

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ
ИСКУССТВУ

Учебное-методическое пособие

Краснодар
2021

УДК 745:378.1 (075.8)
ББК 85.12 я 73
М 545

Рецензенты:

Доктор педагогических наук, профессор,
Ю.В. Коробко

Кандидат педагогических наук, доцент,
О.Б. Павленкович

М 545 Методика обучения декоративно-прикладному искусству: учебно-методическое пособие / [Белая Т.В., Косюга А.И., Мальцева О.И., Мальцева Л.В., Морозкина Е.А., Прокопова А.С., Турыгина Е.М., Филиппов А.Е., Шитова Е.С.]: Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Кубанский государственный университет, – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2021. – 154 с.
ISBN 978-5-8209-2008-0

Содержит теоретические аспекты обучения и методические указания к практическому выполнению учебных работ студентами художественно-графических факультетов по декоративно-прикладному искусству, обработке художественных материалов и презентации портфолио художника.

Адресуется студентам художественно-графических факультетов.

УДК 745:378.1 (075.8)
ББК 85.12 я 73

ISBN 978-5-8209-2008-0

© Кубанский государственный
университет, 2021

ВВЕДЕНИЕ

Данное пособие посвящено методике обучения декоративно-прикладному искусству и предназначено студентам художественно-графических факультетов. В пособии представлен многолетний педагогический опыт преподавателей кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна, который является необходимой составляющей процесса обучения будущего художника-педагога. Авторами представлена обобщенная и методически выстроенная структура изучаемого материала по всем дисциплинам кафедры, которая поможет студентам в освоении программы обучения в будущей профессиональной деятельности.

Пособие также может быть полезно преподавателям общеобразовательных и детских художественных школ, школ искусств, художественных студий и других организаций дополнительного образования, всем, интересующимся декоративно-прикладным искусством. Примеры студенческих работ, представленные в пособии, служат важным свидетельством действенности методики обучения и содействуют установлению связи между теорией и практикой образовательной и творческой деятельности.

Обучение студентов художественно-графического факультета декоративно-прикладному искусству является неотъемлемой частью всего процесса подготовки художника-педагога. Помимо овладения студентами академическим рисунком, живописью, станковой графикой и композицией, обучающиеся знакомятся с различными материалами, техниками прикладных искусств, основами художественной организации среды.

Такая разносторонняя подготовка отвечает требованиям ФГОС, традициям академической школы и художественно-педагогического образования; связана с разносторонним характером программ по искусству в общеобразовательных школах и в области предпрофессиональной подготовки в дополнительном образовании. Выпускникам художественно-графического факультета необходимо уметь ориентироваться в этом разнообразии программ, имея прочную базу для последующей профессиональной работы и развития.

В рамках основной образовательной программы на художественно-графическом факультете выстроена система подготовки в области декоративно-прикладного искусства, где главенствующую роль играют предметы практической направленности. Ведущим является курс «Основы декоративно-прикладного искусства». Именно в составе этого курса осваиваются различные материалы и техники: художественная керамика (раздел настоящего пособия заведующей кафедрой Е.А. Морозкиной, преподавателя Е.С. Шитовой), валяние из шерсти (раздел профессора Л.В. Мальцевой) и другие техники работы с текстилем, роспись по дереву и основы лаковой миниатюрной живописи (раздел доцента О.И. Мальцевой). Для работы с объёмной формой необходимо освоение навыков в области скульптуры (раздел доцента А.И. Косюги). Хотя этот курс связан также с академическим рисунком и составляет базу для изображения головы и фигуры человека, навыки обращения с пластичными материалами оказываются полезными и для прикладных искусств. Роспись предмета или изготовление игрушки являются также разновидностями работы с пространственной формой, объёмом.

Вместе с тем в современной ситуации декоративно-прикладное искусство занимает ограниченную область предметной среды, организованную иными – промышленными средствами. Закономерности формообразования определяются методами художественного проектирования – дизайна, поэтому для будущих профессионалов необходимо владеть автоматизированными средствами проектирования (САПР), современными программными продуктами. Уже на первом курсе студенты изучают компьютерную графику. На четвертом курсе знакомятся с базовыми основами дизайна в рамках дисциплины «Декоративно-прикладное искусство и дизайн среды» (например, с правилами гармоничного сочетания цветов и их использованием в интерьере – раздел «Цветоведение в профессиональной подготовке художника-педагога» доцента Е.М. Турыгиной). Использование компьютерных средств в обучении, базовые навыки в сфере графического дизайна и шрифтовой композиции целесообразны при разработке эскизов изделий декоративно-прикладного искусства, презентаций учебных проектов (раздел преподавателя А.С. Про-

коповой «Моделирование мозаичного панно в векторной программе»).

Практическое применение средств формообразования, использование технологий визуализации позволяют студентам представлять результаты своей творческой деятельности наглядно.

Важным способом формирования этих навыков является выставка. Основы экспозиционной культуры формируются на просмотрах по практическим дисциплинам. Кроме того, студенты участвуют в факультетских мероприятиях, творческих конкурсах различного уровня (раздел заведующей кафедрой Е.А. Морозкиной). Все теоретические знания и практический опыт, приобретённые в процессе обучения, объединяются и применяются студентами при подготовке и защите выпускной квалификационной работы (раздел доцента Т.В. Белой).

1. ИСТОРИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ БАЗА ОБУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ

Практическая учебная и творческая работа играет ведущую роль в подготовке художника [1, с. 3]. Однако хотелось бы подчеркнуть и то важное место, которое отведено теоретическим дисциплинам. Основными из них на кафедре декоративно-прикладного искусства являются «История материальной культуры» и «История изобразительного искусства». В рамках системы обучения на художественно-графическом факультете выстроена взаимосвязь этих предметов. Ключевую роль в освоении декоративно-прикладного искусства играет первая дисциплина. Во многом её можно рассматривать как подготовительный этап к изучению истории изобразительного искусства, одного из ведущих предметов в подготовке художника-педагога. В «Истории изобразительного искусства» не рассматриваются вопросы архитектуры и прикладных искусств, на этих темах сфокусировано внимание именно в «Истории материальной культуры».

Однако значение «Истории материальной культуры» не ограничивается лишь её вводным характером. Здесь студенты худграфа получают представление не столько о живописи, скульптуре или графике, сколько об архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и дизайне. Именно поэтому данная дисциплина создаёт базу для практической работы, указывает направление развития, подготавливает почву для других дисциплин. Представление о развитии архитектуры оказывается необходимым для соотнесения своих изделий с пространственной средой. Основы истории дизайна позволяют узнать об эволюции художественного проектирования и современном состоянии прикладных искусств.

Не случайно в данном пособии большинству разделов по различным проблемам декоративно-прикладного искусства предпосланы исторические очерки. Знакомство с историей профессии необходимо. Зная историю техник, материалов, стилей, профессионал осознаёт место современных процессов, всегда развивающихся в соотнесении с традицией. Опыт искусства прошлого

служит предметом анализа и подготавливает почву для действительно нового, позволяя избежать погони за поверхностной новизной. Наконец, искусство прошлого служит для вдохновения, являясь предметом постоянного творческого диалога.

История материальной культуры изучается в течение двух семестров. Программа предусматривает темы от первобытной культуры до современности включительно. Освоить большой объём информации можно благодаря чёткой структуре курса и выстроенности системы обучения. Важным компонентом этой системы является учебное пособие Филиппова А.Е., Филипповой А.Л. «История материальной культуры и стиля», специально подготовленное для использования в учебном процессе [4, 5]. Пособие сориентировано на задачи преподавания дисциплины на художественно-графическом факультете, восполняет пробел в существующей учебной литературе и является необходимым подспорьем для студентов при подготовке к семинарским занятиям и промежуточной аттестации.

Основой для изложения курса является понятийный аппарат, который вводится в начале курса. Это базовые понятия *материальной* и *духовной культуры*. Вводятся внутренние классификации этих разделов. Уделяется внимание *факторам формирования* в материальной культуре. Выделены четыре главных фактора: 1) материально-технологический; 2) функциональный; 3) природно-климатический; 4) социально-коммуникативный (символический). Вводятся понятия *предметно-пространственной среды, эргономики, стиля* [2].

Далее предметно-исторически изучается материальная культура различных эпох и цивилизаций. Общая структура изложения в этих разделах построена по сходной схеме. Вначале даётся общая характеристика природных условий, основных этапов развития той или иной культурной общности, раскрываются основы её духовной культуры. Последнее важно, поскольку материальная культура не существует в отрыве от духовной и они зачастую тесно переплетены. Затем в разделе «Материалы и технологии» рассматриваются основные разделы материальной культуры и по возможности создаётся картина развития их форм. При этом вплоть до современности выделяются деревообработка и мебель,

металлообработка и ювелирное дело, стекло и керамика. Ткани и художественный текстиль могут рассматриваться как в этом разделе, так и в связи с костюмом. Кроме того, проблемы убранства интерьера затрагиваются в общем виде в этом разделе или в составе следующего архитектурного раздела. Здесь же изучаются достижения в области техники.

Особенное внимание в «Истории материальной культуры» уделяется архитектуре и градостроительству прежде всего потому, что это важнейшая составляющая предметно-пространственной среды. Кроме того, в составе «Истории изобразительного искусства» вопросы архитектуры не рассматриваются.

История архитектуры излагается с учётом её современного деления на архитектуру зданий и сооружений, ландшафтную архитектуру и градостроительство. Сквозным принципом является типологический подход. В истории зодчества самые высокие достижения были связаны с сакральными (культовыми) постройками. Уделяется внимание жилой архитектуре, общественным зданиям. Как правило, различные цивилизации и эпохи создавали свои типы построек. В типологии находила отражение духовная культура, образ жизни.

Последним является раздел, посвящённый костюму. Помимо конструкции и декора мужского и женского костюма уделяется некоторое внимание аксессуарам, обуви, головным уборам и причёске.

В историческом плане рассмотрены первобытная культура, цивилизации Древнего Египта, Месопотамии, крито-микенская, древнегреческая и древнеримская. Далее изучаются византийская и западно-европейская средневековые культуры, культура Итальянского Возрождения.

С началом Нового времени главенствует стилистический принцип. Кроме того, в период сложения национальных государств приходится учитывать распределение материала по странам. Основное распределение идёт по стилям барокко, классицизм, рококо. Своеобразие XIX в. заставляет скорректировать схему [3]. При рассмотрении материалов и технологий необходимо учитывать технический прогресс и его влияние на матери-

альную культуру. Сложнее оказывается картина развития стиля. Романтизм как мировоззренческая основа эпохи порождает полистилизм, нашедший отражение в эклектике. При этом укрепляется та линия в формообразовании, которая связана с попытками художественного осмысления новых индустриальных материалов и технологий, отражением перемен в обществе. Эту линию можно обозначить как рационализм XIX в.

Изложение материала по истории материальной культуры XX в. не может строиться строго по описанной схеме. Развитие техники, индустрии, научного знания существенно преобразуют предметно-пространственное окружение человека. Картина сменны и сосуществования стилей значительно сложнее и богаче деталями. Драматически противоречива история общества и духовной культуры. В связи с этим информация по истории материальной культуры конца XIX – XX в. собрана во второй части учебного пособия [5].

Тенденции историзма, характерные для XIX в., к концу периода подвергаются критике. Возникает стремление уйти от подражания стилям прошлого и создать новый стиль, задуманный как современный. В отечественной литературе он получил название модерн. Он проявился в материальной культуре рубежа XIX–XX вв. последовательно и ярко, хотя и не охватил всю её полностью. Кроме того, в русле модерна существовали различные стилистические тенденции.

В разделе о материалах и технологиях уместно обсудить декоративно-прикладные искусства. Индустриальные технологии оказались мало затронуты этим стилем. Далее вводится разграничение двух основных тенденций: натуралистического направления модерна и геометрического. В архитектуре они обозначены вполне ясно. В русле геометрического модерна можно отметить тенденции предфункционализма. Именно он становится базой для развития рационалистических направлений в архитектуре первой половины XX в.

История материальной культуры XX столетия довольно чётко может быть разделена на два периода: первая половина, середина века и его вторая половина. Внутри первого периода основная стилистическая тенденция связана с возникновением, раз-

витиём и распространением модернизма. Однако наряду с ней существуют в различной степени консервативно ориентированные стили (ар-деко, модернизированный классицизм). Второй период характеризуется сложением постмодернизма. Хотя это понятие часто используется для обозначения только одной из стилистических тенденций, у ряда авторов оно является весьма общим и используется для обозначения ситуации, характеризующей некоторый кризис модернизма. Поэтому внутри постмодернизма можно обнаружить тенденции обращения к прошлому, к стилям. Это направление можно обозначить как ретроспективный постмодернизм. Другие стилистические тенденции представляют различные трансформации модернизма.

Раздел о материалах и технологиях в культуре XX в. приобретает иную направленность. Характерной тенденцией становится ориентация производства на массовость, поэтому декоративно-прикладные искусства оказываются в иных отношениях с обществом и существенно не влияют на материальную культуру. Огромным является значение новых индустриальных материалов и наукоёмких технологий. Но ведущую роль играет дизайн как род творческой деятельности по формообразованию предметно-пространственной среды в условиях индустриального и постиндустриального общества. Именно поэтому для первого и второго периода основные направления предметного дизайна выделены в самостоятельный подраздел.

Довольно сложной оказывается картина развития и смены форм в костюме. На протяжении XX в. мода довольно быстро сменялась. Кроме того, в ней существенную роль играли персоналии. Складывается разделение на высокую моду и массовую. С учётом этой специфики материал уместно группировать в рамках больших периодов, но с внутренним делением по десятилетиям.

Стоит отметить, что в изучении отечественной материальной культуры можно опираться на довольно широкий круг источников. Существуют и учебные пособия по данной теме.

Связь теории и практики

История материальной культуры является одним из важных учебных предметов, подводящим теоретическую базу под прак-

тическое освоение декоративно-прикладного искусства, осознание его связи с предметно-пространственной средой и художественным проектированием. Однако этим не ограничивается его связь с практикой. В учебном процессе студенты могут применить свои знания более непосредственно.

На кафедре декоративно-прикладного искусства в рамках подготовки курсовых и дипломных работ были апробированы темы, так или иначе связанные с историей материальной культуры. В качестве одной из тем для курсовой работы студентов 3-го курса предлагалось создание иллюстративного ряда для учебного пособия. От студентов требовались углублённое изучение теоретического материала, осознанный и мотивированный отбор образцов, их продуманная и приспособленная для целей издания стилизация. В процессе работы использовались навыки работы с компьютерной графикой, композиционное мышление (рис. 1).

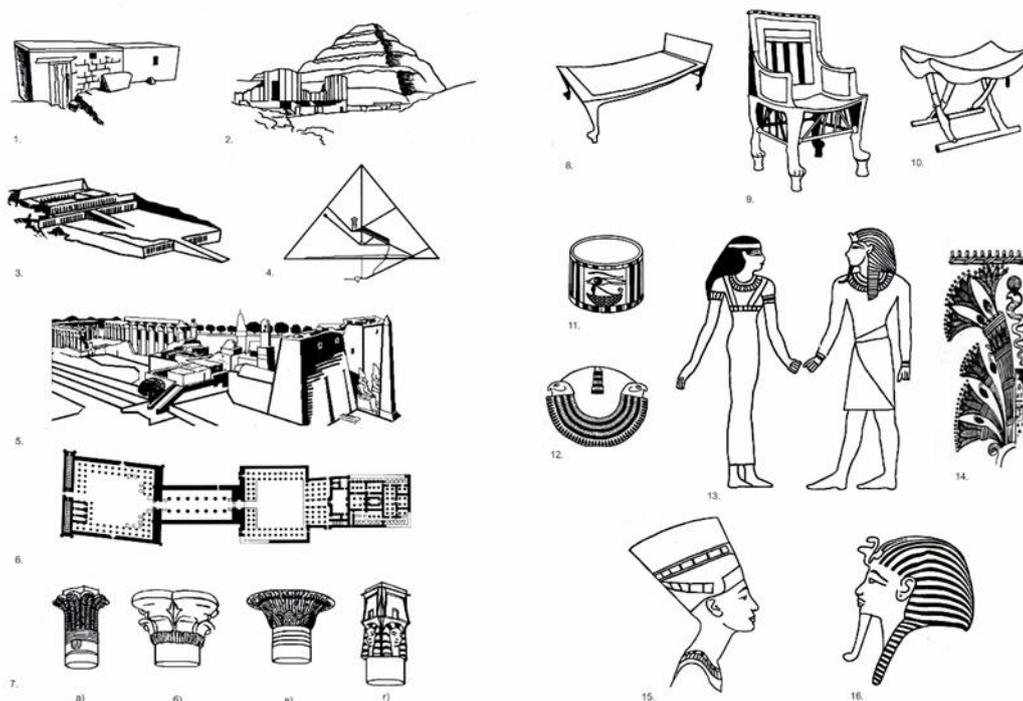


Рис. 1. Композиция разворота для учебного пособия по истории материальной культуры. Курсовая работа

Имеется и некоторый опыт введения теоретической составляющей в проектные выпускные квалификационные работы. В рамках одной из них был разработан дизайн-проект интерьера

кафе в готическом стиле. Дипломница провела исследовательскую работу, что позволило ей творчески и осознанно подойти к работе с историческим стилем и убедительно осовременить его, сохранив при этом узнаваемость (рис. 2).



Рис. 2. Визуализация интерьера кафе в готическом стиле. Выпускная квалификационная работа К. Алекян

Другая дипломная работа была направлена на поиск стилистических признаков региональной идентичности. В рамках исследовательской части был изучен исторический материал, позволивший дипломнице выделить специфические этнические черты в материальной культуре, которые были использованы при проектировании интерьера кафе для одного из населённых пунктов в Карачаево-Черкесии (рис. 3, 4).

Таким образом, можно подчеркнуть важную роль теоретической базы обучения. Настоящее пособие выполняет функцию создания такой методической и теоретической базы для освоения декоративно-прикладного искусства. Теория может послужить основой для развития творческой практики и практики преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства.



Рис. 3. Визуализация интерьера кафе в национальном стиле. Выпускная квалификационная работа А. Нестеренко



Рис. 4. Визуализация интерьера кафе в национальном стиле. Выпускная квалификационная работа А. Нестеренко

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Коробко Ю.В. Научно-методические основы художественно-графического образования России // Научный журнал КубГАУ. 2012. – № 83 (09). С. 835–846. Сетевой журнал. Режим доступа: URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary18_271266_76659219.pdf (дата обращения: 13.04.2021).

2. Филиппов А.Е. Методические основы преподавания дисциплины «История материальной культуры» для студентов художественно-графического факультета // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 12. – URL: <https://human.snauka.ru/2015/12/13490>.

3. Филиппов А.Е. Проблема стиля в материальной культуре XIX в.: основные положения и факты в процессе преподавания студентам художественно-графического факультета // Художественное образование и воспитание (проблемы и перспективы): материалы Международной очно-заочной научно-практической конференции. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2018. – С. 209–214.

4. Филиппов А.Е., Филиппова А.Л. История материальной культуры и стиля: от первобытного общества к Новому времени: курс лекций. – Краснодар: КубГУ, 2014. – 176 с.

5. Филиппов А.Е., Филиппова А.Л. История материальной культуры и стиля: от модерна к постмодернизму: курс лекций. – Краснодар: Просвещение-Юг, 2018. – 208 с.

2. ЦВЕТОВЕДЕНИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

Цвет является одним из важнейших эстетических факторов формирования среды, он обладает способностью вызывать определенные чувства, эмоции и влиять на поведение людей. Цвет, выступая как моделировщик формы, дает возможность играть объемами в пространстве. В зависимости от поставленных целей, искусно используя цвет, можно зрительно увеличить или уменьшить объем, усилить или ослабить звучание какого-либо композиционного элемента.

Правильное применение и использование цвета даёт возможность воздействовать на психофизиологию человека — чувства, эмоциональное состояние, внимание. Каждому квалифицированному специалисту необходимо максимально использовать знания в этой области для повышения профессионального уровня своей работы.

Понятие цвета используется для обозначения самого цветового пигмента, который поддается химическому и физическому определению. Но только с помощью сравнений и контрастов человеческий мозг и глаз могут прийти к чёткому различению цветов. Значение и ценность хроматического цвета могут быть выявлены с помощью его отношения к ахроматическому цвету — чёрному, белому, серому или к другим хроматическим цветам. Именно вследствие этого цвет может изменяться и принимать новые качества.

Подбирая цветовые оттенки для создания произведения живописного или декоративно-прикладного искусства, необходимо помнить, что нельзя комбинировать цвета произвольно. В противном случае может возникнуть ощущение раздробленности, дисгармонии, которое может отрицательно влиять на психофизиологические потребности человека. Поэтому мы рассмотрим несколько вариантов подбора цветотонов в зависимости от поставленных задач.

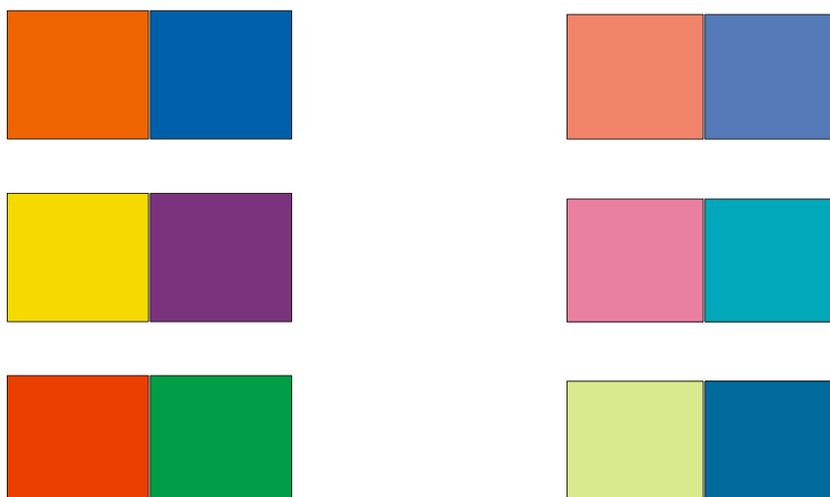
Выбор цветовой гаммы. При произвольном составлении цветовых сочетаний часто возникает проблема незвучания цвета,

которую можно решить при использовании цветовых систем, которые дают возможность подобрать оптимальные сочетания. Например: если в композиции имеется малонасыщенный цвет, к нему целесообразно подобрать цвет, усиливающий ощущение насыщенности первого цвета.

