хоружевский
(г.Нижегород)

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЛИТЬЯ

История развития цивилизации неразрывно связана с освоением материалов, особенно металла. Появление металлических орудий способствовало техническому прогрессу (в земледелии, строительстве, ремеслах), и социальному: образование первых государств совпадает с началом бронзового века.

С металлом первобытный человек познакомился несколько тысячелетий тому назад: в Анатолии употребляли медь, найденную в самородном виде, за 92 века до н.э., золотые изделия появились за 60 веков до н.э., а изделия из метеоритного железа — в XXX веке до н.э.

Чтобы научиться плавить металл, потребовалось 47 веков.

В истории развития литейной технологии можно выделить три периода:

Первый (от появления первых отливок до XIV века н.э.) — период примитивной технологии. На этом этапе имело место исключительно индивидуальное производство в основном предметов быта, культа, оружия, украшений.

Второй (от XIV века н.э. до середины XIX века) — период ремесленной технологии. Литье превратилось в самостоятельное ремесло. Ручная формовка достигла совершенства.

Третий (от середины XIX века до конца XX века) — период промышленной технологии. Организовано механизированное массовое производство самых разнообразных отливок.

Такое деление условно, поскольку на протяжении каждого этапа искусство литья испытывало взлеты и падения.

Еще в древности создавались уникальные литые изделия. Так, технология литья по выплавляемым моделям была известна еще в Древнем Шумере (XXVI век до н.э.), Древней Индии (XXX век

до н.э.), Древней Греции и Этрурии (VI век до н.э.). Владели ею и древние племена, населявшие экваториальную Африку (IV—XII вв. до н.э.). Литье в кокиль скифы применяли около двух с половиной тысячелетий тому назад.

Первоначально для литья использовали формы из влажной глины, в них отпечаток модели получали путем вдавливания. Позднее появились каменные формы, открытые и закрытые.

Древние мастера в основном отливали оружие и орудия труда. Тем не менее, найденные при раскопках литые украшения свидетельствуют не только о мастерстве, но и художественном вкусе изготовивших их людей.

Литейщики Древней Индии уже в 3-м тысячелетии до н.э. применяли стержни для изготовления пустотелых отливок и применяли технологию литья по восковой выплавляемой модели, которая дала толчок развитию художественного литья.

Технология бронзового литья в Древнем Китае появилась лишь во 2-м тысячелетии до н.э. и достигла наивысшего расцвета в XII—VIII вв. до н.э., о чем свидетельствуют бронзовые сосуды. Литье из чугуна древнекитайские мастера освоили примерно в VI веке до н.э. и научились делать чрезвычайно тонкие отливки.

В странах Древнего Востока высокого совершенства достигло литье скульптур.

Зарождение металлургии в Центральной Африке имело свои особенности. Века металла здесь начинался с железа, примитивная выплавка которого велась уже в самом начале 2-го тысячелетия до н.э. Когда в Древнем Египте производили изделия из бронзы, на территории современной Нигерии искусно изготавливали различные предметы из железа. Скульптуры выполнялись методом литья по выплавляемым моделям с толщиной стенок не более 2—3 мм, что свидетельствует о высоком мастерстве литейщиков.

Расцвет Древней Эллады и Этрурии приходится на конец бронзового века и начало железного.

Здесь высокого расцвета достигла скульптура. Западноевропейское скульптурное литье многим обязано классическим работам эллинских и этрусских мастеров.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

<i>Переверзев А.Г. (г.Нижевартовск)</i> Особенности формирования качеств художника декоративно-прикладного искусства в современных условиях высшей школы	3
<i>Кравченко С.Н. (г.Нижевартовск)</i> Стилизация как метод проектирования в гобелене.....	8
<i>Новикова М.М. (г.Нижевартовск)</i> Современные проблемы художественной теории и практики: культурологический аспект	14
<i>Краснобородкина А.Г. (г.Нижевартовск)</i> Формирование дизайнерского образования в России: исторический аспект.....	17

ДОКЛАДЫ СЕКЦИОННЫХ ЗАСЕДАНИЙ: ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ТЕОРИИ, ПРАКТИКЕ, ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

<i>Адамецкая Т.Н. (г.Нижевартовск)</i> Художественное ремесло Югры: заметки о выставке	22
<i>Гильманова Л.И. (г.Нижевартовск)</i> Основные стилистические тенденции развития советского дизайна костюма в 1960—1980-е годы	24
<i>Березуцкая Л.В. (г.Нижевартовск)</i> Специфика орнаментов обских угров	28
<i>Бычков Ю.А. (г.Тюмень)</i> Птица как символ религиозно-мифологической системы коренных народов Югры	33
<i>Герасимова Е.Е. (г.Нижевартовск)</i> Основные методы изготовления изделий из шерсти	35