Определённое значение имеет фон, с помощью которого можно усилить звучание композиции в целом или отдельных её элементов. Ахроматические тона – серый, белый и черный часто образуют приятные сочетания. Необходимо учесть, что белые элементы на светлом фоне «пропадают», а темные, контрастируя, привлекают внимание.

Использование цветового круга Гёте даёт возможность выделить следующие виды сочетаний.

1. Контрастные (дополнительные) сочетания. Цвета расположены друг против друга в цветовом круге (например, жёлтый и фиолетовый). Считаются взаимодополняющими друг друга и гармоничными. При механическом смешении дополнительных цветов получится серый. Если дополнительные цвета поместить рядом, то они взаимно усиливают друг друга. (В проектировании внутреннего пространства интерьеров не рекомендуется применять насыщенные дополнительные цвета, а лучше использовать их в качестве приглушённого нюансного дополнения).



2. Сочетания цветов, расположенных по углам треугольника (например, синий, красный и жёлтый).

2.1.



2.2. Сочетания цветов, расположенных в круге под углом 90°, для подбора сочетаний в четыре цвета (например, красно-фиолетовый и синий; жёлто-зелёный и оранжевый и т. д.).

2.3.



2.4. Ньюансные (монохромные) сочетания (например, темно-синий, синий, голубой).

2.5.



2.6. Сочетания тон в тон. Используются цвета одной светлой ступени яркости. Это комбинирование удобно в случаях, когда используются три и более цветов. Также оно даёт возможность сочетать диаметрально противоположные цвета. Однако важно, чтобы все цвета были неяркими по тону.

2.7.



2.8. Сочетание цветов одной цветовой области. Ньюансы определяет выбранный цветовой тон – красный, оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий или фиолетовый. Из палитры необходимо выделить один цветовой тон и комбинировать его с тонами, в которых отчётливо просматривается наличие этого тона. Например, жёлтый, зелёный, изумрудный, бирюзовый.

2.9.



Хроматические цветовые тона с ахроматическими наиболее гармоничны в следующих сочетаниях: красный, оранжевый и жёлтый (теплые) с черным; голубой, синий, фиолетовый (холодные) с белым. Также применяются гармоничные сочетания из 2-х, 3-х, 4-х цветовых тонов (рис. 1).



Рис. 1. Непрерывный цветовой круг в двенадцать тонов

Наиболее распространенными надо считать следующие типы цветовых гармоний, композиций:

- 1) двухцветная однотонная;
- 2) двухцветная контрастная;
- 3) трехцветная однотонная;
- 4) трехцветная однотонно-контрастная и, как исключение, четырехцветная.

В более многоцветных композициях случайные цвета могут вызвать пестроту и нарушение единства композиции, поэтому при подборе цветовых сочетаний также можно пользоваться сочетаниями тонов по принципу «времен года» [4] (рис. 2). Поскольку каждое время года имеет свои неповторимые цветовые созвучия, складывающиеся в определённые сочетания, их можно использовать в качестве своего рода гармонизатора передачи настроения того сезона, который по настроению ближе Вам.

Цветовые оттенки зимнего времени отличаются от весенних, осенних и летних гармоний. Общий колорит зимних сочетаний содержит холодные тона. Появляются выраженные контрасты, которые отступают с приближением весны. Весна характеризуется нежной зеленью, сияющими оттенками цвета. С приближением лета цвета становятся более насыщенными, яркими. Осень же имеет теплые, золотистые, земляные краски. Эти закономерности природы можно использовать в своей палитре.

Также чувство гармонии можно получить при воздействии определённых цветовых сочетаний в соответствии с темпераментом. Учёные считают, что человеку рассудительному, ценящему упорядоченные отношения, меланхолику соответствует голубой цвет, который действует успокаивающе, гармонично, даёт расслабление. Сангвинику, человеку весёлому, открытому, принадлежит цвет жёлтый; флегматику, который любит покой и устойчивость, гармоничен зелёный цвет. Он стабилизирует, успокаивает и придаёт психологическое равновесие. Общительного, темпераментного холерика притягивает цвет красный – динамичный, броский и яркий.



Рис. 2. Сочетание тонов по принципу «времен года»

Психологическое и физическое воздействие цвета. Психологическое воздействие цвета заключается в чувствах, переживаниях, которые мы можем испытать под влиянием того или иного цвета. Это влияние очень тесно связано с оптическими свойствами цвета.

Под физическим воздействием понимается воздействие цвета на физиологию человека, которое зависит от количества цвета, качества цвета, времени воздействия, особенностей нервной системы человека, возраста, пола и т. д.

Теплые цвета – красные, оранжевые (цвета огня и солнца) – воспринимаются как мажорные, вызывают бодрое настроение, активизируют зрительное восприятие. Холодные цвета – зеленые, синие – ассоциируются с зеленью, небом, покоем, простором, легкостью. Однако необходимо помнить, что большое количество холодного цвета в помещениях вызывает ощущение холода. Под воздействием большого количества синего освещения снижается острота зрения, скорость зрительного восприятия.

Светлые и яркие цвета, в противоположность темным и серым, действуют бодряще. Можно говорить о различном восприятии «тяжелых» и «легких», «плотных» и «прозрачных» цветов. В различные цвета часто вкладывают символический смысл: красный цвет обычно символ мужества, энергии, революции; черный – траура; желтый – золота, богатства, величия; синий – вечности; зеленый – покоя и т. п. Однако следует принимать во внимание, что эмоциональное восприятие цвета зависит от многих субъективных и объективных причин, в том числе народных традиций, индивидуального вкуса, настроения и т. д.

 **Зелёный** цвет является самым спокойным цветом, который благотворно влияет на нервную систему. Светлые оттенки зелёного обладают свойством расширения пространства, тёмные, наоборот, сужением.

 **Красный**, являясь цветом активным, увеличивает мускульное напряжение, учащает ритм дыхания, способствует повышению кровяного давления. Красный цвет, оптически приближаясь к наблюдателю, может воздействовать стесняюще и подавляюще.

 **Голубой** – снижает кровяное давление, успокаивает, оказывает тормозящее действие на нервную систему, помогает сосредоточиться на работе. Использование оттенков голубого расширяет объём пространства.

 **Желтый** – стимулирует мускульную деятельность, успокаивающе действует на душевнобольных. Он поднимет настроение, жизненный тонус. Оптически сужает пространство.

 **Фиолетовый** – возбуждает деятельность сердца и легких, увеличивает сопротивляемость простудным заболеваниям. Придает ощущение представительности, элегантности, торжественности. Фиолетовый цвет обладает свойством сужать пространство.

 **Белый** цвет, являясь светлым и лёгким, расширяет пространство и применяется в любых произведениях, без необходимости производить заданное впечатление.

 **Серый** – действует пассивно, уравнивающее. Применяется в любых произведениях, требующих ненавязчивого фона, поскольку обладает оптически нейтральным свойством.

 **Чёрный** – очень тяжёлый, давящий цвет. Оптически сильно сужает пространство, поэтому сочетается с предусмотренным акцентом на эффектах освещения.

Большая интенсивность цвета утомляет зрение. Если в пространстве много ярко окрашенных предметов, то для стен рекомендуется применять светло-серый цвет.

В маленьких пространствах не следует применять интенсивные и темные тона. Слабое освещение лучше всего сочетать со светло-жёлтыми, светло-розовыми тонами. Белый цвет при слабом освещении приобретает сероватый, тусклый оттенок.

В пространствах, выходящих окнами на юг, возможно использование большего количества холодных оттенков; с окнами, выходящими на север – теплых. Так, в комнатах, сильно освещённых ярким дневным светом, все краски «загораются», становятся интенсивными. Однако к вечеру, когда цвета изменяются и

становятся нежнее и мягче, оживают желтоватые и красноватые нюансы. В помещениях, обращённых окнами на северную сторону, прямые солнечные лучи не попадают, поэтому изменение цветов будет минимальным. При таких условиях целесообразно использовать более тёплые оттенки, чтобы помещение не казалось мрачным.

Освещение (естественное, искусственное). Вечером, когда естественный солнечный свет исчезает и мы формируем искусственное освещение, необходимо помнить, что цвета подвергаются более сильным изменениям. Искусственное освещение может существенным образом изменить восприятие общей формы объекта и впечатление о структуре и природе применяемого материала. По этой причине необходимо знать условия, в которые будет помещён тот или иной цвет (табл. 1).

Таблица 1

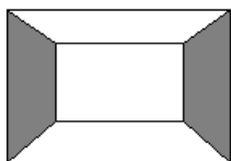
Изменение тона под воздействием освещения

Цвет при дневном свете	Изменение светлоты	Изменение цветового тона при тёплом освещении	Изменение цветового тона при холодном освещении
Жёлтый	Светлеет	Становится теплее, бледнеет, белеет	Становится сероватым, слабым
Зелёный	Светлеет	Становится теплее, слабеет, желтеет	Становится голубее, слабеет
Голубой	Темнеет	Становится серее, зеленеет	Становится интенсивнее, холодеет
Синий	Темнеет	Теряет яркость (жухнет), сереет	Становится интенсивнее, холодеет
Фиолетовый	Темнеет	Краснеет в сторону пурпурного, жухнет, сереет	Становится насыщеннее, синее
Красный	Светлеет	Становится более насыщенным, ярким, теплеет	Становится холоднее, склоняется к сине-красному
Оранжевый	Светлеет	Становится святащимся, краснеет	Становится слабым, приглушённым

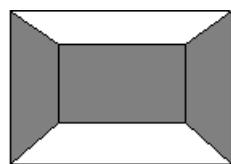
Использование матовых красок, облицовки с рассеянным (диффузным) отражением света создает условие наиболее равномерного (без бликов) освещения, это обеспечивает нормальные условия для зрения.

При выборе цвета для пространства и среды чистые цвета применяют редко. В основном рекомендуется пользоваться светлыми, разбеленными колерами, которые получают путём смешивания с пигментами. Применяя при окраске пространства дополнительные к основному тону цвета, рекомендуется использовать колер со смягченным цветовым тоном. Для этого один из двух цветовых тонов добавляют в незначительном количестве в другой.

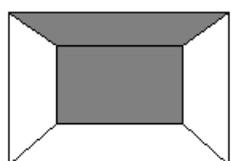
Цвет обладает ещё одним свойством: помещённый в разные плоскости, он может манипулировать объёмом пространства.



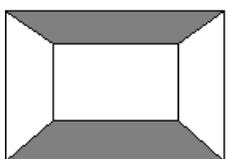
В данном случае окрашенные боковые поверхности сильно сужают пространство. Светлые поверхности нижней и верхней частей вытягивают пространство к светлой поверхности стены.



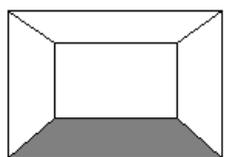
При таких условиях окраски поверхностей пространство расширяется вверх и вниз, также возникает ощущение замкнутости.



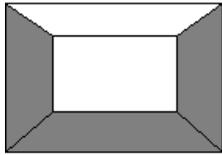
Пространство зрительно расширяется, однако задняя поверхность стены «надвигается» на зрителя, укорачивая объём.



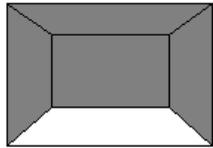
Окрашенные в тёмные тона поверхности нижней и верхней части пространства уменьшают высоту, однако раздвигают стены.



Окрашенная поверхность нижней части раздвигает пространство в стороны и вверх. Также создаётся ощущение устойчивости при нахождении на этой поверхности.



При таком распределении тонов пространство кажется маленьким, раздвигается в стороны светлых поверхностей.



Пространство становится маленьким, замкнутым. Светлые оттенки поверхности пола придают ощущения неустойчивости.

Светлые тона в пространстве воспринимаются более близкими, темные – более далёкими, тёплые хроматические тона приближают, холодные – удаляют. Этими свойствами цветовых тонов удобно пользоваться при необходимости увеличения или уменьшения пространства как в среде, так в художественном произведении.

Соотношения цветов. Иногда задумкой художника является применение нескольких цветовых тонов. Однако произвольное их количественное соотношение может привести к неправильному оптическому воздействию на пространство. Поэтому при отделке поверхностей, имеющих два цвета, рекомендуется в нижнюю часть помещать тёмные цвета, в верхнюю – светлые. Такое расположение тонов создаёт большую устойчивость.

Однако допускается и обратное распределение цветов. При таких условиях количество темного цвета сверху должно быть меньше светлого цвета внизу. Чтобы установить соотношение размеров поверхностей под отделку, необходимо на листе серой бумаги вырезать «окно» и поместить в него один из цветных образцов. Постепенно надвигая сверху образец другого цвета, можно добиться необходимого количественного соотношения [9, с. 98], (рис. 3).

Неустойчивое – устойчивое

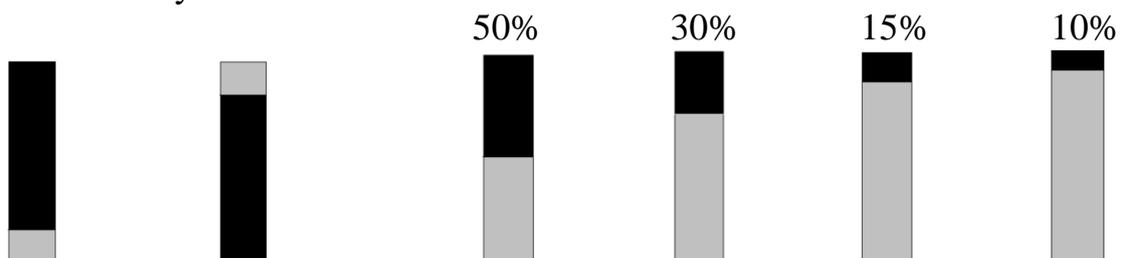


Рис. 3. Соотношение тонов для определения их равновесия [9, с. 99]

Влияние фактуры на цвет. Различают три вида отражения света непрозрачными поверхностями:

- а) зеркальное – лучи света отражаются от поверхности почти полностью под тем же углом, под каким падают на неё;
- б) матовое – лучи отражаются под разными углами;
- в) смешанное – лучи отражаются и зеркально и матово [9, с. 98].

Блестящая поверхность всегда будет казаться светлее, если смотреть на неё в направлении зеркального отражения лучей света. Матовые поверхности смягчают цвета, увеличивают объём помещения, скрывают отделочные дефекты.

Матовости и зернистости поверхности можно добиться путём применения водных малярных составов. Также свойством придавать окрашенным поверхностям матовость, обладают водоэмульсионные, поливинилацетатные краски. Обработка окрашенной поверхности торцевыми щётками даёт необходимый эффект.

Цветоведение основано на теоретических положениях науки о цвете и охватывает широкий круг вопросов: взаимодействие света и цвета, их формообразующая роль в творческом методе архитектора, воздействие света на психофизиологию человека и так далее.

Роль цвета в создании комфортных условий для зрительной работы неотделима от функции эмоционального воздействия, а также информативной функции. Логика функциональной организации цветового окружения, гармонизация цветовых соотношений, увязка цветового решения с объёмно-пространственной композицией определяют эмоционально-эстетическое влияние цвета на человека.

Выбор цветового решения определяется в результате анализа двух основных факторов:

- 1) особенностей среды и характера деятельности человека; они зависят от технологического процесса, условий зрительной работы, освещённости (естественное, искусственное), климата и т. д.;
- 2) особенностей объекта – формы, размеров, пропорций, конструктивного решения, инженерных коммуникаций и т. д.

Цвет рассматривается как важный эстетический фактор формирования среды, который способен обогатить её в отношении информативности, эмоциональности и комфортности.

Задачи, решаемые в проектировании, условно можно разделить на 3 основные группы.

I группа – цвет обеспечивает психофизиологический комфорт. Он способствует созданию комфортных условий функционирования организма человека; обеспечивает оптимальные условия для осуществления определённой зрительной работы и компенсации неблагоприятных воздействий среды.

II группа – цвет участвует в организации систем средств визуальной коммуникации. Информативная роль цвета используется при проектировании городской застройки, в производственных цехах и т. д.

III группа – цвет выступает как важнейший фактор эмоционально – эстетического воздействия.

С помощью цвета можно зрительно увеличить либо уменьшить объёмы. В реальной жизни нам никогда не приходится иметь дело с каким-либо отдельным цветом, поскольку они всегда находятся в сочетаниях, так и при создании произведения живописи, декоративно-прикладного искусства или проектирования среды, мы подбираем несколько цветовых оттенков и комбинируем их. Возможны различные сочетания тонов, однако необходимо учитывать ассоциации, которые они могут вызывать (табл. 2).

Таблица 2

Ассоциации, вызываемые использованием цвета

Цвет	Группа цвета							
	Теплые	Холодные	Легкие	Тяжёлые	Отступающие	Выступающие	Возбуждающие	Успокаивающие
1	2	3	4	5	6	7	8	9
Хроматические								
Красный	+			+		+	+	
Оранжевый	+					+	+	
Желтый	+		+			+	+	

Окончание табл. 2

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Желто-зелёный	+		+					+
Зелёный		+			+			+
Зелёно-голубой		+	+		+			+
Голубой		+	+		+			+
Синий		+						
Фиолетовый		+			+			
Пурпурный						+	+	
Ахроматические								
Белый			+					
Светло-серый			+					
Темно-серый								
Чёрный				+				

Локальный цвет в живописи может не совпадать с обычным представлением о цвете природы, а выражать символ, идею или диктоваться цветовой композицией картины (Например, «Купание красного коня» К. Петрова-Водкина). Обусловленный цвет более сложен по своей природе, так как он воспринимается не изолированно, а в связи с разнообразным освещением, воздушной перспективой и предметной средой. В зависимости от цвета естественного или искусственного освещения предметы приобретают различные цветовые оттенки, соответствующие этому освещению. Эта взаимосвязь цвета и света усложняется еще влиянием бесконечно меняющейся воздушной среды и окружающих друг друга цветных предметов, отбрасывающих цветные рефлексы. Под влиянием света цвет теряет свою насыщенность и приобретает большую сдержанность, становится мягким, притушенным, уничтожаются различия в цветовом тоне, образуется единая гамма. В тенях цвет сохраняет свою насыщенность, приобретая богатую гамму дополнительных цветов.

Локальный цвет, несмотря на условность, наиболее целесообразен в творческой практике дизайнера и более соответствует природе рабочего чертежа, его специфике, точности воспроизведения с него колера для объекта в природе. Освещение влияет на локальные цвета, это зависит от объемно-пространственной формы. Часто невозможно предвидеть степень изменения локального цвета, поэтому в процессе творчества дизайнер, используя в чер-

теже цвет, как средство композиции, работает только локальным цветом, учитывая главным образом цветовые отношения.

Цветовая композиция достигается выбором и взаимосвязью цветовых тонов различной насыщенности, светлоты, а также разной величиной, расположением и структурой цветовых пятен. Эмоциональное воздействие таких цветовых композиций достигается тем, что пятна локального цвета воспринимаются как конкретное выражение предметов, как носители определенного содержания свойственного художественному образу.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев С. С. О цвете и красках. – М.: Искусство, 1962. – 54 с.
2. Беда Г. В. Введение в теорию живописи: учебное пособие. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 1987. – 89 с.
3. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты. – М.: Просвещение, 1989. – 188 с.
4. Зайцев К. Г. Графика и архитектурное творчество. – М.: Стройиздат, 1979. – 160 с.
5. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. – 4-е изд. – М.: Д. Аронов, 2007. – 94 с.
6. Келер В., Лукхардт В. Свет и цвет, как средства архитектурной выразительности / пер. с нем. В. Г. Калиша. – М.: Госстройиздат, 1961. – 182 с.
7. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись: учебное пособие. – 5-е изд., стер. – М.: Высшая школа, 2003. – 270 с.
8. Нестеренко О. И. Краткая энциклопедия дизайна. – М.: Молодая гвардия, 1994. – 334 с.
9. Смит Р. К. Перспектива: глубина и реалистичность изображения. – М.: Кристина – новый век, 2002. – 46 с.
10. Савкина Н. С., Денисенко В. И. Живопись: практикум. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2003. – 95 с.
11. Шитов Л. А., Ларионов В. Н. Живопись. – М.: Просвещение: АО Учебная литература, 1995. – 192 с.

3. ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ ПО ДЕРЕВУ

Из истории мезенской, пермогорской, городецкой росписей

Декоративно-прикладное искусство – это особый мир художественного творчества, бесконечно разнообразная область художественных предметов, создаваемых на протяжении многовековой истории развития человеческой цивилизации. Стремясь украсить свой быт, люди учились использовать самые простые материалы, сочетать несложные формы и средства с прихотливыми узорами, достигнув при этом высокого мастерства.

Одним из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства следует считать художественную роспись по дереву. Вполне понятно желание украсить росписью не только немудреную деревянную посуду, но и короба, шкатулки, пудреницы и т.д. Роспись не только украшала, но и предохраняла от вредных воздействий. Роспись естественными природными красками была дешева, доступна и красочна. Всем известны такие художественные промыслы, как Хохлома, Городец, Мезень и т.д., каждому творческому коллективу оказалось под силу создать собственную художественную систему и образный язык, свою школу мастерства, которые превратились в традицию.

От древних ремесел эти промыслы унаследовали классические формы деревянных токарных изделий и четкие ритмы орнамента, от мастеров Древней Руси – рисунки растительных мотивов и приёмы свободного их исполнения. Постепенно сформировалась оригинальная техника окраски изделий, каждому центру народных промыслов присуща своя цветовая гамма и стиль [8, с. 125–127].

Мезенская роспись – одна из наиболее древних русских художественных росписей, зародилась на реке Мезень между Северной Двиной и Печорой, двумя самыми крупными реками Северной Европы, на границе тайги и тундры.

Её истоки теряются в отдаленной истории первоначального формирования славянских племен. Пика своей популярности промысел достиг в XIX в. Мезенские прялки и короба, сундуки и

ковши широко распространялись по реке Пинеге, вывозились на Печору, Двину и Онегу.

Прежде всего мезенская роспись – это самобытный орнамент. Этот орнамент притягивает и завораживает, несмотря на свою кажущуюся простоту. А предметы, расписанные мезенской росписью, как будто светятся изнутри. Каждая деталь орнамента мезенской росписи глубоко символична. Каждый квадратик и ромбик, листик и веточка, зверь или птица находятся именно в том месте, где они и должны быть, чтобы поведать нам рассказ леса, ветра, земли и неба, мысли художника и воплотить древние образы северных славян (рис. 1, 2).

Символы зверей, птиц, плодородия, урожая, огня, неба, других стихий возникли ещё в наскальных рисунках древних людей и являются видом древнего письма, передающего традиции народов Севера России. Так, изображение коня в традиции народов, издревле населявших эту местность, символизирует восход солнца, а изображение утки – это порядок вещей, она уносит солнце в подводный мир до рассвета и хранит его там. Естественно, вся роспись делается только вручную и согрета теплом рук и мыслями самих художников, потомков старых мезенских мастеров [4, с. 31–34].

Для нее характерен сдержанный колорит, где черный контур подчеркивает напряженное звучание коричневатого-красного цвета. В Мезени нет обычной русской народной яркости, многоцветности. Орнаменты имеют скупую, примитивно-условную графическую форму. Художник выстраивает узор сообразно внутреннему настрою и отношению к предмету или его будущим владельцам, тем не менее подчиняясь строгим правилам построения орнамента и учитывая канонические значения символов. Орнамент состоит из символов, как слова из букв. Внутреннее содержание символов, точное происхождение, взаимная связь между ними уже практически утрачены [14].



Рис. 1. Мелкие элементы мезенской росписи

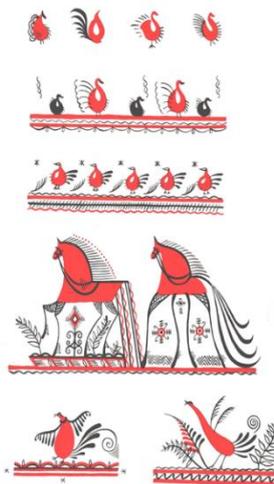


Рис. 2. Мезенские птицы и кони

Пермогорская роспись возникла в XVIII в. на основе росписей Великого Устюга и просуществовала до 1930-х гг. А с конца 1960-х гг. ее стали возрождать на архангельской фабрике «Беломорские узоры».

Техника исполнения пермогорской росписи, ее колорит, принципы построения композиций, сюжеты – все это указывает на непосредственную связь с древнерусскими книжными миниатюрами, которые напрямую связаны с иконографией. Особенно это легко проследить на большой поверхности прялки. Сюжеты на пермогорских прялках можно условно разделить на два чаще других встречающихся варианта. В одном из них в верхней части на лицевой стороне прялки помещали медальон с птицей Сири́н в райских кущах или несколько птиц у Древа жизни: внизу изображали сцену катания на санях, свадебный поезд, на более ранних прялках рисовали выезд купца. В другом варианте на лицевой стороне прялки изображались «супрядки», так по-местному назывались посиделки. Девы и женщины сидели, как полагается пряхам, под окошками, по-пермогорски в «шашечку». В нижнем ставе изображался свадебный поезд. На тыльной стороне прялок вверху изображались птицы в райских кущах как символ благополучия в доме, а внизу счастливая семья за трапезой.

Кроме того, само жилище, дом изображался также по традиции книжной миниатюры в разрезе, с шатровой крышей и часто с единорогом и львом по обе стороны. А эти звери в такой

же позе на задних лапах были символом московского Печатного двора и изображались на книгах. Расписывали в Пермогорье не только прялки, но и множество других обиходных вещей: ковши, жбаны, чарки, блюда, ведра, коробка, гнутые из луба, рукомойники, подсвечники, люльки, сундуки, телеги, санки, дуги, хомуты, прялки, ткацкие станы. И все эти обычные предметы крестьянского быта роспись преображала, превращала в подлинные произведения искусства.

В пермогорской росписи встречается композиция «арабеска», заимствованная из восточных тканей. Арабеска – европейское название затейливых арабских плоскостных орнаментов со сложными переплетениями геометрических и растительных форм. Своеобразны и названия персонажей росписи, например: Катюшка – курочка (рис. 3–4). В пермогорской росписи можно встретить традиционное изображения женщин Северной Двины с затейливым головным убором, который называют кустушка, он надевался на голову, а концы шёлковой повязки завязывались на лбу и они торчали как рожки. Ещё встречается повойник – старинный русский головной убор для замужних женщин, в основном крестьянок [3].

Один из традиционных промыслов художественной росписи сложился в середине XIX в. в окрестностях Городца на левом берегу Волги в Нижегородской области. Вообще места вдоль волжских берегов были очень выгодны для различных промыслов, так как недалеко находилась известная Макарьевская ярмарка, крупнейшая в России [8, с. 43].

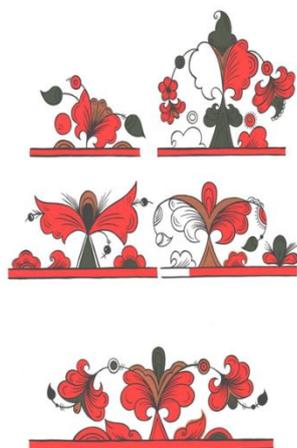


Рис. 3. Пермогорское «древо» и тюльпан



Рис. 4. Пермогорские птицы

Развитию **городецкой росписи** поспособствовало географическое положение города: волжские берега, как нельзя лучше подходящие для разнообразных промыслов. В период 1870–1900 гг., связанный с общим бурным развитием промысловой деятельности жителей лесного Заволжья, окончательно складывается стиль городецкой росписи.

Сегодня традиционный народный художественный промысел «Городецкая роспись» развивается в исторически сложившемся центре ее возникновения и бытования как искусство оформления плоских поверхностей. Не нуждающаяся в термообработке художественная роспись позволяет мастерам использовать самые разные формы, цвета, оттенки.

До сих пор живут в городецких росписях композиции с конями, всадниками, деревом и собачками. Разнообразны фантазии на тему прогулок кавалеров и дам, но из традиционных мотивов прочно сохраняются кони. Образ коня олицетворяет представление о красоте и силе (рис. 5–8).

Среди обилия деревянной продукции, выпускаемой заволжскими мастерами, более всего были известны городецкие прялки, продававшиеся на ярмарках и расходившиеся затем по всей России. Именно так и получила распространение знаменитая городецкая роспись. Обычно прялки вытесывались из целикового деревянного массива, городецкие же состояли из двух частей: гребня и донца.

Донце представляло собой широкую доску, которая суживалась с одного конца и имела отверстие, в него вставлялась ножка гребня. Донце было расписным, и когда с прялкой не работали, оно вешалось на стену, как картина. До этого донце украшали инкрустацией, но роспись, более простая и менее трудоемкая, ее вытеснила. Позже стали расписывать не только прялки, но и всевозможные предметы крестьянского быта – лукошки, солонки, деревянные игрушки, короба для хранения пряжи и многие другие изделия. Цвета городецкой росписи всегда были яркими, сочными, все изделия обязательно украшались пышными букетами цветов, напоминавших розы, ромашки.

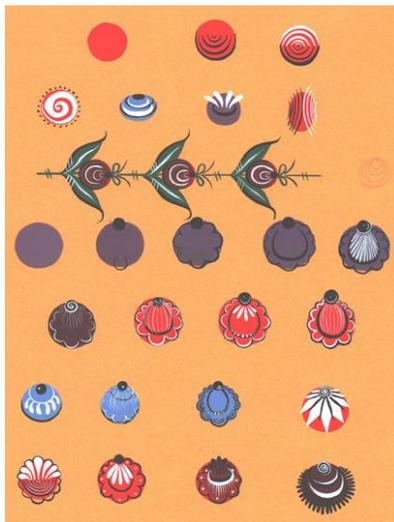


Рис. 5. Городецкие бутоны, купавки и розаночки



Рис. 6. Городецкие конь и птица с розой

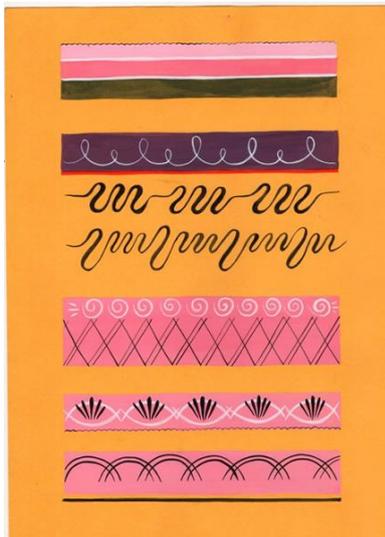


Рис. 7. Городецкие бордюры

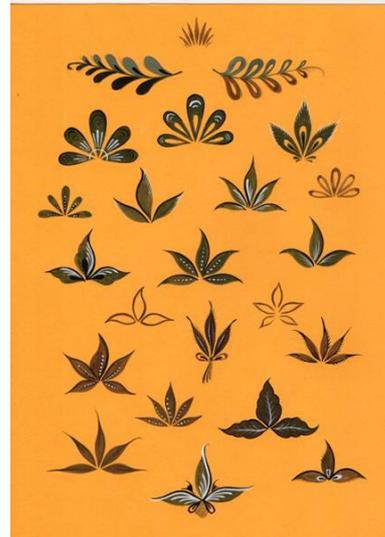


Рис. 8. Городецкие кустики

Ещё один старинный русский народный промысел – Хохлома. Это, пожалуй, самый известный вид русской народной художественной росписи. Свое название **хохломской промысел** получил от крупного торгового села Хохлома Нижегородской губернии, в которое из близлежащих деревень свозили деревянные изделия на продажу (в самом селе Хохлома эти изделия никогда не производились). Для хохломского промысла характерна оригинальная техника окраски дерева в золотистый цвет без применения золота.

Промысел возник в середине XVII в. (хотя самые ранние хохломские изделия, сохранившиеся в музеях, относятся лишь к началу XIX в.), когда в Поволжье появились раскольники, которые спасались в этих лесных местах от преследования властей. Заметим, что еще до их прихода местные жители занимались изготовлением посуды из мягких пород дерева. Среди раскольников были иконописцы, научившие местных мастеров расписывать деревянные изделия удивительными узорами так, что эти изделия напоминали металлическую золоченую посуду [12, с. 23–24].

Основные приемы изготовления таких предметов с тех пор почти не изменились. Существуют два основных вида хохломской росписи: верховая (красным и черным цветом на золотистом фоне) и «под фон» (золотистый рисунок на цветном фоне) (рис. 9, 10).

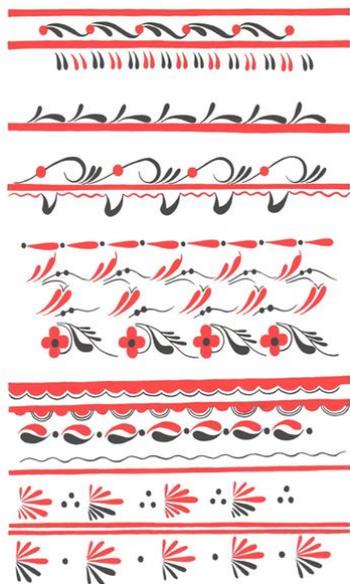


Рис. 9. Хохломские орнаментальные полосы

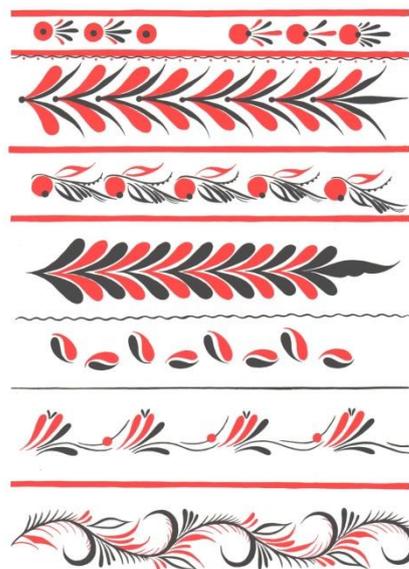


Рис. 10. Орнаментальные полосы

В начале XIX в. чаще встречалась верховая роспись, так как роспись «под фон» более сложная. Роспись «под фон» стала популярной во второй половине XIX в., когда было налажено мебельное производство. Такой росписью украшали мебель, ранее ее использовали в основном на дорогих подарочных изделиях (рис. 11, 12). Начинаясь знаменитый промысел в

небольших селах Ефимово, Большие и Малые Бездели, Семино, Кулигино на реках Узола и Керженец.



Рис. 11. Пример верхового и фонового письма



Рис. 12. Древо

Городецкая и хохломская, пермогорская и мезенская – каждая из росписей имеет свои стилистические, композиционные особенности и собственную цветовую гамму, узнаваемый колорит. Их объединяют общие корни, которые во многом уходят в иконопись. В городецкой росписи пропись белилами – это имитация прописи золотом в иконописи. А золотая хохломская роспись – это использование имитации золочения иконы. Традиционно городецкую роспись выполняли яичной темперой, как и иконы. И хохломскую создали иконописцы как новый стиль в декоративно-прикладном искусстве. Хохломская, городецкая, пермогорская роспись и даже, казалось бы, языческая мезенская имеют общие корни – иконопись и книжную миниатюру. Гонимые за старую веру раскольники-старообрядцы бежали, селились в заволжских лесах, среди них были и иконописцы. Они применили своё мастерство и в художественных росписях [12, с. 45–68].

Тематический план по основам художественной росписи

Название	Тема	Методические указания
Мезенская роспись (рис. 1, 2)	<p><i>Тема 1. Изучение элементов мезенской росписи, особенностей стилизации, освоение метода построения орнамента. Постановка руки.</i></p> <p><i>Тема 2. Изучение особенностей декоративной композиции, композиция.</i></p> <p><i>Тема 3. Выполнение композиции в заданном формате</i></p>	<p>Упражнения выполнить акриловыми красками, колонковыми кистями № 0,1,2. В Мезени сначала наводится красный замалёвок, а затем сажей прописывают графические элементы. Линию прописи ведут с нажимом, подчёркивая условный объём. Округлые формы вписывают в круг. Орнамент выполняют методом повтора и чередования. Руку ставят на подручник, кисть перпендикулярно поверхности листа</p>
Пермогорская роспись (рис. 3, 4)	<p><i>Тема 1. Освоение элементов пермогорской росписи. Изучение особенностей стилизации.</i></p> <p><i>Тема 2. Композиционные особенности пермогорской росписи на примере сюжетной композиции</i></p>	<p>Пермогорский рисунок наводится контуром, затем по нему накладываются цвета. Основной цвет, характерный для пермогорской росписи, – красный, сопутствующие – зелёный, жёлтый. Иногда используется синий кобальт, золотой, также для пермогорской росписи характерен белый фон. В процессе изучения росписи вспомогательным контурным рисунком</p>

		пользоваться необходимо
Городецкая роспись (рис. 5 – 8)	<p><i>Тема 1. Изучение элементов городецкой росписи.</i></p> <p><i>Тема 2. Особенности стилизации растительных форм и персонажей городецкой росписи.</i></p> <p><i>Тема 3. Освоение декоративной композиции городецкой росписи</i></p>	Городецкая роспись живописная, выполняется в три этапа. Сначала наносят крупные цветные пятна – подмалёвок. Выполнение подмалёвка – простой приём раскрытия в цвете. После этого более тонкой кистью наносят пропись. Третий этап – оживки. Оживка, или разживка, – это приём, при котором рисунок с помощью чёрной и белой краски объединяется в цельную композицию
Хохломская роспись (рис. 9, 10)	<p><i>Тема 1. Изучение стилизации основных элементов.</i></p> <p><i>Тема 2. Элементы Кудрины.</i></p> <p><i>Тема 3. Освоение композиционных схем хохломской росписи.</i></p> <p><i>Тема 4. Технология росписи токарного изделия</i></p>	Хохломская роспись – каллиграфическая, развивает культуру движения и учит концентрации: «тонкая линия – нажим – плавное завершение движения». Хохломская роспись учит виртуозному владению кистью и лишает страха перед формой, всё пишут на глаз. Хохломской мазок выполняется быстро, кисть словно плывёт по поверхности. Способ создания золотого орнамента Хохломы отличается от других росписей. Орнамент появляется постепенно, благодаря тому, что он как бы подкладывается под рисунок [4, с. 12–18]

Пример задания по теме

Технология росписи токарного изделия

Задание: выполнить роспись токарного изделия.

Задача: освоить роспись токарных изделий.

Материалы: для эскиза – бумага, карандаш, акриловая краска, колонковые кисти № 0, 1, 2, 3, «бельё», грунтовка, наждачная бумага, лак, кисть для лакировки изделия.

Вспомогательное приспособление – подручник, доска с фигурными прорезями для росписи кузовков и объёмных изделий.

Методические рекомендации. Начинать учебную работу необходимо с выполнения эскиза, выбранной росписи. Эскиз выполняют в прямоугольной проекции. На стадии эскиза разрабатывают композиционное решение и основные цветовые пятна. Форэскиз выполняют с разживкой. Далее при помощи кальки и карандаша композицию можно перенести на подготовленное под роспись «бельё».

Прежде чем выполнять роспись токарного изделия, необходимо устранить дефекты поверхности (трещины, сколы, сучки) шпатлёвкой для дерева. При высыхании первый слой шпатлёвки осядет. Процедуру необходимо повторить и после окончательной просушки загрунтовать, опять просушить, отшлифовать наждачной бумагой № 1, затем № 0. Грунтовку, шлифовку необходимо повторить дважды. После этого, если требуется, можно окрасить поверхность под роспись.

Если роспись не предусматривает фона, например мезенская, «бельё» необходимо выбирать без изъянов. Грунтовать «бельё» можно клеем ПВА (если роспись будет выполнена акрилом) или другими различными грунтами: крахмалом, желатином, яичным белком или клейстером из муки (если роспись будет выполнена яичной темперой).

Если роспись предусматривает фон, например, как пермогорская, то можно воспользоваться белой водоэмульсионной краской. Также можно использовать тонировку дерева. Для этого применяют карандашную пудру (на небольших поверхностях), жидко разведённые гуашь или акварель, жёлтую тушь, жидко разведённые акриловую или

темперную умбру жжёную, экстракты и настои трав, марганцовку, морилку. Все они дают интересные оттенки дерева под лаком.

Самая сложная в плане обработки «белья» хохломская роспись. Прежде чем изделие расписать, его грунтуют вапой (жидкой глиной), чтобы закрыть все поры. Далее изделие сушат в печи и покрывают несколько раз олифой, просушивая каждый слой. В последний раз олифу доводят до слабого отлипа, чтобы к ней легко приставала полуда. Когда полуда окончательно просохнет, серебряное изделие расписывают, потом просушивают в печи, покрывают лаком и закаливают в печи при температуре 180° С, где оно становится золотым. Потом опять дописывают мелкие детали, после чего опять лак, сушка, шлифовка и так несколько раз до идеального покрытия лаком [3, с. 203–258].

После обработки «белья» приступают к росписи, при этом необходимо обратить внимание на постановку руки и различные приспособления для росписи изделий. Хохлому пишут на коленях, сидя на низком стульчике у заниженного стола, отсюда и постановка руки на роспись особая. Художник делает упор руки на мизинец и как бы крутит завитки кисточкой, держа её тремя пальцами. Остальные росписи удобно писать за письменным столом, но при этом используют вспомогательные средства: подручник, доску с прорезями для объёмных изделий, мелкие изделия пишут и покрывают лаком на шиле или булавке. Постановка руки художника здесь такая же, как и в лаковой миниатюре, с упором на подручник или использованием приёма «замок», когда опорой для рисующей руки служит другая рука.

Лакировка расписанного изделия – очень важная часть работы, так как ею можно и испортить расписанное изделие. Существуют разные способы лакировки: нанесение лака кистью, погружение и растекание. Нанесение лака кистью – этот способ подходит для широких, больших поверхностей. Широкой большой кистью наносят лак сначала на торцы доски, а затем быстрыми движениями по основной поверхности. Необходимо следить за торцами, чтобы на них не затёк лак. Погружение подходит для покрытия лаком круглых токарных изделий, таких как яйца или матрёшка. Для этого способа лучше использовать

масляный лак. Изделие погружают в лак, а затем терпеливо собирают стекающий лишний лак до последней капли кусочком бумаги, долго кружа и осматривая изделие в руке. Способом растекания покрывают мелкие изделия, например броши. Положив на ладонь брошь, её центра касаются сильно наполненной лаком кистью (здесь лучше подойдёт круглая кисть). Лак не должен быть густым, тогда он хорошо растечётся по поверхности [12, с. 249–259], (рис. 11, 12).



Рис. 11. Перенос рисунка с помощью кальки



Рис. 12. Расписанная и покрытая лаком этажерка, мезенская роспись

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев А. Д. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 1968. – 442 с.
2. Алексеев С. С. О колорите. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 176 с.