<i>Карпова Г.М. (г.Нижевартовск)</i>	
Сотрудничество художественного творчества на уроках изобразительного искусства и художественного труда	38
<i>Килганова А.Н.(Нижевартовск)</i>	
Биохимические формы и лентоворот в современном дизайне.....	40
<i>Краснобородкин В.П. (г.Нижевартовск)</i>	
К вопросу о значении источников света в живописи с натуры.....	43
<i>Павловская А.А. (г.Нижевартовск)</i>	
Композиция круглой скульптуры	47
<i>Павловский О.В. (г.Нижевартовск)</i>	
Объемно-пространственное строение предметов при создании композиции	49
<i>Салаватова Г.А. (г.Нижевартовск)</i>	
Некоторые проблемы методики преподавания технологии народных художественных ремесел	51
<i>Халитова Ш.А. (г.Нижевартовск)</i>	
Нанесение тона как способ создания иллюзии трехмерного объекта в техническом рисунке	53
<i>Чугунова Т.В. (г.Нижевартовск)</i>	
Формирование ключевых компетенций на уроках декоративно-прикладного искусства.....	55
<i>Шайхулов Р.Н. (г.Нижевартовск)</i>	
Специфика преподавания рисунка и живописи для специальностей «Дизайн»	58
<i>Шепель О.В. (г.Нижевартовск)</i>	
Теория и практика дизайна стран Западной Европы XIX века	61

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ СТУДЕНТОВ

<i>Авзалова А. (г.Нижневартовск)</i> Декоративно-прикладное искусство в ХМАО — Югре	68
<i>Арефьева В. (г.Нижневартовск)</i> Геометрия и живопись в Древнем Египте, Китае и Японии в эпоху Средневековья	70
<i>Бегунов А. (г.Нижневартовск)</i> Значение цвета в проектировании кухонных помещений	73
<i>Белова Е. (г.Нижневартовск)</i> Особенности решения декоративной композиции на примере гобелена «Вороний праздник»	76
<i>Берлова А. (г.Нижневартовск)</i> Проектирование кабинета в жилых помещениях	79
<i>Валеева И., Подрешетникова О. (г.Нижневартовск)</i> Технологические аспекты изготовления рукотворной куклы в технике папье-маше	83
<i>Герасименко С. (г.Нижневартовск)</i> Функциональность и эргономичность детской комнаты.....	85
<i>Глотова Д. (г.Нижневартовск)</i> Особенности создания керамических изделий в Древнем Египте	88
<i>Егорикина К. (г.Нижневартовск)</i> Гравировка и ее виды.....	91
<i>Ефременко А. (г.Нижневартовск)</i> Народные праздники как источник образного решения декоративной композиции на примере гобелена «Масленица».....	93
<i>Игнатюк И. (г.Нижневартовск)</i> Аэрография как современная живописная техника.....	95

<i>Журавлева Е. (г.Нижевартовск)</i>	
Минимализм в современном декоративно-прикладном искусстве: возможности применения (на примере дипломного проекта «Шахматы»).....	97
<i>Иванова Е. (г.Нижевартовск)</i>	
Образ Югры в современном сувенире: техника валяния	100
<i>Инчина Е. (г.Нижевартовск)</i>	
История создания и особенности образного строя росписи потолка Сикстинской капеллы (Микеланджело Буонарроти).....	103
<i>Кураева А. (г.Нижевартовск)</i>	
Значение деревянных сувениров в жизни человека.....	105
<i>Невзорова О. (г.Нижевартовск)</i>	
Стилистические особенности интерьерных пространств Японии	107
<i>Исхакова Э. (г.Нижевартовск)</i>	
Национальные традиции в современном костюме	109
<i>Ковалькова Е. (г.Нижевартовск)</i>	
Основные аспекты изготовления изделий в технике художественнойковки	115
<i>Кравченко Н. (г.Нижевартовск)</i>	
Технология художественной обработки шерсти: техника валяния	117
<i>Леонтьева Н. (г.Нижевартовск)</i>	
Технология изготовления авторских тканей для этно-коллекции «Медвежьи люди»	118
<i>Мулявка К. (г.Нижевартовск)</i>	
Авторские технологии изготовления кукольной бутафории	120

<i>Салихова В. (г.Нижевартовск)</i>	
Императорские пасхальные яйца Петера Карла Фаберже.....	124
<i>Стародубова А. (г.Нижевартовск)</i>	
К вопросу о происхождении соляных знаков	128
<i>Семочкина Е. (г.Нижевартовск)</i>	
Способ изображения предметов в дизайн-проектировании.....	133
<i>Сивуха Е. (г.Нижевартовск)</i>	
Значение цвета в интерьере.....	135
<i>Ткаченко О. (г.Нижевартовск)</i>	
Батик в оформлении интерьера	139
<i>Третьякова Л. (г.Нижевартовск)</i>	
Батик в современном декоративном искусстве России	142
<i>Тупал В. (г.Нижевартовск)</i>	
Создание художественного образа посредством боди-арта.....	147
<i>Филатова А. (г.Нижевартовск)</i>	
Специфика формирования интерьера общественного здания (на примере оформления холла детского театра кукол «Барабашка», гобелен «Сказочный город»).....	149
<i>Хоружевский Г. (г.Нижевартовск)</i>	
К вопросу о происхождении художественного литья.....	152

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 27.04.2011
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 10
Тираж 500 экз. Заказ 1194

*Отпечатано в Издательстве
Нижневартковского государственного гуманитарного университета
628615, Тюменская область, г.Нижневартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: ngpirc@wsmail.ru*