3. Барадулина В. А., Танкус О. В. Основы художественного ремесла. – М.: Просвещение, 1978. – 176 с.
4. Буткевич Л. М. История орнамента: учеб пособие для вузов. – М.: ВЛАДОС, 2005. – 268 с.
5. Василенко В. М. Искусство Хохломы. – М.: Советский художник, 1959. – 107 с.
6. Величко Н. М. Русская роспись. Техника. Приёмы. Изделия: энциклопедия. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2016. – 224 с.
7. Величко Н. К. Мезенская роспись. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2015. – 128 с.
8. Дрожин Г. А. Народные художественные промыслы России. – Люблина: Интербук-бизнес, 1998. – 241 с.
9. Емельянова Т. Н. Декоративная роспись по дереву. Золотая Хохлома. – М.: Интербук-бизнес, 2001. – 168 с.
10. Игнатъев В. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека. – М.: Знание, 1968. – 32 с.
11. Ковальчук Н. А. Композиция. Художественные средства. – М.: Плакат, 1990. – 32 с.
12. Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 239 с.
13. Логвиненко Г. М. Декоративная композиция. – М.: ВЛАДОС, 2008. – 144 с.
14. Народные художественные промыслы России. / сост. В. П. Антонов. – М.: Интербук-бизнес, 2000. – 48
15. Народное искусство. Русская традиция. Культура и православие. Традиции и современность / авт.-сост. М.А. Некрасова. – М.: Союз Дизайн, 2013. – 623 с.
16. Соколов М. В., Соколова М. С. Декоративно-прикладное искусство. – М.: ВЛАДОС, 2013. – 399 с.
17. URL://gim-muzej.narod.ru/p21aa1.html.

4. ТЕХНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВАЛЯНИЯ ИЗ ШЕРСТИ

Общая характеристика техники валяния, её история

Валяние шерсти, (в переводе с англ. felt) – это особый вид техники в рукоделии, где из шерсти создаются игрушки, предметы интерьера, одежда, панно, украшения и многое другое. Для валяния необходима натуральная шерсть, с ней приятно и интересно работать, большое количество цветов позволяет разнообразить свое изделие и создать неповторимую работу.

Во всем мире мастера используют шерсть для воплощения своих задумок. В России шерсть является одним из традиционных материалов. Шерсть уже давно стали использовать не просто в качестве утеплителя, ведь с помощью техники валяния можно создать красивые и экологически натуральные вещи. Любая техника валяния построена на процессе смешивания и переплетения волокон шерсти. В середине XIX – начале XX в. появились валяльные машины для большего производства товаров, они позволяют убыстрить процесс. Ручная авторская работа ценится высоко, и ее приобретают коллекционеры по всему миру.

История первых изделий из свалянной шерсти очень древняя. По легенде спасенные Ноем овцы, роняя в тесноте ковчега свою шерсть под ноги, сбили копытцами первый войлочный ковер. Что касается реальных фактов, то археологи утверждают, что шерсть успешно валяли задолго до постройки египетских пирамид, а именно 80 веков назад. Войлок использовался многими народами с древнейших времен: от кочевников Азии и Монголии до воинов Китая и Рима. Особенно преуспели в этом виде искусства тюркские народы. Видя, насколько прочна свалянная шерсть, они использовали ее в качестве защиты от стрел. Осажденные неприятелем поселяне обшивали кусками грубого войлока верхнюю часть крепостных заграждений. Стрелы, пущенные рукой врага, увязали в шерсти, не причиняя вреда защитникам крепости [6].

Войлоком, скатанным из верблюжьей, ячьей или овечьей шерсти, кочевники крыли юрты. Женщины делали из него одежду, обувь, сумки, циновки, снаряжение для конной езды. Однако

сухое валяние из шерсти имело не только сугубо практическое, но и декоративное значение. Изделия отличались друг от друга формами и линиями кроя, украшались характерными орнаментами.

Войлоковаляние – ремесло, распространенное на обширных территориях Памира, Тибета, Кавказа, Алтая, Карпат и Балкан, Передней Азии. Обширен перечень изделий, изготавливаемых из войлока. Это и юрты, жилища якутов, монголов, киргизов, представляющие собой разборную конструкцию, крытую войлочными кошмами. Это и предметы быта, наполняющие юрту, – нетканые ковры, основания постелей, одежда и обувь, головные уборы, всевозможные сумки, завёртки, предметы ухода за животными. Для многих народов, особенно кочевых, войлок был основным видом текстиля, служившим человеку на протяжении всей жизни. Люди рождались и умирали на войлоке, одевались в войлочную одежду, укрывали коней войлочной попоной. Войлок, согласно традиционным представлениям, оберегал от злых духов и вражеских сил, спасал от зноя и холода [6].

Натуральная шерсть очень ценится за уникальные прядильные качества, которые люди смогли оценить по достоинству ещё в глубокой древности. Много лет назад, когда впервые стала использоваться техника валяния, люди пытались применять её для обработки найденных остатков шерсти диких животных. Для множества народов (в особенности, кочевых) войлок, образующийся в процессе уплотнения шерсти, считался культовым материалом, поскольку был единственным вариантом текстиля [8].

Из войлока степные кочевники делали подушки, матрацы, разнообразные чехлы, ковры, бурки, головные уборы и множество иных изделий. Вспомним кратко историю валяния шерсти. Валяние считается наиболее древней техникой рукоделия. Это старинный способ создания изделий из волокон непряденой шерсти. Появление первых изделий подобного типа археологи относят на 8000 лет назад. Первые упоминания о валянии – в библейской истории о Ноевом Ковчеге. На Ковчеге произошла удивительная вещь: шерсть с овец падала на пол, намокала, а потом овцы сбивали ее копытами, в результате получился первый ковер [8].

Войлок происходит от тюркского *oilyk* – покрывало. Он представляет собой непряженный текстиль из натуральной шерсти [6]. Валять войлок люди научились ещё примерно восемь тысяч лет назад. Именно в это время стало возможно формировать большие отары, с этого момента войлоковаление переживает свою первую трансформацию: из локального домашнего производства – в массовое явление, ставшее жизнеопределяющим для многих народов. Войлок, согласно традиционным представлениям, оберегал от злых духов вражеских сил, спасал от зноя и холода [8].

Шерсть – это натуральный материала, точнее говоря, волосяной покров животных (коз, овец, верблюдов). Она очень похожа на человеческий волос по своей структуре, поэтому для человека приятно прикосновение шерсти к коже. Назовём основные полезные свойства этого природного материала:

1. Шерсть позволяет дышать телу. У шерсти высокая извитость волокон, которая не препятствует свободной циркуляции воздуха, что в свою очередь благоприятствует дыханию кожи.

2. Шерсть отличный терморегулятор. Она может и греть, и охлаждать, в зависимости от обстоятельств. Это происходит также благодаря извитости волокон. За счет этого свойства шерсти в ней образуются воздушные микропустоты, представляющие собой воздушную прослойку, которая играет роль стабилизатора температуры.

3. Шерсть эластична. Она с легкостью принимает любую форму, а затем с легкостью расправляется. Упругость и эластичность шерстяных волокон обеспечивает этому материалу долговечность. Шерсть достаточно долго сохраняет замечательный внешний вид.

4. Она отлично впитывает влагу. Шерстяные волокна способны поглощать и отдавать влагу во внешнюю среду (до 30% от собственного веса), оставаясь при этом сухими на ощупь.

5. Шерсть очищает саму себя. Это связано с активной циркуляцией воздуха. Дело в том, что воздух, который проходит сквозь шерсть, уносит с собой частицы грязи и пыли. При повы-

шенной влажности этот эффект усиливается. За антибактериальную очистку волокон отвечает ланолин (животный жир на ворсинках).

6. Шерсть нейтрализует различные запахи и ядовитые вещества. Шерстинки состоят из гидрофобного белка, содержащего аминокислоты, которые нейтрализуют ядовитые вещества и углекислоту человеческого пота. Это доказано научными исследованиями.

7. У шерсти благоприятная энергетика. Она похожа на энергетику матери. Шерсть удивительно влияет на младенцев, превосходно их успокаивая.

8. И, наверное, главное – шерсть лечит человека. Шерстяные волокна успокаивают острую боль, они лечат артрит и ревматизм, помогают справиться с простудами и вирусными заболеваниями. Шерсть помогает в лечении радикулита, пролежней, при переломах.

9. Шерсть – это практически единственный материал, который люди берут от природы, не нарушая при этом тонкой гармонии с ней, то есть никого не убивая и ничего не разрушая [9].

Инструменты, материалы и технологии валяния из шерсти

Виды шерсти

В процессе изготовления валяных изделий происходит переплетение и смешивание волокон шерсти, которая имеет чешуйчатую поверхность. Чешуйки играют роль замочков, сцепляясь, они не дают изделию разойтись.

Для валяния используется в основном овечья, верблюжья шерсть, но и шерсть других животных тоже может быть использована [9].

1. *Сливер*, грубая, неочищенная шерсть. Она стоит не дорого и часто используется как основа для игрушек в сухом валянии, также ее используют и в технике мокрого валяния в качестве внутреннего слоя изделия.

2. *Остевая шерсть* с волосками жесткими, щетинистыми. Используется для валяния грубых изделий – ковров, валенок,

потому что эти изделия не имеют контакта с кожей. Для одежды или игрушек ее не стоит использовать.

3. *Очес* – это совсем мелкие волоски с овечьей шерсти. Из него делают фетр, также валяют полотна и мягкий войлок.

4. *Выбеленка* – это чес овечьей шерсти, она вытянутая и выбеленная. Используется для создания светлого тона, также ее можно самостоятельно окрашивать.

5. *Верблюжка* – это расчесанная шерсть верблюда. Используется для валяния игрушек или других работ, без использования шерсти-основы.

6. *Ангорская шерсть* – это шерсть, получаемая с ангорских кроликов, очень мягкая и приятная на ощупь. Подходит для сухого валяния.

7. *Мохер* – шерсть ангорских коз, это самое прочное из всех шерстяных волокон. Отличается сильным благородным блеском. Применяется для любого вида валяния.

8. *Кашемир* – это пух (подшёрсток) горной козы, вычесанный вручную во время ее линьки. Он очень мягкий, приятный и нежный на ощупь. Применяется для любого вида валяния.

9. *Альпака* – шерсть американской ламы. Приятная и легкая на ощупь, эта шерсть теплее и долговечней овечьей шерсти. Подходит для любого вида валяния.

Есть способ, позволяющий узнать, для чего лучше подойдет кусочек шерсти, которая у Вас имеется. Возьмите небольшой клочок шерсти, выберите одну шерстинку и потяните ее, если за ней потянется другой клочок, она подойдет для валяния. Если за шерстинкой потянется ниточка – эта шерсть подойдет для прядения.

Инструменты для валяния

Иглы. Это специальные металлические иглы с насечками, которые направлены сверху вниз. Благодаря этим насечкам при прокалывании шерсти иглой волокна ее спутываются, таким образом достигается эффект валяния и происходит процесс сцепления.

Изготавливаются иглы для валяния разных размеров рабочей зоны. По форме сечения бывают треугольные, корончатые и

звездчатые, а по типоразмерам делятся на 3 группы: тонкие, средние и толстые. Нумеруются иглы так: чем больше номер иглы, тем она тоньше.

1. Трехгранные иглы: самый распространенный и недорогой тип игл для валяния. Они различаются по номерам. Самыми толстыми иглами формируют изделие на начальных этапах. Средними по толщине иглами прорабатывают детали. А самыми тонкими иглами работают на конечных этапах.

2. Иглы-звездочки: имеют четыре грани, следовательно, они лучше сваливают волокна шерсти. Эти иглы хороши для тех, кто уже освоил работу трехгранными иглами. Работать такими иглами удобно на всех этапах валяния. Следы от звездочек остаются маленькие и незаметные.

3. Иглы-короны: удобны при создании валяных игрушек. Ими приваливают шерсть зверушкам, волосы куклам, перья птицам и т. д.

4. Обратные иглы: нужны для придания изделию пушистости и мягкости. По виду это обычная игла для валяния, только насечки на рабочей части у нее расположены в другую сторону, поэтому она вытаскивает шерсть из игрушки, делая ее пушистой. Они бывают разных размеров, от очень толстой до тоненькой.

5. Крученые иглы: например, трехгранные 40 и звездочки 36. Иглы-звездочки используются для основной работы, а крученые трехгранные для финишных этапов. Чем больше насечек на иглах-звездочках, тем быстрее и удобнее работать. Особенность всех крученых игл – это не только запутывание волосков шерсти в глубине шерстяного слоя, но и перекручивание их между собой.

Поролоновый лист или щетка для валяния незаменимы для валяния, особенно при изготовлении нетканых гобеленов. Лист поролона подкладывается под текстильную основу, его размер должен быть чуть больше будущего полотна. Это делается для того, чтобы во время прокалывания шерстяной композиции игла проходила насквозь, не доставая до стола, и не ломалась. Обычно

достаточно использовать поролон толщиной 8–10 см. Плюс поролона в том, что обратная поверхность изделия не мохнатится при соприкосновении с ним. Минус заключается в том, что он быстро забивается шерстью, начинает крошиться, и может заваливаться в изделие.

Также используют щетку для валяния. Она отлично подходит для длительного использования (просто достаточно чистить ее после каждого сеанса работы). Минус в том, что она мохнатит поверхность, прилегающую к ней.

Дополнительные инструменты. Для тех, кто привык пользоваться иглой для валяния и часто ранит пальцы, существуют специальные резиновые наперстки для сухого валяния. Также при работе в технике сухого валяния понадобятся ножницы, карандаши, портняжный мел или мягкие рисовальные материалы (сепия, уголь, пастель) для нанесения рисунка на ткань основы или для проработки деталей на готовом изделии.

Существуют две основные техники валяния шерсти: валяние сухим или мокрым способами.

1. *Сухое валяние.* Сухое валяние, или фильцевание, используют в большинстве случаев для создания игрушек. Процесс работы построен на перемешивании и сваливании шерсти с помощью специальных иглонок. Для сухого валяния нам потребуются: толстая войлочная подложка, (можно заменить щеткой для валяния или банной губкой), фильцевальные иглы, шерсть. Берем кусочек шерсти, разделяем ее руками, перемешивая и спутывая. Далее толстой иглой начинаем сваливать шерсть в круглый комочек и, приминая, формируем нужный силуэт пальцами. Игла должна входить перпендикулярно рабочей плоскости. Обрабатывайте вашу работу со всех сторон равномерно, без пропусков. На первом этапе нужно плотно свалить сердцевину, поэтому лучше взять толстую иглу. Как только эта игла начинает проходить с трудом сквозь шерсть, берем среднюю иглу и продолжаем дальше валять, т.е. меняем иглу по мере уваливания фигурки. Важно, чтобы внутри не было пустот и игрушка не деформировалась под нажатием пальцев. При работе с основой будущей фигурки обязательно оставляем шерсть несваленной в местах, куда позже будут приваливаться другие детали.

При выполнении плоских работ материал выкладывается в соответствии с эскизом на тканую основу, если речь идет о декоративных панно. В процессе можно изменять и исправлять рисунок, т. е. вести работу свободно, не боясь что-то испортить, и лишь когда достигнут желаемый результат, приступить к пробивке – закреплению изображения на основе специальными иглами.

2. *Мокрое валяние.* Работа в технике мокрого валяния состоит из нескольких основных этапов:

– Сначала необходимо подготовить мыльный раствор. Брусок мыла натереть на крупной терке, залить двумя литрами кипятка. Перемешать, чтобы мыло полностью растворилось. Наставить около двух часов до загустения, после чего оно готово к использованию. Можно использовать и готовое жидкое мыло, его разводят горячей водой в пропорции 1:10 – 1:15.

– Когда раствор готов, пленку укладывают пупырышками вверх. Отметить маркером или бумажным скотчем очертания изделия. С учётом того, что в результате всех манипуляций при валянии шерсть дает усадку на 20 % и больше.

На следующем этапе технология выкладки по слоям такова: сначала кладется основной, базовый слой, затем фон, сверху на него – непосредственно рисунок из прядей цветной шерсти, ангоры, различного вида шерстяных нитей.

Затем мокрую шерсть накрыть такой же пленкой, но пупырышками вниз – к шерсти, и смочить мыльным раствором или жидким мылом. Теперь следует тереть полотно в том направлении, в котором должна усаживаться шерсть. То есть если начать трение вдоль изделия – шерсть и усядется вдоль, а если поперек – усаживание будет поперек изделия. Когда поверхность полотна немного сваляется, можно перевернуть изделие на обратную сторону вместе с пленкой. Пленку, которая оказалась сверху, аккуратно снять. Предварительная работа закончена, и можно приступить к валянию в рулоне. Для этого панно, положенное между обычных упаковочных пленок с пупырышками, скатать в рулон вместе с находящейся там шерстью, перевязать веревкой, чтобы он не раскручивался, и катать ладонями.

На завершающем этапе работы следует выполоскать полотно теплой водой, чтобы вымыть излишки мыльного раствора. Выкручивать готовое полотно тоже не стоит, можно лишь слегка отжать и положить на ровную поверхность сушиться. Можно сразу же по-мокрому проутюжить, чтобы выровнять форму и размеры.

Готовое полотно, выполненное в технике мокрого валяния, можно использовать в качестве коврика, панно, шали, шарфика или выкроить одежду.

Тематический план по основам художественного валяния

Название	Тема	Методические указания
Искусство техники валяния	<p><i>Тема 1. Из истории войлоковаляния.</i></p> <p><i>Тема 2. Основы текстильной композиции.</i></p> <p><i>Тема 3. Стилизация</i></p>	<p>История первых изделий из свалянной шерсти уходит в глубину веков. Войлоковаляние – ремесло, распространенное на обширных территориях Памира, Тибета, Кавказа, Алтая, Карпат и Балкан, Передней Азии.</p> <p>Для валяния необходима натуральная шерсть, с ней приятно и интересно работать, большое количество цветов позволяет разнообразить свое изделие и создать неповторимую работу</p>
Техника сухого валяния	<p><i>Тема 1. Материалы и инструменты.</i></p> <p><i>Тема 2. Основные техники валяния.</i></p> <p><i>Тема 3. Приемы и упражнения.</i></p> <p><i>Тема 4. Процесс работы с шерстью на практике</i></p>	<p>Процесс работы построен на перемешивании и сваливании шерсти с помощью специальных иглолок.</p> <p>Игла должна входить перпендикулярно рабочей плоскости.</p> <p>На первом этапе нужно плотно свалять сердцевину грубой иглой. Как только эта игла начинает проходить с трудом сквозь шерсть, берем среднюю иглу и продолжаем дальше валять</p>

Техника мокрого валяния	<p><i>Тема 1. Материалы и инструменты.</i></p> <p><i>Тема 2. Технология выполнения</i></p>	<p>Перед тем как приступить к пошаговому созданию художественного войлока в технике мокрого валяния, необходимо приготовить мыльный раствор. Когда раствор готов, берется пленка и ее укладывают пупырышками вверх. Затем мокрая шерсть накрывается такой же пленкой, только пупырышками вниз – к шерсти, и смачивается мыльным раствором или жидким мылом</p>

Пример задания по теме Процесс работы с шерстью на практике

Задание: выполнить объемную работу в технике сухого валяния.

Задачи: изучить технику валяния и выполнить работу, соблюдая всю последовательность выполнения.

Материалы: шерсть, губка, иглы, проволока, клей.

Методические рекомендации

В мастер-классе по Мышонку будет рассмотрена техника сухого валяния и немного техника мокрого валяния. Также будут сделаны лапки для игрушки на каркасе.

Материалы: 1) шерсть для валяния серого цвета; 2) шерстяная лента белого цвета; 3) бежевая шерсть для носика (можно заменить белой и потом тонировать ее); 4) грубые, средние, тонкие и обратные иглы для валяния; 5) губка для валяния; 6) тонкая медная проволока; 7) средней толщины проволока; 8) прозрачный клей; 9) глазки, подойдут черные бусинки; 10) мыло, вода, пупырчатая пленка; 11) кисти, сухая пастель; 12) художественный лак-спрей; 13) кусачки для проволоки; 14) каркасная проволока для валяния (для хвостика); 15) черная леска для усиков (по желанию).

1. Валяем голову и туловище

Берем шерсть, сворачиваем в плотную каплевидную форму и начинаем прокалывать заготовку грубой иглой.

Равномерно покрываем всю площадь, часто прокручивая нашу заготовку. Когда игла начинает входит с трудом, меняем на среднюю иглу и продолжаем валять, придавая нужную форму пальцами.

Так как мы будем соединять голову и туловище, мы немного не доваливаем шерсть в местах соединения (особенно это касается туловища в месте скрепления – на шее мы должны оставить шерсть не свалянной). Заготовка должна быть на ощупь не рыхлой, а плотной внутри. Делаем, таким образом, голову и туловище (рис. 1). Соединяем голову с туловищем (рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Делаем лапки

Берем тонкую проволоку, прозрачный клей и небольшой кусочек шерстяной ленты белого цвета (рис. 3).

Сначала будем делать пальчики будущему мышонку.

Готовим из проволоки 20 отрезков, длиной около 2 мм. (рис. 4, 5). Вытягиваем из шерстяной ленты тонкую полоску, берем первую проволоочку и обмазываем ее клеем чуть меньше 1 см. Обматываем проволоку лентой в два слоя, идем от начала к кончику и возвращаемся опять к началу, закрепляем клеем (рис. 6). Таким образом, делаем двадцать пальчиков, далее мы готовим более плотную проволоку, около 7 см (лишнее потом обрежем). Формируем первую ручку, располагая пальчики нужным образом и приматывая ее к плотной проволоке. Лишние кусочки проволоки от пальчиков отрезаем кусачками (рис. 7).



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7

Вытягиваем из шерстяной ленты полоску чуть шире и начинаем обматывать нашу ручку, формируя ладонь (рис. 8). Закрепляем клеем. У нас должно получиться 4 лапки: две побольше – для задних лапок, две поменьше – для передних (рис. 9).



Рис. 8



Рис. 9

Теперь мы будем формировать лапку. Для этого обматываем проволоку шерстью и грубой иглой плотно уваливаем, затем средней иглой плотно уваливаем, формируя рукав. Периодически прикладываем к туловищу, делаем лапки соразмерно, у плеча оставляем шерсть несвалаянной (рис. 10). Делаем все лапки.

Крепление лапок. Берем туловище, грубой иглой продавливаем шерсть, намечая места, куда будем крепить лапки (рис. 11). Берем лапку, примеряем, чтобы кончик проволоки входил в туловище приблизительно на 1 см. (рис. 12), далее обмазываем этот кончик клеем и закрепляем его (рис. 13), клеим все 4 лапки. Теперь приваливаем несвалаянную шерсть лапок к туловищу, берем сначала грубую иглу, потом среднюю, постепенно формируя и доращивая объем туловища.



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13

2. Делаем ушки

Готовим сразу одинаковое количество шерсти на ушки, формируя пальцами заготовку, уваливаем ее средней иглой, потом тонкой иглой. В месте соединения ушек с головой оставляем шерсть несвалаянной (рис. 14–16).



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16

Примеряем и приваливаем ушки к голове (рис. 17–18).

Перед оформлением мордочки проверяем, чтобы мышонок был плотным на ощупь. Если необходимо, следует довалять его средней иглой и немного прошлифовать тонкой иглой.



Рис. 17



Рис. 18

3. Оформляем мордочку

Крепим глаза. Находим правильное расположение глаз на мордочке и отмечаем грубой иглой (рис. 19). Прикрепляем глазки (рис. 20).



Рис. 19



Рис. 20

Формируем носик. Берем небольшой кусочек бежевой или белой шерсти и приваливаем к мордочке (рис. 21). Намечаем рот, продавливая внутрь дорожку от носика вниз, формируя ее грубой иглой (рис. 22).



Рис. 21



Рис. 22

4. Делаем хвостик

Готовим каркасную проволоку, шерстяную ленту белого цвета (рис. 23), мыльный раствор, пупырчатую пленку.

Плотно наматываем на проволоку шерсть и немного фиксируем ее иглой (рис. 24, 25). Оставляем у основания хвостика проволоку без шерсти около 1 см, чтобы было проще вставлять хвостик.



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25

Смачиваем хвостик в мыльном растворе и начинаем аккуратно тереть его между ладоней, а потом прокатываем его на пленке (рис. 26). Когда шерстинки сцепятся и хвостик станет плотным, ополоснём его и просушим. Берем нашего мышонка и на месте соединения с хвостиком формируем углубление иглой (рис. 27). Берем хвостик, наносим клей на несвалянное место у его основания и клеиваем (рис. 28). Наш мышонок готов, и мы можем приступить к тонировке.



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

5. Тонировка

Тонируем нос, внутреннюю сторону ушек, щеки, по желанию пальчики, ладошки, хвостик. Пастель наносим сухой кистью (рис. 29). Закрепляем лаком-спреем. Последним этапом мы будем делать шерстку. Для этого мы берем (обратную) иглу и проходимся по всей поверхности игрушки, чтобы вытянуть шерстинки (рис. 30).

После обработки мышонка обратной иглой, расчесываем шерсть и подстригаем, чтобы шерстка смотрелась естественно и аккуратно. Мышонок готов, по желанию можно сделать ему усики из черной лески (рис. 31).



Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31

Можно мышонку сшить одежду и рюкзачок, чтобы сделать образ интереснее (рис. 32–33).



Рис. 32



Рис. 33

Работы студентов



Воробьева Мария



Кривокобыльская Кира





Чепик Анна



Айзиман Дарья



Круглова Елизавета



Кулькова Мария

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аксенова А. А. Войлок. Лучшие поделки, игрушки, аксессуары. – Минск: Харвест, 2011. – 258 с.
2. Аксенова А. А. Войлок. Самые красивые и модные украшения, аксессуары, игрушки. – Минск: Харвест, 2011. – 159 с.
3. Бойко Е. А. Изделия из войлока. Самые подробные схемы. – М.: Астрель, 2011. – 111 с.
4. Данкевич Е. В. Игрушки и цветы из шерсти. Техника валяния. – М.: АСТ, Сова, 2013. – 30 с.
5. Зельке К. Войлочный зоопарк. Валяние пробивной иглой. – М.: Арт-Родник, 2014. – 78 с.
6. Кайсарова Л. И. Изделия из войлока. – М.: Арт-Родник, 2010. – 123 с.

7. Кнаке Ж. Мягкие картинки своими руками: практическое руководство. – М.: Ниола-Пресс, 2007. – 32 с.

8. Мэкки М. Картины из шерсти и войлока. Интересные проекты, новая техника. – М.: Контэнт, 2012. – 128 с.

9. Пипер А. Шерстяные панно своими руками / пер. с нем. Ю.Б. Воркуева. – М.: Ниола-Пресс, 2007. – 48 с.

10. Радченко А. Игрушки из шерсти методом сухого валяния. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2015. – 63 с.

11. Рудольф А., Хэфнер-Кесслер Р. Зверушки из войлока. Популярная техника сухого валяния. – М.: Арт-Родник, 2014. – 32 с.

12. Смирнова Е. Игрушки из шерсти шаг за шагом. Техника валяния. – СПб.: Питер, 2012. – 126 с.

5. КЕРАМИКА. САДОВО-ПАРКОВАЯ СКУЛЬПТУРА

История развития садово-парковой скульптуры

Изделия из керамики – произведения декоративно-прикладного искусства, известные с древних времен, величайшее культурное наследие человечества. Само слово керамика (от греч. *keramos* – глина) обозначает гончарное искусство. Считалось, что возникновение керамики напрямую связано с переходом человека к оседлому образу жизни. Существует два предположения о происхождении гончарного дела. Первое, что прообразом гончарных сосудов стала посуда, сплетенная из лыка и веток и обмазанная для прочности и водостойкости глиной. Эта гипотеза происхождения гончарного мастерства получила название «корзиночной» и долгое время была основной. Этому способствовали многочисленные примеры из жизни примитивных народов Африки, Азии, Южной Америки. Но в ходе специальных экспериментов было доказано, что плетеный сосуд, обмазанный глиной, при обжиге часто растрескивался и не держал форму.

Согласно другой гипотезе, первым пластическим сырьем для изготовления емкостей послужила не глина, а природные материалы органического происхождения (навоз животных, птичий помет), в которых глина использовалась как связывающий компонент. Такие сосуды не обжигались, а лишь высушивались, так как были предназначены для хранения или переноса продуктов. Постепенно доля глины в формовочных массах увеличивалась и со временем стала основным сырьем. Когда такие сосуды попадали в огонь, его органические части сгорали, а глина приобретала особую прочность. Заметив это, люди постепенно начали лепить свои изделия, используя только глину, без плетения каркаса из веток или лыка. Только после обжига глина превращалась в новое, искусственное вещество – керамику.

Древнейший предмет из обожженной глины датируется 29–25 тыс. до н. э. Это Вестоничская Венера, хранящаяся в Моравском музее в Брно. В мезолитических культурах керамика

используется нерегулярно и, как правило, на позднем этапе; в неолите керамика становится неотъемлемым атрибутом практически всех архаических культур.

Первоначально керамика формовалась вручную. Изобретение гончарного круга в 3 тыс. до н. э. (поздний энеолит – ранний бронзовый век) позволило значительно ускорить и упростить процесс формовки изделия. Отдельные виды керамики формировались постепенно по мере совершенствования производственных процессов, в зависимости от свойств сырья и получаемых условий обработки.

Древнейшие виды керамики – это разнообразные сосуды, а также пряслица, ткацкие грузики и другие предметы. Эта бытовая керамика разными способами облагораживалась – наносился рельеф штамповкой, прочерчиванием, наклепными элементами. Сосуды получали разную окраску в зависимости от способа обжига. Их могли лощить, окрашивать или разрисовывать орнаментом, покрывать ангобом, глянецеватым слоем.

К концу XVI в. в Европе появилась майолика (в зависимости от происхождения также часто называется фаянсом). Обладая пористым черепком из содержащей железо и известь, но при этом белой фаянсовой массы, она была покрыта двумя глазурями: непрозрачной, с высоким содержанием олова, и прозрачной блестящей свинцовой глазурью.

Декор писали на майолике по сырой глазури, прежде чем обжечь изделие при температуре около 1000 °С. Краски для росписи брались того же химического состава, что и глазурь, однако их существенной частью были окислы металлов, которые выдерживали большую температуру (так называемые огнеупорные краски – синяя, зелёная, жёлтая и фиолетовая). Начиная с XVIII в. стали применять муфельные краски, которые наносились на уже обожжённую глазурь. Они используются и для росписи фарфора.

В XVI в. в Германии распространилось производство каменной керамической посуды. Белый (например, в Зигбурге) или окрашенный (например, в Ререне) весьма плотный черепок состоял из глины, смешанной с полевым шпатом и другими веществами. После обжига при температуре 1200–1280 °С

каменная керамика становилась твёрдой и практически не пористой. В Голландии производили красную каменную керамику по образцу китайской керамики, и ту же особенность обнаруживает керамика Бёттгера [6].

Каменная керамика также изготовлялась Веджвудом в Англии. Тонкий фаянс как особый сорт керамики с белым пористым черепком, покрытым белой же глазурью, появился в Англии в первой половине XVIII в. Фаянс в зависимости от крепости черепка делится на мягкий тонкий фаянс с высоким содержанием извести, средний – с более низким её содержанием и твёрдый – совсем без извести. Этот последний по составу и крепости черепка часто напоминает каменную керамику или фарфор.

Заметной отраслью древнерусского городского гончарства было изготовление поливной посуды. Образцы её находят обычно при раскопках городов, её почти нет в сельских поселениях и совсем мало в составе курганных инвентарей. Поливная керамика древнерусского производства конца X–XI в. сосредоточена преимущественно в южнорусских городах – Киеве, Чернигове, Вышгороде, Любече, т. е. в древнейших центрах древнерусского государства. В Древней Руси применяли большей частью двухъярусные (нижний, топочный ярус зарывали в землю) гончарные горны, но были и одноярусные.

При раскопках М. К. Каргера в усадьбе Софийского собора (Киев) вместе с обычной круговой керамикой XI в. были найдены обломки поливных блюд из белой глины, похожие на византийские блюда со штампованным орнаментом, но вполне своеобразные: характерный «рельсовидный» венчик византийских блюд (IX–XI вв.) заменен горизонтально отогнутым венчиком; блюда покрыты пятнами зелёной поливы – это подражание византийским образцам. Русское происхождение этих блюд не вызывает сомнений: они сделаны из местного сырья. Однако подражание византийской керамике свойственно только первым мастерам поливного дела на Руси. Основная масса белоглиняной посуды по форме аналогична обычной круговой керамике древнерусских городов: это кувшины и горшки разных форм.

Фрагменты белоглиняных поливных кувшинов были найдены в слоях XI в. в Киеве при раскопках близ Софийского собора, на территории Киево-Печерской лавры, в Любече, Чернигове, Вышгороде, Городске. У них было шаровидно-вытянутое тулово, отделенное от горла налепным валиком [6].

Поливные горшки повторяют простую посуду того времени. Обычно это небольшие горшочки с прямым или слегка отогнутым венчиком. Особенностью бело-глиняной керамики является плотная непрозрачная полива, яркозеленая, реже – желтая. Такая посуда найдена в небольшом количестве в Вышгороде, Чернигове, Городске, с. Волосском Днепропетровской области.

Белоглиняная поливная керамика все же сравнительно малочисленна. С XII в. во многих городах Руси стали изготавливать поливную посуду из местных светложгущихся глин, дающих после обжига черепок серого цвета. Где такой глины не было, использовали красножгущуюся глину. Перед нанесением поливы сосуд покрывали ангобом – слоем более светлой глины, чем основная.

Есть поливная посуда и в Новгороде. Её отличает пятнистость поливы, зелёной с желтыми или коричневыми пятнами. Это в основном горшки, близкие по форме новгородской посуде XII–XIII вв. Самые ранние из них встречаются и слоях XI–XII вв., керамика все с той же пятнистой поливной продолжала бытовать и в XIV–XVII вв.: это горшки, водолеи, игрушки. Не был утрачен в Новгороде и способ получения поливы с металлическим блеском; помимо писанок [5, с. 141–145] здесь в XII–XIII вв. производили плитки с надглазурной росписью белгородского типа, от которых они отличаются синеватым или красноватым оттенком фона и металлическим блеском поливы.

Представление о поливной керамике северных областей Руси дают находки в Белоозере. Наряду с привозной керамикой из Киева здесь найдены вполне своеобразные тонкостенные сосуды с жидкой пятнистой зелёной поливой, писанки, погремушки, косяшки от счетов [3].

По находкам в Новгороде ясно, что традиции поливного дела после XIII в. утрачены не были. Подтверждается это и

материалами из Москвы и Подмосковья. В московских слоях домонгольского времени встречаются отдельные обломки поливной керамики из серой глины. Вероятно, производство поливной керамики в Москве было достаточно развито уже в середине XIV в. Роль киевских традиций в нём несомненна [1].

Монголо-татарское нашествие повлияло на развитие древнерусской культуры. История керамики разделилась на общеевропейскую в Великом княжестве Литовском, Русском, Жемойтском и иных и в Московии, сместившись из южных регионов в северные и западные пограничные города. В московских землях изразцовое искусство Древней Руси было уничтожено, погибло множество произведений русских гончаров IX–XII вв. Например, исчезли двуручные корчаги-амфоры, вертикальные светильники, искусство перегородчатой эмали, глазурь (самая простая (жёлтая) уцелела только в Новгороде), более простым стал орнамент.

В XIII–XIV столетиях в Пскове получила распространение муравленая черепица, применяемая для крыш православных храмов. Она, вероятно, породила простые облицовочные плитки, а затем изразцы с узором и румпой для крепления в кладке стен.

На территории Псково-Печерского Свято-Успенского монастыря сохранились уникальные памятники глазированной керамики — более ста древних надгробных монашеских плит (керамид), вмурованных в стены подземных галерей. Достигающие в среднем высоты 45–60 см и имеющие ширину 30–40 см, они выполнены из обожжённой глины с тёмно-зелёной поливой. Количество и высокое художественное качество изделий свидетельствует о том, что в монастыре издревле процветало керамическое производство. Керамиды впервые на Руси начали изготавливать именно на Псковщине в XVI в. В монастыре была специальная гончарная мастерская.

Псковские гончарные изделия, такие как посуда, узнаваемы по своим формам. Искусство псковских мастеров ярко проявилось в изготовлении декоративной керамики. Отдельное направление русской, а затем и современной российской керамики, составляет гжель (по имени города). Эти изделия исполняются в бело-синем стиле.

Тематический план по садово-парковой скульптуре

Название	Тема	Методические указания
<p>История развития искусства керамики и садово-парковой скульптуры</p>	<p><i>Тема 1. Керамика как вид декоративно-прикладного искусства.</i></p> <p><i>Тема 2. Рельефы Древнего мира.</i></p> <p><i>Тема 3. Рельефы Древнего Египта (изображение бога Пта и др.).</i></p> <p><i>Тема 4. Ассирийские рельефы.</i></p> <p><i>Тема 5. Керамика Древней Греции. Краснофигурная и чернофигурная вазопись.</i></p> <p><i>Тема 6. Скульптура средневековья. Рельефы растительного орнамента в архитектуре.</i></p> <p><i>Авангард в керамике</i></p> <p><i>Тема 7. Абстракционизм в искусстве, в скульптуре.</i></p> <p><i>Тема 8. Знаковое искусство. Творчество скульпторов Вадима Сидура и Генри Мура.</i></p> <p><i>Тема 9. Современные художники-</i></p>	<p>Задача изучения истории керамики – сохранение и передача традиций в области художественной культуры и декоративно-прикладного творчества.</p> <p>Преподавателем предоставляется несколько фотографий по теме</p>

<p>Тематика образов и методика работы над произведениями керамического искусства</p>	<p><i>авангардисты</i></p> <p><i>Тема 1. Садово-парковая скульптура «Животный мир».</i></p> <p><i>Тема 2. «Любимый город», «Старый город».</i></p> <p><i>Тема 3. Растительный рельеф «Жизнь цветка».</i></p> <p><i>Тема 4. Декоративная ваза.</i></p> <p><i>Тема 5. Водный, подводный мир «Чудо океана».</i></p> <p><i>Тема 6. «Космическое пространство», «Вселенная внутри...».</i></p> <p><i>Тема 7. Обитатели дикой природы, животные, рептилии.</i></p> <p><i>Тема 8. Дикая природа. Анималистическая скульптура.</i></p> <p><i>Тема 9. Образ человека как знак в искусстве.</i></p> <p><i>Тема 10. Любовь в искусстве, скульптуре. Символическое изображение любви</i></p>	<p>Для начала необходимо проработать эскиз работы, который будет отвечать законам композиции, цветовому решению и стилизации. После проработки конструкции эскиза макета необходимо приступить к выбору цветовой гаммы. После можно приступить к лепке из пластилина мини-макета.</p> <p>Размер макета садово-парковой скульптуры должен быть до 30 см</p>
--	--	--

Пример задания по теме Водный, подводный мир: «Чудо океана»

Задание: выполнить объёмную глиняную скульптуру.

Задача: освоить стилизацию морского животного, рыб, рептилий, живого организма из океанических глубин.

Материалы: для эскиза – бумага, карандаш, кисти, акварель; для лепки макета – пластилин; для лепки изделия – красная или шамотная глина; для росписи – глазурь, эмаль, соли металлов.

Вспомогательное приспособление – формы гипсовые.

Методические рекомендации. Исполняется в глине вручную с использованием гипсовых форм, стеков, шаблонов. Задачей является за одно занятие (2 ч) слепить работу в пластилине по согласованному ранее эскизу, а на следующем лепить из глины под руководством преподавателя. Готовую работу оставить на сушку. Затем работу обжечь первый раз, после чего полить глазурями или частично втереть согласно эскизу и еще раз обжечь.

Тематика работы: абстрактная стилизация морского животного, рыб, рептилий, живого организма из океанических глубин. Абстрактная скульптура вызывает разнообразные ассоциации, игру воображения и развитие фантазии.

Глина позволяет изображать окружающий мир, преобразая его в более обобщенные, знаковые формы, выделяя при этом сущность. Это преобразование формы в знак позволяет вычленить сущность характера, в данном случае морских обитателей.

Объемная скульптура подразумевает обозрение со всех сторон, она должна жить в пространстве, как рыба в воде. Задачей является достижение гармонизации, создание определенных цветовых сочетаний и геометрических форм в скульптуре с помощью языка абстракции (рис. 1–2).



Рис 1. Часть скульптуры, выполненная в шамоте Рис 2. Часть скульптуры после второго обжига

Данная тема позволяет создающему, творящему человеку заглянуть в свой внутренний мир и с помощью глины, ее пластической специфики отобразить нечто космическое, абстрактное, авангардное. Это простор для фантазии, разнообразие форм, неожиданных решений. Так шамотная глина раскрывает в руках мастера свою природу. Творец из пластов глины создаёт удивительные образы, абстрактные композиции, подсмотренные где-то в глубинах сознания (рис. 3–4).



Рис. 3. Скульптура садово-парковая

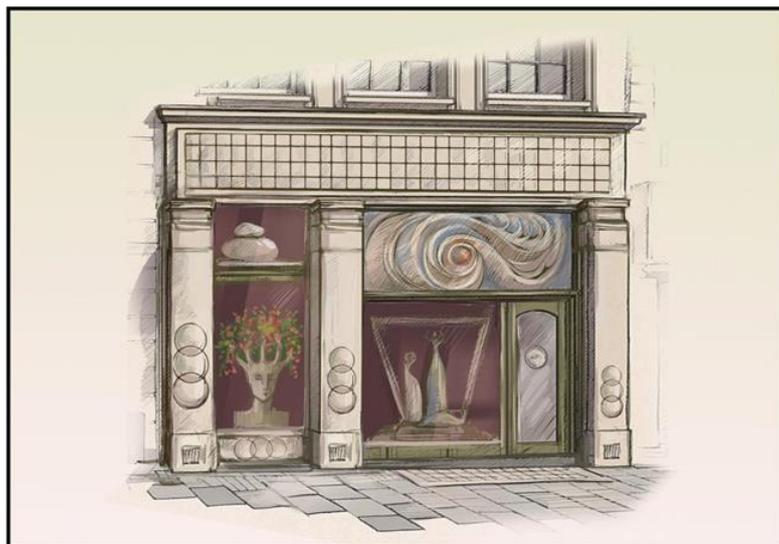


Рис. 4. Композиция из трех фигур в объекте

Важное значение в этом задании является цветовое решение скульптуры, где будет использована техника кракле (фр. Craquelé – эффект потрескавшейся глазури), что придаст скульптуре образ, как бы легкого прикосновения временем.

ПРОЕКТ ОФОРМЛЕНИЯ ВИТРИНЫ

с использованием керамики



АННОТАЦИЯ

Материал изготовления - шамот,
 Метод изготовления - работа с пластом
 Метод декорирования - частичное
 глазурирование, работа с эмалью,
 обжиг утильный - 1350, глазурный - 1050.
 На создание работы вдохновили
 витрины европейских магазинов,
 морская тематика (ракушки, жемчужины,
 а также различные эскизы/зарисовки
 архитектуры.

Выполнил: Мойсейкова О.С.
 Принял: Шитова Е. С.

ПРОЕКТ ОФОРМЛЕНИЯ ВИТРИНЫ

с использованием керамики



РАЗВЕРТКА

АННОТАЦИЯ

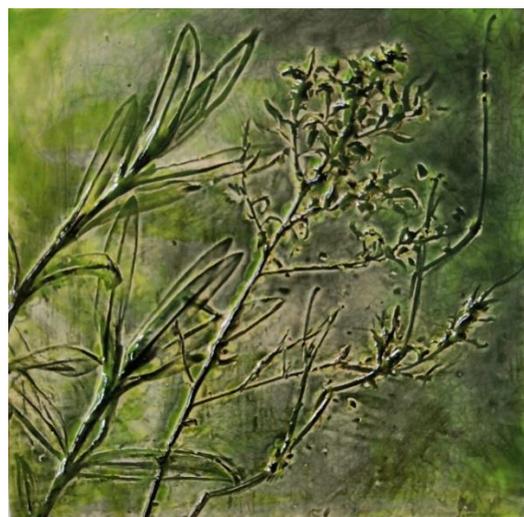
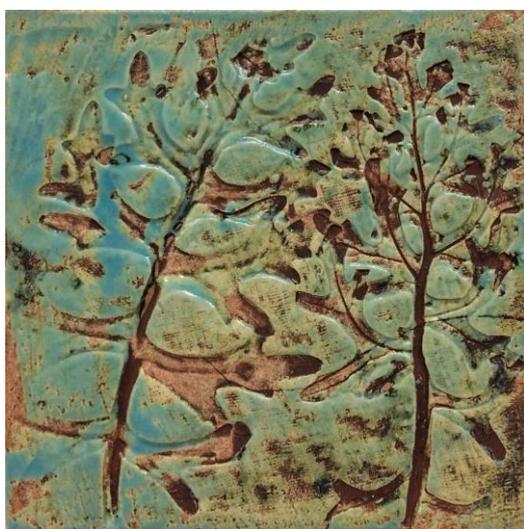
Оформление витрины выполнено в стиле лофт. Крылья сделаны в технике керамики, без глазурировки-литьем костяного фарфора. Перья выполнены отдельно и закреплены в крыло на каркас. Каркас размещен на стене из старого дореволюционного кирпича, служащим фоном для керамических крыльев. Буквы выполнены в той же технике керамики, закрепленные на листе металла («искусственная жемчужина») в ковальной раме. Бра кованые, плафоны керамические. Стена из кирпича обрамлена керамическим профилем

ВЫПОЛНИЛ: ОСТРИКОВ НИКИТА АНДРЕЕВИЧ
 ПРОВЕРИЛ: ЕЛЕНА СЕРГЕЕВНА ШИТОВА



ПЕРСПЕКТИВА

Керамика в интерьере (проект)



Авторская керамическая плитка Е.А. Морозкиной

Керамика в интерьере (проект)



Авторская керамическая плитка Е.А. Морозкиной

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алферов Л. Г. Технологии росписи: Дерево. Металл. Керамика. Ткани. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 335 с.
2. Голубева Л.А. Весь и славяне на Белом озере X–XIII вв. – М.: Наука, 1973. – 212 с.
3. Лукич Г. Е. Конструирование художественных изделий из керамики. Теоретические основы формообразования: учеб. для художников и худож.-пром. вузов. – М.: Высш. школа, 1979. – 183 с.
4. Макарова Т. И. О производстве писанок на Руси // Культура древней Руси: сборник статей / отв. ред. А. Л. Монгайт. – М.: Наука, 1966. – С. 141–145.
5. Макарова Т. И. Поливная керамика в Древней Руси / отв. ред. Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1972. – 28 с.
6. Мар Е. П. Глина и руки. – М.: Просвещение, 1963. – 95 с.
7. Миклашевский А. И. Технология художественной керамики. – Ленинград: Издательство литературы по строительству, 1971. – 302 с.
8. Русская поливная керамика из раскопок Московского Кремля. Советская археология / Т. Д. Авдусина, И. С. Владимирская, Т. Д. Панова [и др]. – М.: Наука, 1984. – 288 с.
9. Чаварра Х. Ручная лепка. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 63 с.

6. ПРАКТИКУМ ПО СКУЛЬПТУРЕ. ЛЕПКА ЧЕРЕПА ЧЕЛОВЕКА

Исторический очерк возникновения скульптурного портрета

Зарождение портретного искусства относится к глубокой древности. Первые значительные образцы портрета встречаются в древневосточной, главным образом древнеегипетской, скульптуре. Изображения в искусстве Месопотамии являются имперсональными изображениями божеств и не несут индивидуальных черт.

Известные портреты периода Древнего царства: статуи супружеской четы Рахотепа и Нофрет, вельможи Ти, Хефрена (Каирский музей), Хемона, писца (Лувр), Ранофера. Сохранились образцы деревянной портретной скульптуры – «Сельский староста» (статуя Ка-Апера – Шейх эль Беледа, Каир). Одна из самых ранних царских статуй – фараона Хасехема (II династия).

Со временем содержание древнеегипетского портрета углублялось (особенно в одухотворённых образах эпохи Нового царства периода Эль-Амарны, XIV в. до н. э.). Наиболее прославленным египетским портретистом является скульптор Тутмос Младший, работавший в эту эпоху. Его самые известные работы – портреты царицы Нефертити.



Неизвестный мастер. Статуя Нофрет (IV династия)

В скульптуре устанавливаются строгие каноны определенных типов композиции – тип идущей фигуры с выдвинутой вперед ногой (всегда левой), тип коленопреклоненной фигуры, фигуры, сидящей на корточках или на троне, с симметрично положенными на коленях руками.

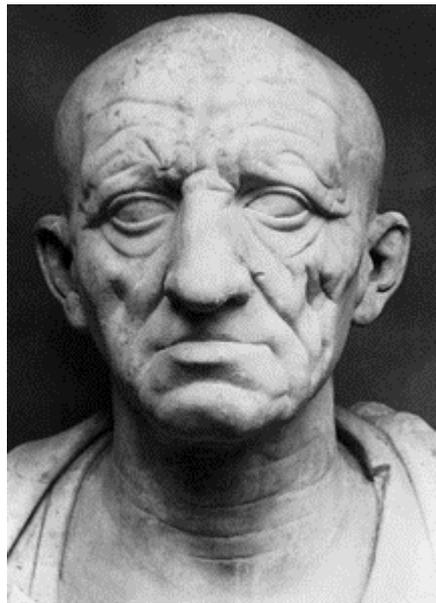
У древних греков долгое время портрета в прямом смысле слова не существовало, однако был обычай награждать победителей спортивных игр установкой их статуй в публичных местах. В эпоху классики создавались обобщенные, идеализированные скульптурные портреты поэтов, философов, общественных деятелей, поэтому частным лицам запрещалось заказывать свои реалистические портреты. Считалось, что это может развить в гражданах тщеславие и противоречит принципу равенства между ними. Только в V в. до н.э. впервые появились у греков настоящие портретные гермы и статуи, а именно в произведениях Димитрия Алопекского, жившего во времена Перикла.



Камень Гонзага: Прометей II и Арсиноя (III в. до н.э.)

Из Греции искусство портретов перешло к римлянам, которые к пластическим портретным изображениям в виде статуи и гермы прибавили новый вид – бюст. Многие греческие ремесленники работали в Риме, правда, уже с соблюдением желаний римского заказчика.

Развитие древнеримского портрета было связано с усилением интереса к конкретному человеку. В его основе – четкая и скрупулезная передача неповторимых черт модели при соблюдении единства индивидуального и типического. Римский скульптурный портрет оказался максимально натуралистичным и до сих пор считается одним из наиболее реалистичных образцов жанра за всю историю искусства (Портрет Катона Старшего (около 80 г. до н.э.).



Портрет Катона Старшего (ок. 80 г. до н.э.)

Одним из корней подобного реализма стала техника: римский портрет развился из посмертных масок, которые было принято снимать с умерших и хранить у домашнего алтаря (lararium), что являлось рудиментом культа предков. Кроме восковых масок в ларариуме хранились бронзовые, мраморные и терракотовые бюсты умерших.

Итальянское Возрождение было началом общеевропейского Возрождения. Кульминация искусства (конец XV и первые десятилетия XVI в.), преподнесшая миру таких великих мастеров, как Рафаэль, Тициан, Джорджоне, Леонардо да Винчи и Микеланджело, именуется этапом Высокого Возрождения.

Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti; иначе – Микеланьоло ди Лодовико ди Лионардо ди Буонаррото Симони)

(1475–1564) – один из самых удивительных мастеров Высокого и Позднего Возрождения в Италии и в мире. Монументальность, пластичность и драматизм образов, преклонение перед человеческой красотой проявились уже в ранних произведениях мастера. Его творения утверждают физическую и духовную красоту человека, его безграничные творческие возможности (Оплакивание Христа (фрагмент) (мрамор, 1498–1499), Брут (мрамор, ок. 1538), Давид (фрагмент) (мрамор, ок. 1501–1504).

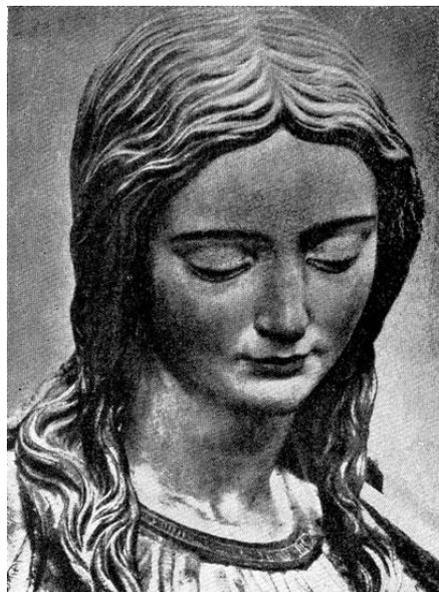


Микеланджело Буонарроти. Брут (мрамор, ок. 1538)

Во французской скульптуре XVII в. исследователи видят начало упадка, которого удалось избежать только некоторым авторам, сформировавшимся в Италии. В работах скульпторов Симона Джиллена, Жана Барина, Жака Сарразина и некоторых других обнаруживается следование академическим канонам в создании портретов. Развивалось медальерное искусство. В работах скульпторов постепенно соединились стили барокко и классицизм.

Скульптура барокко в Испании имела свою специфику: она отошла от традиций Ренессанса и сконцентрировалась на воплощении патетики, апеллируя к чувствам зрителей. В пластике установилась двойственность между реализмом и символикой: использовались сюжеты, взятые из реальной жизни, но предлагалось их прочтение в религиозном ключе. По форме

скульптура была более близка к классицизму, а по содержанию – к барокко. Крупнейшими мастерами Испании XVII в. являются Григорио Фернандес, Мартинес Монтаньес, Педро Рольдан. Скульптуры Хуана Мартинеса Монтаньеса (1568–1649) выполнены из дерева, покрыты позолотой и раскрашены. В работах Монтаньеса традиционная для испанской религиозной скульптуры экспрессия сочетается с рациональной уравновешенностью композиции. Он избегал акцентировать физические страдания, чем иногда злоупотребляли кастильские мастера, сосредотачивал своё внимание на углубленной духовной характеристике образов (Голова Марии. Фрагмент скульптурной композиции «Непорочное зачатие» (раскрашенное дерево)).



М. Монтаньес. Голова Марии. Фрагмент композиции «Непорочное зачатие»
(раскрашенное дерево)

Джованни Лоренцо Бернини (1598–1680) – итальянский архитектор и скульптор, крупнейший мастер римского и всего итальянского барокко. В его работах ярко воплотились принципы этого стиля: драматичная эмоциональность, эффектная театральность образов, активное взаимодействие архитектурных и пластических масс с пространством. Скульптурам Лоренцо Бернини присущи текучая стремительность движения, сочетание религиозности и чувственности (Портрет Констанци Буонарелли (1635, мрамор, Национальный музей Барджелло, Флоренция)).



Д. Л. Бернини. Портрет Констанци Буонарелли (1635, мрамор)

Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744) – итальянский скульптор и архитектор. Работал в 1715–1744 гг. в России, в Санкт-Петербурге. Создавая портреты, Растрелли внимательно изучал натуру, стремился передать наиболее характерные индивидуальные черты. Первой значительной портретной работой является бюст А. Д. Меншикова, выполненный в конце 1716 г. Портретные бюсты Растрелли – скорее монументальные, а не станковые произведения, так как в них переданы не только индивидуальные черты отдельных лиц, но содержание и характер целой эпохи (Бюст Петра I (бронза, 1723).



К.Б. Растрелли. Бюст Петра I (бронза, 1723)

Также величайшими скульпторами эпохи Просвещения были Этьен Морис Фальконе (1716–1791) и Жан Антуан Гудон (1741–1828). Э. Фальконе гениально передал историческую коллизию пластическими контрастами и созвучиями фигур Петра I (чья грозная голова была смоделирована Колло), его коня и гранитной скалы, служащей им постаментом. Ж. Гудон умел передать характер своей модели посредством тщательно выбранной позы, экспрессивного выражения лица и прямолинейного взгляда. Общеввропейское признание Гудону принесли портреты знаменитых современников – Вольтера, Дидро, Екатерины II, Б. Франклина, Дж. Вашингтона, Мирабо, Неккера.



Э.М. Фальконе. Голова Петра. Фрагмент памятника Петру I (бронза, 1782)

Скульптурный портрет второй половины XVIII в. стал величайшим завоеванием русского искусства этого периода. В этом жанре работало множество талантливых мастеров. Качество русского скульптурного портрета характеризовало зрелость русского искусства. Стремление познать человеческий характер, богатство его психологии были свойственны искусству XVIII в. в целом, что в полной мере отразилось и в скульптурных портретах, сохранивших своё художественное и историческое значение до наших дней. В этом жанре работали почти все крупные мастера эпохи: Фёдор Гордеев, Михаил Козловский, Иван Прокофьев, Иван Мартос, Феодосий Щедрин. Однако

наибольший взлёт жанра отразился в произведениях Федота Шубина.



И.П. Мартос Бюст императора Александра I (мрамор, 1822)



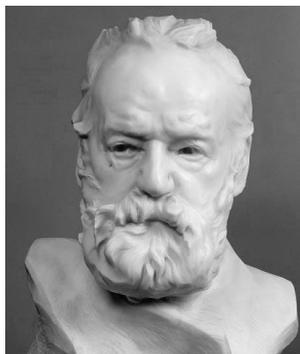
Ф.Ф. Щедрин. Бюст графа П. А. Румянцева-Задунайского (мрамор, 2-я пол. XVIII в.)



Ф.И. Шубин. Портрет князя А.М. Голицына (мрамор, 1774)

XIX в. можно назвать переломным для скульптуры. Неоклассицизм еще оставался популярным в Америке, а европейские мастера в основном занимались созданием исторических памятников и статуй королей и военачальников. Только в первые десятилетия XX в. начали зарождаться новые формы и идеи композиций. Заметно выделяется в эту эпоху творчество французского скульптора Огюста Родена.

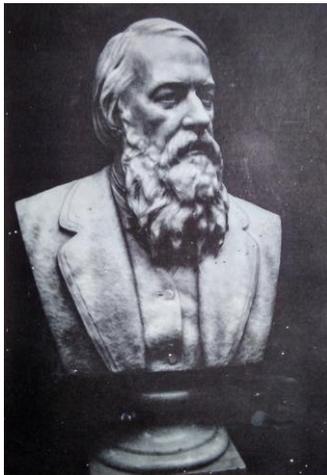
Франсуа Огюст Рене Роден (1840–1917) – французский скульптор, признанный одним из создателей современной скульптуры. Главным для Родена было стремление передать подвижность и одухотворенность скульптурной формы при помощи мощной пластической моделировки и светотени (Портрет Виктора Гюго (после 1883, мрамор, ГМИИ им. А.С. Пушкина).



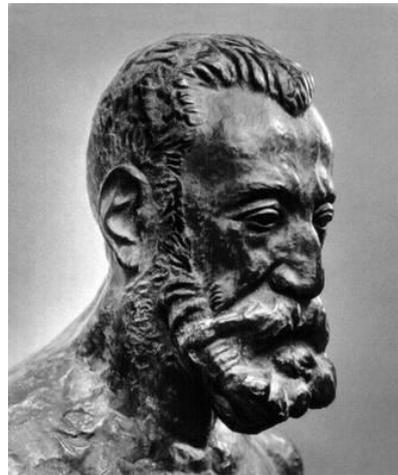
О. Роден. Портрет Виктора Гюго (мрамор, кон. XIX в.)

Марк Матвеевич Антокольский (1843–1902) – русский скульптор-реалист, академик Петербургской Академии художеств, профессор скульптуры, в своём творчестве искал новые методы трактовки жанровых и исторических тем. Наиболее значительны произведения скульптора на исторические темы, в которых отразились патриотические, гражданские устремления, его тяга к психологизации образа, к верности исторических деталей (Портрет В.В. Стасова (1872, мрамор).

Эмиль Антуан Бурдель (1861–1929) – французский скульптор, ученик О. Родена, в своём творчестве возрождал пришедшую в конце XIX в. в упадок монументальную скульптуру. В центре его внимания могучие характеры, а основная тема его искусства – героическое действие и творческое напряжение. В поисках лаконичного пластического языка он обращался к искусству Древнего Востока, античной архаике, французской готике (Портрет Анатолия Франса (фрагмент, бронза, 1919).



М.М. Антокольский.
Портрет В.В. Стасова (1872, мрамор)

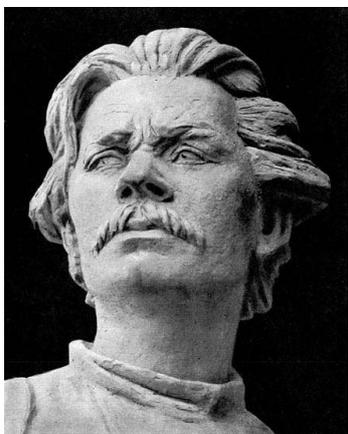


Э. А. Бурдель.
Портрет Анатолия Франса (фрагмент, бронза, 1919)

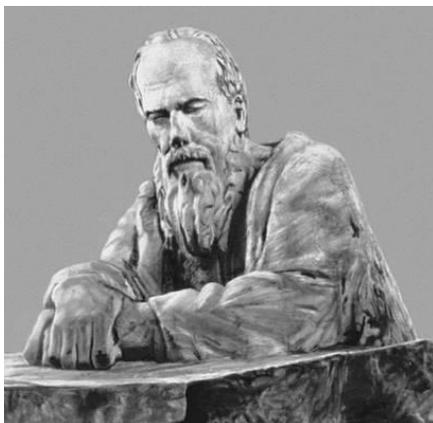
В русской скульптуре XX в. предпочтение отдавалось не тщательной детализации формы, а художественному обобщению. Изменилось даже отношение к поверхности скульптуры, на которой сохранялись следы пальцев или стеки мастера. Кажущаяся незаконченность произведений, разорванные или, напротив, текущие линии отразили стремление ваятелей воссоздать живую натуру. Испытывая интерес к особенностям

материала, они часто отдавали предпочтение дереву, природному камню, глине и даже пластилину. В то же время возросло внимание к мелкой пластике, к «кабинетной» скульптуре, которая должна была не просто украшать интерьер, но стать частью единого ансамбля в рамках важнейшей для стиля модерн идеи синтеза искусств.

Появилась целая плеяда мастеров скульптурного портрета. Особое значение имеет творчество таких русских скульпторов, как Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953) (Памятник Максиму Горькому (фрагмент, бронза, гранит, 1952), С. А. Замков (мрамор, 1935); Анна Семёновна Голубкина (1864–1927), (Старость (фрагмент, 1898), Девочка (Манька) (после 1904, мрамор, гипс), Карл Маркс (гипс, 1905, Третьяковская галерея, Москва); Сергей Тимофеевич Конёнков (1874–1971) (Ф.М. Достоевский (дерево, 1955), Бюст Альберта Эйнштейна (бронза); Сарра Дмитриевна Лебедева (1892–1967) (Портрет В.П. Чкалова (1936), Портрет Веры Мухиной (1939); Николай Андреевич Андреев (1873–1932) (Памятник Н.В. Гоголю (фрагмент, бронза, 1909), В. И. Ленин – вождь (1931–1932); Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960) (Голова красноармейца. Фрагмент группы «Октябрь» (бронза, 1927); Николай Васильевич Томский (1900–1984), (Бюст В. И. Ленина (1963), Волгоградский рабочий (мрамор, 1957); Евгений Викторович Вучетич (1908–1974) (Портрет писателя М. А. Шолохова (мрамор, 1958); Лев Ефимович Кербель (1917–2003) (Памятник К. Марксу в Карл-Маркс-Штадте (ГДР) (бронза, 1971).



В. И. Мухина. Памятник М. Горькому (фрагмент, бронза, гранит, 1952)



С.Т. Конёнков. Ф. М. Достоевский (дерево, 1955)



Е.В. Вучетич. Родина-мать (фрагмент, бетон, 1958–1967)

Тематический план по лепке черепа человека

Название	Тема	Методические указания
Кости мозгового и лицевого отделов черепа, пропорции черепа, опорные точки	<p><i>Тема 1. Кости мозгового черепа: лобная кость, теменные кости, затылочная кость, клиновидная кость, височная кость.</i></p> <p><i>Тема 2. Кости лицевого черепа: верхняя челюсть, скуловая кость, носовые кости, нижняя челюсть</i></p>	<p>Основой для лепки головы человека является знание костно-мышечной основы головы.</p> <p>Для лепки черепа необходимо знать не только название, место расположения, форму, границы костей и их отростков, но и пропорции черепа.</p> <p>У каждой кости черепа свои характерные особенности строения и формы: выступы, бугорки, выемки, отростки и т.д. Такие особенности (бугорки, выемки) костей обычно называют опорой для глаза, т. е. обозначают опорными точками</p>
Практикум по лепке черепа	<p><i>Тема 1. Начало лепки. Определение и нанесение пропорций.</i></p> <p><i>Тема 2. Построение, объемов, границ костей черепа при помощи опорных точек черепа и обрубочных плоскостей.</i></p>	<p>Рабочее место: установить металлический каркас в центре площадки скульптурного станка, отрегулировать высоту станка, чтобы каркас находился примерно на уровне глаз.</p> <p>Результаты промеров модели черепа</p>

	<p><i>Тема 3. Лепка надпереносья, глазниц и грушевидного носового отверстия. Нанесение границ глазничных впадин, уточнение ширины переносья.</i></p> <p><i>Тема 4. Окончательное пластическое решение лепки черепа.</i></p> <p><i>Уточнение пропорций, объемов, пластики и границ костей, отростков, углублений</i></p>	<p>следующие:</p> <p>1) в профиль промеры мозгового отдела черепа по горизонтали выявили: если провести вертикальную ось через центр слухового отверстия, то расстояние от затылочного бугра до вертикальной оси по горизонтали равно расстоянию от оси до переднего края лобной кости в районе надпереносья;</p> <p>2) расстояние по вертикали от центра слухового отверстия до венечного возвышения мозгового отдела черепа, разделенное пополам, откладывается три раза по вертикали на лицевом отделе черепа от венечного возвышения до нижнего края подбородка (гнатион) два раза по горизонтали от левого до правого наружных скуловых выступов</p>
--	---	---

Пример задания по теме

Построение объемов, границ костей черепа при помощи опорных точек и обрубовочных плоскостей

Задание: при помощи опорных точек и обрубовочных плоскостей, построить общие объемы и границы костей черепа.

Задача: освоить принципы построения объемов и границ костей черепа при помощи опорных точек и обрубовочных плоскостей.

Материалы: металлический каркас, установленный в центре площадки скульптурного станка, карандаш, скульптурная глина, рейки, стеки.

Вспомогательное приспособление – вертикальные и горизонтальные деревянные планки.

Методические рекомендации

1-е действие (измерение ширины)

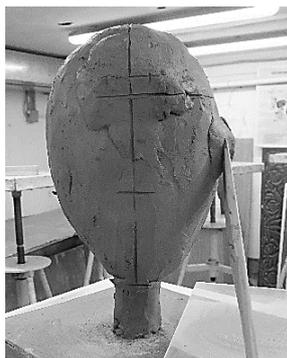
Изучая передний край лобной кости в районе надбровных дуг, условно проводим вертикальную плоскость фронтально спереди по центральным выступам надбровных дуг. Видим, что передняя часть лобной кости в районе центральных выступов надбровных дуг находится в вертикальной плоскости немного выше горизонтального уровня переноса. Визуально измеряем эти расстояния: а) по вертикали; б) по горизонтали; в) между выступами надбровных дуг.

На глиняной модели, на вертикальной плоскости выше переноса правее и левее от оси симметрии обозначаем эти выступы точками или крестиками на визуально выявленных расстояниях: выше переноса; между бугорками (рис. 1).

Самое широкое место на лицевой части черепа – это боковые выступы скуловой дуги (вертикальные плоскости, определяющие пропорцию Б) (рис. 2).



Рис. 1.
Обозначение центральных
выступов надбровных дуг



a



б

Рис. 2. Нанесение пропорции Б
(обозначение высоты и ширины на лицевой части черепа)

Изучаем на модели расположение самой широкой части скуловой дуги по высоте: относительно центра слухового отверстия и обозначаем на плоскости горизонталью. После этого в профиль изучаем на модели расположение по глубине относительно переднего края лобной кости и вертикальной оси. Это значение равно примерно $1/3$ расстояния на мягкой модели от переднего края лобной кости до боковой оси. Стеком наносим на плоскости вертикальную линию согласно выявленной пропорции. В этом месте, обозначенном крестиком, отмечаем стеком верхний и нижний край тела скуловой кости (рис. 3–4).

Для определения ширины передней части лобной кости в районе скуловых отростков смотрим (изучаем) модель черепа в фас и видим, что скуловые отростки уже по ширине, чем скуловые дуги. Проводим мысленно вертикали, а для наглядности на модели вертикально прикладываем деревянную рейку к боковому выступу скуловой дуги в самой широкой ее части справа (рис. 5).

Визуально (на глаз) запоминаем ширину просвета между рейкой и самой выступающей частью скулового отростка лобной кости (рис. 5). Этот просвет примерно равен и 11–12 мм.

На мягкой модели прикладываем рейку к вертикальной плоскости, ограничивающей глину справа (пропорция Б), а затем слева. При помощи стека срезаем лишнюю глину или добавляем комок необходимой величины так, чтобы просвет между краем глины в районе самой широкой части скуловой дуги и боковыми выступами надбровных дуг составил необходимую величину 11–12 мм.



Рис. 3. Лепка затылочной части черепа в профиль и анфас

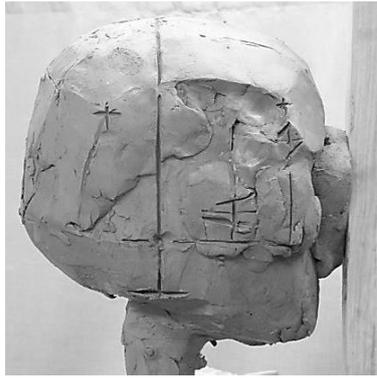


Рис. 4. Изучаем и определяем величину разницы по глубине центрального выступа носовой кости



Рис. 5. Разница по ширине между выступом скуловой кости

2-е действие (измерение высоты)

Исследуем скуловой отросток лобной кости в той же последовательности: рассматриваем в фас расположение скуловых отростков относительно уровня переносья по горизонтали.

Мысленно проведя горизонталь через переносье, видим, что самые крайние выступы на боковых поверхностях скуловых отростков находятся на одном уровне с переносьем. На вертикальной плоскости, ограничивающей ширину лобной кости с обеих сторон, наносим горизонталь.

3-е действие (измерение глубины)

После того как найдено расположение скуловых отростков лобной кости в двух измерениях по ширине и высоте, необходимо определить и задать границы объемов в третьем измерении (по глубине). Изучаем постановку (череп) В (профиль). Определив ранее при помощи пропорции А на мягкой модели передний край лобной кости, визуально определяем расположение по глубине скулового отростка относительно вертикальной оси и переднего края лобной кости с обеих сторон в профиль. Мысленно проводим вертикальную плоскость, а для наглядности прислоняем рейку к переднему краю лобной кости черепа. Визуально замеряем расстояние от вертикальной плоскости до выступающего бугорка на скуловом отростке (расстояние по горизонтали) примерно $1/4$ расстояния от переднего края кости до вертикальной (боковой) оси.

На мягкой модели на вертикальных плоскостях, ограничивающих ширину надбровных дуг и нанесенной на них горизонтальной линии, делаем стеклом вертикальную засечку равную $1/4$ расстояния от переднего края лобной кости до поперечной оси. Отмечаем в районе получившегося крестика стеклом передний и задний края скулового отростка (рис. 6).

Изучаем передние границы лобной кости выше найденных передних выступов надбровных дуг. Изучаем и лепим лобные бугры. Зрительно замеряем на модели черепа расстояние по высоте от переносья до лобных бугров, отмечаем стеклом на мягкой модели горизонтальную линию на необходимой высоте. Визуально определяем расстояние между лобными буграми и на горизонтальной линии отмечаем это расстояние, при помощи циркуля-измерителя сравниваем полученное расстояние на модели и на постановке. Данные сравнения позволяют делать необходимые поправки и тренируют глазомер. Обозначив лобные бугры по высоте и ширине, далее определим глубину расположения лобных бугров.

Изучая визуально постановку (череп) в профиль, мысленно проводим вертикальную плоскость по переднему краю центральных выступов надбровных дуг, а для наглядности к черепу вертикально прикладываем рейку и запоминаем расстояние (просвет) между рейкой и лобными буграми. На мягкой модели на найденной величине срезаем стеклом или добавляем глину на месте лобных бугров (рис. 7).



Рис. 6. Обозначение границ скулового отростка лобной кости



а
Рис. 7. Лепка лобных бугров



б

От уровня центральных выступов надбровных дуг по направлению лобных бугров стеком срезаем плоскость с необходимым наклоном в глубину и вверх. Получаем передний край лобной кости. Сверяем полученный наклон на работе с наклоном в этом месте на черепе, прикладывая рейку. Обозначаем крестиком на плоскости точное положение выступов лобных бугров.

Кладем пяточку стека на опорную точку 3 (левая часть мягкой модели черепа), направляем носик стека на опорную точку 6, а плоскость стека (щечку) – на опорную точку 1 и под полученным наклоном (вверх и к центру) аккуратно срезаем лишнюю глину. Подобным образом действуем и на правой стороне работы. Кладем стек пяточкой на боковой выступ надбровной дуги, носик стека направляем на выступ лобного бугра, а щечку (боковую плоскость стека) направляем на центральный выступ надбровной дуги и с полученным наклоном аккуратно срезаем глину, не задевая выступы. Подобным образом действуем на другой стороне мягкой модели. В результате этих действий получаем границы объема лобной кости спереди и с боков.

Приступаем к лепке профильной линии от венечного возвышения к затылочному бугру, найденному и заданному на мягкой модели в трех измерениях в процессе предыдущих построений. От затылочного бугра добавляем недостающую или срезаем лишнюю глину, снизу в направлении нижнего края сосцевидных отростков (рис. 8).

Проложив и уточнив профильную линию затылочно-теменной части черепа на мягкой модели, приступаем к лепке теменных костей, а именно теменных бугров: изучаем их расположение и форму на модели черепа, используя при изучении и лепке метод мысленного проведения горизонтальных и вертикальных плоскостей.

Изучаем границы объемов скуловых костей. После этого определяем расположение отростков по глубине, изучая их расположение относительно скулового отростка лобной кости. Самое широкое место на скуловой дуге определено по ширине предыдущими построениями определенными пропорцией Б на

вертикальных плоскостях. Теперь необходимо определить расположение боковых выступов скуловой дуги по глубине относительно переднего края лобной кости и вертикальной оси. Визуально на гипсовой модели изучаем расположение боковых выступов по глубине и приходим к выводу, что их расположение с левой и с правой стороны соответствует примерно половине расстояния от переднего края лобной кости до вертикальной кости. На мягкой модели черепа стеклом делаем вертикальную засечку в средней трети найденной ранее плоскости (плоскостях).

Следующее практическое действие – определение расположения скуловых дуг по высоте. Ближайшая определенная построениями опорная точка к изучаемым нами выступам – это слуховое отверстие. Визуально на гипсовой модели мысленно проводим горизонтальную плоскость, а для наглядности берем рейку и верхней плоскостью прикладываем горизонтально к изучаемой модели черепа в районе оси слухового отверстия, далее определяем на глаз и вертикально расположенным стеклом или циркулем-измерителем замеряем расстояние от верхней горизонтальной плоскости рейки до выступа скуловой дуги. Описанные действия выполняем на мягкой модели черепа и на полученном циркулем-измерителем или стеклом расстоянии делаем горизонтальную засечку слева и справа на намеченных ранее вертикальных засечках (линиях). В результате у нас получается крестик на плоскостях, который обозначает расположение выступов по глубине и высоте.

Далее необходимо определить расположение отростков по глубине. На гипсовой модели, повернув ее в профиль и для наглядности вертикально, плоскостью прислоняем рейку к обозначенным крестиками слева и справа. Данный способ изучения выявил: расстояния от вертикальной плоскости рейки до нижних выступов (выступов) по горизонтали равны примерно 10–11 мм на мягкой модели. Стеком отсекаем или добавляем необходимое количество глины. Получаем третье значение расположения отростков по глубине.

Для того чтобы окончательно ограничить объем скуловых костей, необходимо, положив пяточку стека слева и справа, направив носик стека на центральный выступ носовой кости,

срезать стеклом лишнюю глину. Если масса глины отсутствует на мягкой модели, то следует добавить недостающую массу глины от выступов в направлении к срединной линии, затем описанным ранее способом срезать лишнюю (рис. 9).

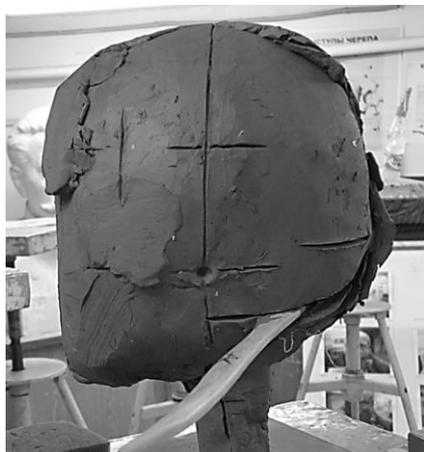


Рис. 8. Завершение лепки профильной линии затылочной части черепа



Рис. 9. Ограничение обрубочной плоскостью переднего края скуловой кости

Практические действия: визуально изучаем в фас гипсовую модель черепа. Расположив рейку вертикально, прислоняем боковой поверхностью слева, затем справа выявляем, что ширина расположения выступов по вертикали совпадает: а) с местом перехода верхнеглазничного края в носовой отросток лобной кости; б) с местом расположения по ширине нижнего нижнеглазничного выступа; в) с боковым краем (слева и справа) наружной поверхности альвеолярной части верхнечелюстной кости.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Баммес Г. Образ человека: учебное пособие и практическое руководство по пластической анатомии. – М.: Дитон, 2011. – 503 с.
2. Билич Г. Л. Анатомия человека: учебник: в 3 т. Т. 3. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2012. – 352 с.
3. Дюваль М. Анатомия для художников. – М.: Издательство В. Шевчук, 2001. – 359 с.
4. Кузнецов А. Ю. Атлас анатомии человека для художников. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 160 с.

5. Лантери Э. Лепка / пер. с англ. А.Е. Король. – М.: Издательство В. Шевчук, 2006. – 336 с.

6. Механик Н.С. Основы пластической анатомии. – М.: Искусство, 1993. – 352 с.

7. Павлов Г. М., Павлова В. Н. Пластическая анатомия (Анатомия для художников) / под ред. М.Р. Сапина и В.Я. Бочарова. – М.: Элиста: Джангар, 2000. – 191 с.

8. Похлебаева М.Б. Пластическая анатомия: учебно-методическое пособие. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2017. – 99 с.

9. Чиварди Дж. Изображение кисти и стопы. Искусство и техника. / пер. с итал. Г. Семеновой. – М.: Эксмо, 2005. – 64 с.

7. МОДЕЛИРОВАНИЕ МОЗАИЧНОГО ПАННО В ВЕКТОРНОЙ ПРОГРАММЕ

Общая характеристика и история искусства мозаики

Термин «мозаика» восходит к латинскому *musivum* – посвящение музам. Столь возвышенное название прекрасно подходит удивительному искусству, позволяющему создавать самые разнообразные и необыкновенные произведения. Мозаика – это вид декоративно-прикладного и монументального изобразительного искусства создания рисунков и узоров на поверхности путем компоновки и закрепления однородных небольших цветных частиц стекла, мрамора или других материалов в слое из цемента, гипса или клея.

Как правило, мозаика создается по заранее подготовленному эскизу. С древности существуют два основных метода исполнения мозаики: прямой и обратный. При прямом наборе мозаичные частицы сразу укладывают и вдавливают в грунт (им может служить мастика, цемент, известка, воск и т. д.). При обратном наборе частицы мозаики сначала укладывают лицевой стороной вниз на бумагу, картон, сетку или иную подложку, а затем закрепляют.

С VI по II тыс. до н. э. был так называемый галечный период в истории мозаики. Древнейшая галечная мозаика была найдена в городе Гордион, столице Фригии в Средней Азии. Мозаика выполнялась в виде простых геометрических узоров из гальки белого, черного и красного цвета (Древняя Мозаика в Гордионе, около V тыс. до н.э.) (рис. 1).



Рис. 1. Древняя Мозаика в Гордионе, около V тыс. до н.э.

К IV тыс. до н. э. галечная мозаика усложнилась, приобретая вид более сложных рисунков и конструкций, где для разделения фрагментов стали использоваться свинцовые пластины, а количество элементов стало исчисляться тысячами (Древняя мозаика из Пергамского музея, Берлин) [1].

Дальнейшим этапом развития искусства мозаики является культура Древней Месопотамии, поражающая техническим уровнем древних мастеров. Памятник истории и искусства Шумера сер. III тыс. до н.э., найденный в 1930-х гг., – Штандарт из Ура – один из самых ранних примеров совершенства владения мастерством инкрустации материалов. Он состоит из двух наклонных прямоугольных деревянных панелей («Мир» и «Война»), украшенных мозаикой: фон образуют кусочки лазурита, а сюжетная композиция из человеческих фигур вырезана из перламутровых раковин. Штандарт находится в экспозиции Британского музея (Штандарт из Ура, сер. III тыс. до н.э.) (рис. 2).

Наивысшего своего расцвета и одновременно падения под натиском персов Месопотамия достигла в период Вавилонского царства в I тыс. до н.э. Вплоть до раскопок в конце XIX в. его считали придуманным в назидание потомкам разрушенным символом человеческой гордыни. В процессе раскопок был обнаружены вавилонские стены, длина которых превышала 90 км. Все эти стены были возведены из кирпича, только малая часть которого была не обожжена. Кроме кирпичной кладки вавилонские стены имели покрытие керамическими изразцами голубого, зелёного и жёлтого цветов с рельефным изображением зверей (Лев. Изразцовая облицовка стены тронного зала царя Навуходоносора из Вавилона, VI в. до н. э.). Не менее крепостных стен мир поразило открытие экспедицией К. «Дороги смерти», она же дорога Мардука. (Лев. Изразцовая облицовка дороги процессий из Вавилона, VI в. до н. э.). Далее размещались драконы, рогатые крокодилы, псы с чешуйчатым телом и когтистыми птичьими лапами. Всего было более 500 изображений. Дорога вела к воротам богини Иштар (Изразцовая облицовка ворот богини Иштар из Вавилона, VI в. до н. э.) (рис.3).



Рис. 2. Штандарт из Ура
сер. III тыс. до н.э.

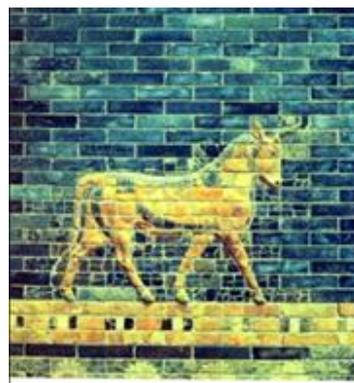


Рис. 3. Изразцовая облицовка ворот
богини Иштар из Вавилона VI в. до н. э.

Искусство мозаики также было распространено в Греции с эпохи архаики (VIII–VI вв. до н.э.). Греческая мозаика чаще всего служила напольным покрытием и стенным декором. Известными образцами греческого искусства можно считать мозаики, найденные в Коринфе, Олинфе, Эретрии и Пелле (конец VI в. до н. э.). Мастера продолжают использовать гальку, а также технику мелко модульной кладки цветного камня. Среди изобразительных мотивов используются стилизованные растительные изображения пальметты, листьев аканта, завитков плюща, цветов лотоса. Из фигур – изображение льва, грифона, гепарда, орла и человеческие фигуры (Дионис верхом на Леопарде, Дом масок, Делос, Греция, IV в. до н. э.).

Эпоху эллинизма в истории мозаики начинают с образцов, найденных при раскопках Пеллы – родного города Александра, столицы Македонского царства. Мозаики Пеллы принципиально отличны от всех предыдущих, не просто стилистически и применением новых технических приёмов (камешки тщательно сортированы по размеру и форме, что дает более плотное прилегание их друг к другу, для детализации некоторых участков применяются новые материалы – полоски глины и свинца), но иным подходом, новым видением вопроса. Появляются натурализм и драматичность, характерные для всей культуры эпохи эллинизма во множестве своих проявлений (Охота на льва. Мозаика из Пеллы. IV в. до н. э.) (рис. 4).



Рис. 4. Охота на льва. Мозаика из Пеллы. IV в. до н. э.

Римская мозаика – художественное искусство, появившееся в Древнем Риме, являющаяся синтезом культуры Греции и Византии. В эпоху Древнего Рима мозаика достигает своего расцвета. Искусство мозаики на стенах зданий из камней римляне подчёркнули у греков, практикующих этот метод украшения зданий со II в. до н. э. Расцвет этого направления пришелся на период военных походов Юлия Цезаря и Октавиана Августа, когда империя богатела за счет контрибуций. В древнеримское государство приглашали греческих мастеров для работы и обучения подмастерьев. Римская мозаика отличалась реализмом трактовки, а также разнообразием бытовых, исторических, мифологических, пейзажных мотивов (Морская мозаика, Помпеи, мелкомодульная техника, Национальный археологический музей. Неаполь, Италия) (рис. 5) [7]. Она украшала жилые дома в Помпеях и Геркулануме, фонтаны и бани (Александр Македонский. Фрагмент мозаики «Битва при Иссе»). Мозаика обнаружена в XIX в. при раскопках Помпей.



Рис. 5. Морская мозаика, Помпеи, мелкомодульная техника, Национальный археологический музей. Неаполь, Италия

В Византийской империи, правопреемнице античных традиций, мозаика пережила свой расцвет, достигнув небывалых художественных и смысловых высот. В первую очередь мозаика украшала культовые, а не светские сооружения: реалистичность уступила место выразительности, мозаичные полотна располагались на сводах и куполах храмов. Византийская мозаика – это прежде всего мозаика из смальты. Именно византийцы разработали технологию её производства. С помощью добавления в сырьевую стекломассу металлов (золото, медь, ртуть) в различных соотношениях научились изготавливать несколько сотен цветов смальты, а с помощью простых инструментов мозаики можно было придать элементарные геометрические формы, удобные для укладки в мозаичное полотно. Основным мозаичным элементом стали кубики более или менее одинакового размера, которые принесли известность византийским мозаикам.

Благодаря прикреплению тессер методом прямого набора, каждый элемент отличался своей уникальной поверхностью и положением в пространстве, и потому цельное мозаичное полотно воспринималось движущимся и живым, мерцающим в свете свечей золотом [8]. Христианские истории стали центральной темой мозаик, стремление к достижению максимального впечатления от изображения стало движущей силой совершенствования техники укладки мозаики и разработки новых цветов и составов смальты (Цикл мозаик в базилике Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, VI в.).

Особенностью византийских мозаик стало использование золотого фона и выполнение контуров фигур, объектов, предметов. Контур выкладывался в один ряд кубиков и элементов со стороны фигуры или объекта, и также в один ряд со стороны фона. Ровная линия таких контуров придавала изображениям на мерцающем фоне чёткость (Император Юстиниан со свитой. Мозаика апсиды храма Сан-Витале в Равенне, VI в.) (рис. 6).



Рис. 6. Император Юстиниан со свитой.
Мозаика апсиды храма Сан-Витале в Равенне, VI в.

В Древней Руси мозаика появилась в X в., а именно после принятия христианства. Мозаики собора Святой Софии отличаются ярким колоритом и богатством цветовой гаммы. В киевском соборе основная часть мозаичных композиций располагается в районе алтаря и под сводом купола. Они декорируют стены апсиды, вимы, конху, паруса и подпружные арки. Используя мозаику таким образом, мастера хотели подчеркнуть главные части собора (Подкупольная мозаика собора Св. Софии в Киеве. Христос Пантократор (Вседержитель), XI в.; Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве (Богоматерь Оранта (молящаяся) (рис. 7).



Рис. 7. Мозаика апсиды собора Св. Софии в Киеве.
Богоматерь Оранта (молящаяся), XI в.

В мусульманское искусство мозаика проникла в первые века по хиджре. Так называемые пустынные замки были первыми образцами исламской архитектуры, которая может похвастаться

мощеными полами (Мозаичный пол во дворце Хишама в Хирбат аль-Мафджар, VIII в.). Владение арабами технологией глазурования и люстрирования положило начало целой эпохе в керамике и позволило создать поистине необыкновенные произведения керамического искусства. Можно сказать, что именно арабы положили начало декорированию фасадов зданий керамикой. Они привезли свои технологии и орнаменты в Европу, и с них началось распространение по всему континенту майолики, получившей свое название от острова Майорка, через который завозились в Европу образцы арабского керамического искусства. Майолика – разновидность керамики, изготавливаемой из обожжённой глины с использованием расписной глазури.

В Куполе Скалы преобладают стилизованные растительные узоры и аяты Корана. Майоликовые фризы украшают его фасад (Мозаика на стенах Кубат-ас-Сахра в Иерусалиме, VII в.) (рис. 8).

Стены мечетей украшались изразцами звездообразной и крестообразной форм. Из них выкладывались сложные геометрические узоры подобные тканым коврам. Религиозные ограничения в изобразительных сюжетах привели к возникновению сложнейших орнаментов – арабесок, состоящих из пятиконечных или шестиконечных звёзд и геометрических фигур. Также довольно часто использовался растительный орнамент. Роспись по керамике характеризовалась наличием множества деталей и тщательной прорисовкой чётких линий. Из разноцветной керамики выполнялись также панели и фризы, расписанные строками из Корана (Изразцовое убранство Голубой мечети, Стамбул, начало XVII в.) (рис. 9).



Рис. 8. Мозаика на стенах Кубат ас-Сахра Иерусалиме, VII в.



Рис. 9. Изразцовое убранство Голубой мечети, Стамбул, нач. XVII в.

Периодом расцвета искусства деревянной мозаики в Европе принято считать эпоху Возрождения. В XV в. наибольших успехов в искусстве интарсии достигли флорентийские мозаичисты. Интарсия (от итал. *intarsio* – врезание, углубление) – разновидность инкрустации, техника декорирования какой-либо поверхности, при которой один материал углубляется, врезается в толщу другого. Инструменты мозаичистов эпохи Ренессанса можно увидеть на интарсии-автопортрете итальянского мастера Антонио Барилли. Он изобразил себя работающим над набором: в руках нож с длинной изогнутой ручкой, которая при вырезании упиралась в плечо. Это позволяло усилить нажим на кончик резца. Автопортрет Антонио Барилли находится в одном из музеев Вены и привезен туда из Сиены. Интарсия относится к 1453 г. и является единственной в своем жанре в искусстве деревянной мозаики.

В эпоху Возрождения в мануфактурах Медичи появляется еще одна мозаичная техника: флорентийская мозаика, затем распространившаяся по всей Европе. Состоящая из тонких пластин натурального камня, она отличается разновеликими тессерами из камней, плотно уложенными друг к другу, подчеркивающими своей формой характер изображаемого предмета. Для достижения наибольшей выразительности природной структуры камня мозаика полировалась до блеска (Флорентийская мозаика «Обоняние и осязание». Царское село, XVIII в.) (рис. 10).



Рис. 10. Флорентийская мозаика «Обоняние и осязание». Царское село, XVIII в.

Эпоху рококо можно считать новым этапом развития искусства мозаики в Западной Европе. Сам термин «рококо» произошел от названия техники рокайль в прикладном искусстве Франции XVIII в. Мозаика не была основным видом декоративно-прикладного искусства этого времени, однако в качестве декора применялась достаточно часто. В качестве декоративного материала при этом широко употреблялась не только традиционная смальта, но и другие материалы, имитирующие природные окаменелости. Для рококо свойственно выкладывание панно из морских раковин. Обычно такой декор использовался для украшения интерьеров (рис. 11).



Рис. 11. Мозаика из ракушек стиля рококо

Важным этапом в развитии искусства мозаики стал общеевропейский стиль модерн конца XIX – начала XX в., который абсолютно не приемлет достижения предыдущих поколений. Благодаря модерну в мозаике появились новые компоненты, в частности, фарфор, стекло и керамика. Данные элементы начали применять в равной степени со стандартным камнем, смальтой и даже галькой. Стиль модерн создал собственный специфический вид кладки. Если в стандартной мозаике применялись модули конкретных габаритов и типов, то стиль модерн, невзирая на традиции, допускал симбиоз в одной и той же мозаичной картине стандартных модулей прямоугольной формы с максимально вытянутыми и геометрически неправильными модулями. В эпоху модерна наиболее оригинальным и самобытным примером моза-

ики стали работы архитектора Антонио Гауди. Мозаики были частью его архитектурных сооружений и подчеркивали пластику форм благодаря смешению техник и различных материалов: традиционной смальты, камня, керамики, стекла, фарфора и гальки (А. Гауди, Парк Гуэля, 1900–1914 гг., Барселона; А. Гауди, Дом Баль, 1904–1906 гг., Барселона) (рис. 12).



Рис. 12. А. Гауди, Парк Гуэля, 1900–1914 гг., Барселона

Мозаичные панно советского периода – это своего рода визитная карточка государства. Это повседневность в искусстве и искусство повседневности. Творения мастеров мозаики насквозь пропитаны духом времени. Фасады советских зданий часто украшались мозаиками и монументальные панно до сих пор сохранились во многих городах. На них изображались герои труда – космонавты, шахтеры, сталевары, монтажники-высотники, доярки на пути к светлому будущему. Хитросплетенные орнаменты, разноцветные кусочки смальты, узоры из керамической плитки, мрамора и полудрагоценных минералов – за каждым панно стоят месяцы кропотливой работы множества людей («Вся власть советам!», 1960-е гг.) (рис. 12).



Рис. 13. «Вся власть советам!», 1960-е гг.

В настоящее время художники-мозаичники используют различные материалы и технологии изготовления панно, характерные для разных исторических и национальных художественных эпох и стилей. Расширились также и возможности моделирования эскизов будущих мозаичных панно. К примеру, векторные графические программы позволят моделировать различные варианты кладки плиточных модулей, разрабатывать композиции, орнаменты, выбирать колорит в сочетании с интерьером, для которого предназначено панно.

Тематический план по моделированию мозаичного панно в интерьере

Название	Тема	Методические указания
История развития искусства мозаики	<p><i>Тема 1. Мозаика как вид декоративно-прикладного искусства.</i></p> <p><i>Тема 2. Мозаика Древней Месопотамии.</i></p> <p><i>Тема 3. Искусство мозаики в античной Греции.</i></p> <p><i>Тема 4. Мозаика в Древнем Риме.</i></p> <p><i>Тема 5. Византийская мозаика (Византия и Древняя Русь).</i></p> <p><i>Тема 6. Мозаика в арабо-мусульманском мире.</i></p> <p><i>Тема 7. Мозаика в эпоху Возрождения.</i></p> <p><i>Тема 8. Стиль рококо в искусстве мозаики.</i></p> <p><i>Тема 9. Мозаика стиля модерн.</i></p> <p><i>Тема 10. Искусство мозаики в советской России</i></p>	<p>Задача изучения истории мозаики – сохранение и передача традиций в области художественной культуры и декоративно-прикладного искусства в среде, знакомство с художественными произведениями данного вида ДПИ.</p> <p>В качестве сбора материала преподавателем предоставляется несколько фотографий по теме</p>
Моделирование мозаичного панно в векторной программе	<p><i>Тема 1. Цветоведение в интерьерной мозаике.</i></p> <p><i>Тема 2. Обзор разновидностей и стилей орнамента в мозаике.</i></p> <p><i>Тема 3. Выполнение мозаичного панно</i></p>	<p>Для студентов важно понять значение цвета и орнамента – основных средств выражения художественного образа в искусстве мозаики.</p>

	<p><i>геометрического орнамента в векторной программе CorelDraw.</i></p> <p><i>Тема 4. Растительный орнамент мозаичного панно. Выполнение в программе CorelDraw.</i></p> <p><i>Тема 5. Выполнение мозаичного панно в арабском стиле в редакторе векторной графики.</i></p> <p><i>Тема 6. Животным мир в мозаике панно. Выполнение панно в стиле Древнего Вавилона с помощью программы CorelDraw.</i></p> <p><i>Тема 7. Пейзажные мотивы в мозаичном панно. Выполнение в векторной программе эскиза флорентийской мозаики.</i></p> <p><i>Тема 8. Выполнение мозаичного панно стиля модерн с помощью векторной программы.</i></p> <p><i>Тема 9. Образ человека в мозаике. Выполнение панно в советском стиле</i></p>	<p>Сначала необходимо выполнить эскиз работы, который будет отвечать законам композиции, цветовому решению и стилизации. После проработки эскиза необходимо приступить к моделированию панно в интерьере с помощью графической программы CorelDraw.</p> <p>Готовые мозаичные панно и их размещение в интерьере распечатываются на бумаге формата А3</p>
--	--	---

Пример задания по теме

Выполнение мозаичного панно геометрического орнамента в векторной программе CorelDraw

Задание: выполнить эскиз мозаичного панно в редакторе векторной графики.

Задача: освоить в векторной графической программе CorelDraw технологию работы по составлению композиции мозаичного панно геометрического орнамента и размещению его в интерьере с учетом общей стилистики и колорита.

Материалы для эскиза: бумага, карандаш, линейка, кисти, гуашь.

Оборудование: компьютеры, оснащенные операционной системой Windows 10, а также графической векторной программой CorelDraw.

Методические рекомендации. Изначально студенты выполняют эскиз мозаичного панно квадратной формы, состоящего из отдельных квадратных модулей, имитирующих плиточную кладку, на бумаге с помощью гуашевых красок и кистей. Для более оперативной работы над эскизом допускается использование разлинованной в квадратную клетку бумаги. Композиция панно предполагается центрическая (точечная), выстроенная по законам симметрии. При этом рекомендуется начинать выстраивать орнамент от центрального квадратного модуля.

Важной частью выполнения задания на этапе эскиза является соблюдение законов цветоведения и колористики, знание цветовых гармоний (диады, триады, тетрады) при поиске цветовых сочетаний в мозаичном панно. При этом важно не забывать о колорите интерьера. Мозаичное панно должно быть акцентом в среде, при этом сочетаться с её цветовой гаммой.

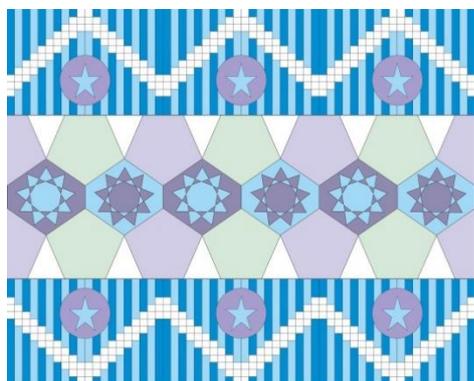
После выполнения эскиза и поиска подходящего для него интерьера студенты приступают к выполнению панно в графическом редакторе векторной графики CorelDraw. Формату рабочей области необходимо задать квадратные параметры в соответствии с эскизом будущего панно. Далее накладывается векторная сетка, предназначенная для удобства работы с точечными модулями. В векторной программе, как и в эскизе, в

качестве отдельно взятого модуля используется квадрат, у которого можно менять толщину контура и цвет заливки. Выстраивание геометрического орнамента, как и в эскизе, начинают от центра. Необходимо следить за тем, чтобы квадратные модули (тессеры) были привязаны к векторной сетке во избежание перекосов и неровностей композиции. Квадратные модули в соответствии с эскизом окрашиваются инструментом «Заливка», после чего группируются.

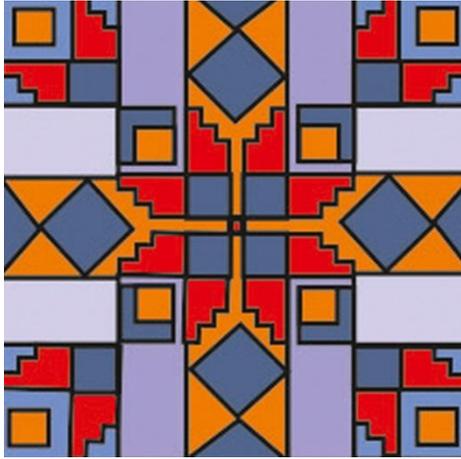
После того, как панно в программе выполнено, методом коллажа его необходимо разместить в фотоизображении выбранного интерьера. Для этого можно использовать редактор векторной и растровой графики с функцией наслаивания одного изображения на другое. Готовый эскиз, выполненный в графической программе, можно использовать в качестве проекта для создания мозаичного панно в материале.

Выполнение данного задания помогает студентам: понять особенности работы над проектированием интерьерного мозаичного панно, значение цвета и орнамента в качестве основных средств выражения художественного образа в искусстве мозаики; приобрести навыки разработки эскиза мозаики с учетом особенностей архитектурных форм; научиться находить орнаментально-ритмическую структуру, колористическое и тональное решение композиции, позволяющее воспринимать мозаичное произведение на большом расстоянии.

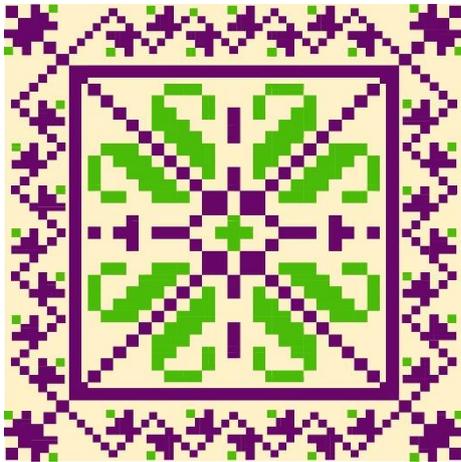
Работы студентов



Аксёнова Дарья (мозаика в интерьере)



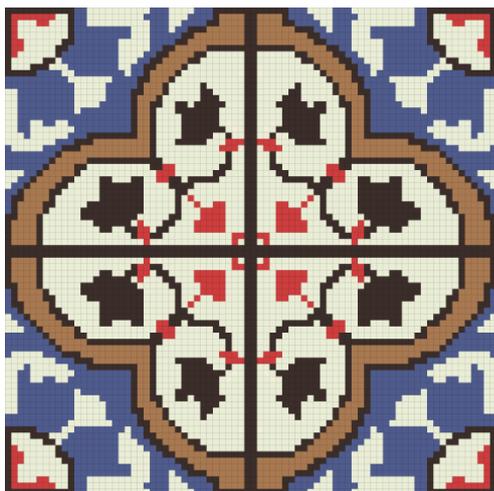
Безрукова Ирина (мозаика в интерьере)



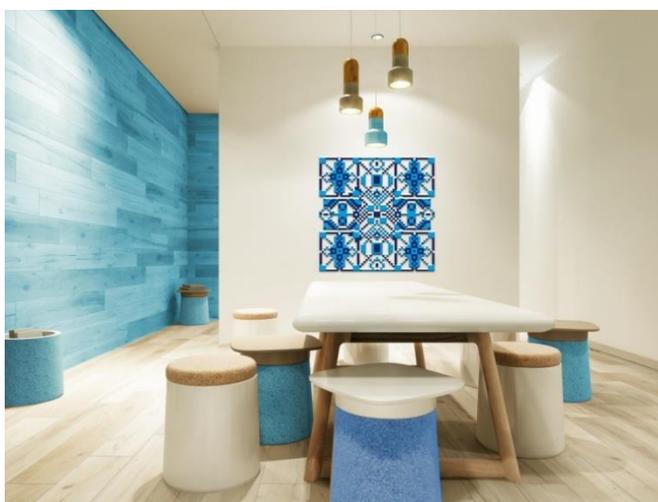
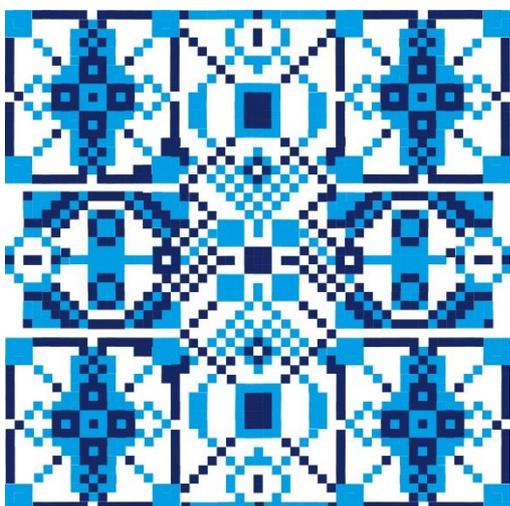
Коваленко Анна (мозаика в интерьере)



Коваленко Владислав (мозаика в интерьере)



Котова Ирина (мозаика в интерьере)



Порошина Ксения (мозаика в интерьере)

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аристамбекова Н. Е., Иофина И. Мозаика из гальки и укладка дорожек: оригинальные идеи и практические рекомендации. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 253 с.
2. Бердышев С. Н. Работы и мозаика по камню. – М.: Вече, 2004. – 173 с.
3. Буланин В. Д. Мозаичные работы по дереву: [Перевод]. – М.: Мир; Лейпциг: Фахбухферлаг, 1989. – 167 с.

4. Галкин П. А., Галкина А. Е. Облицовочные и плиточные работы: технологии и материалы для внутренних и наружных работ. – М.: Эксмо, 2012. – 252 с.

5. Гарбарев Ю. А. Художественная керамическая мозаика. – Омск: ОМСК, 2010. – 23 с.

6. Даувальдер В. Ф. Графика, мозаика, иллюстрации / авт.-сост. В. Н. Чешко. – Киев: Укр. о-во охраны памятников истории и культуры, 1991. – 47 с.

7. Демус О. Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии. – М.: Индрик, 2001. – 157 с.

8. Каптерева Т. П. Римская мозаика. Африка. – М.: Белый город, 2008. – 46 с.

9. Цыганова Л. Р., Мастерова Н. А., Артемова Е. Б. Отделочные материалы и композиции, применяемые в дизайне. Мозаика, фреска, витраж, сграффито: учебное пособие. – Волгоград : ВолгГАСУ, 2007. – 57 с.

8. ПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЫСТАВКИ В ОБУЧЕНИИ БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ

Современное динамичное время диктует свои условия в вопросах презентации художественного творчества будущих художников-педагогов. И те способы, приёмы, технологии и др., что использовались вчера, сегодня, как минимум, требуют переосмотра и модернизации. Не вызывает сомнений, что будущий художник-педагог должен уметь мастерски передавать цвет, тонко чувствовать колорит, моделировать форму, рефлексировать и образно мыслить, быть творчески активным, обладать необходимыми навыками самопрезентации. Также становление будущего педагога ИЗО немислимо без свободы художественного творчества и представления результата работы на выставках.

Сегодня в учебном процессе особое внимание, на наш взгляд, должно уделяться саморазвитию личности, её готовности к самоорганизации в стремительно меняющемся мире. В этом смысле, мы полагаем, необходимо уделять более пристальное внимание презентации собственного творчества будущего учителя изобразительно искусства, комплексному оформлению художественных выставок, персональных или групповых проектов. Важно активно осваивать методы, способы, формы, технологии презентации и организации студенческих художественных выставок в учебном процессе. Тем более важно ещё в студенческий период завязывать необходимые связи с представителями арт-рынка: музеями, галереями, кураторами выставок, арт-дилерами, коллекционерами и др.

Несомненно, художник и выставка – единое целое. Под художественной выставкой мы понимаем «рационально организованный комплекс идейных, смысловых, эстетических и материальных компонентов. Художественная выставка концентрирует на своей территории многие актуальные явления искусства и культуры. Она апеллирует к чрезвычайно широкому спектру понятий и ассоциаций в самых разнообразных областях гуманитарной отрасли знаний» [2, с.10].

Художественная выставка как феномен привлекает внимание ряда исследователей со II половины XX в. Искусствоведы,

культурологи изучают и анализируют историю развития и организации художественных выставок, их роль в развитии культуры, искусства, а также музейного дела (С. В. Богородский [1], А. П. Захаров, Т. П. Калугина, В. В. Литвинов, М. Т. Майстровская, Н. А. Никишин, Н. В. Порчайкина [2], Т. П. Полякова, Е. О. Торопова, Б. А. Столяров [5] и др.). Только в конце XX в. происходит окончательное теоретическое осмысление коммуникативной функции выставки как сложного социокультурного явления. С одной стороны, выставка отражает художественные процессы в обществе, а с другой – активно влияет на эти процессы. Таким образом, выставка является коммуникативным средством, своеобразным срезом в современной художественной жизни общества. Исследователи с возрастающим интересом внимательно изучают процесс и особенности ведения диалога с разновозрастной аудиторией выставок, а также ищут пути наиболее эффективного взаимодействия с ней.

Относительно многовекового культурно-исторического процесса выставка во временном отношении совсем недолговечна: подготовка, открытие, вернисаж и сам процесс экспонирования, занимающий отведенный отрезок времени. Тем не менее она необычайно интересна для аналитики ряда исследователей и специалистов в области искусствоведения, культурологии, изобразительного искусства, музейного дела и др. Ни у кого уже не вызывает сомнения тот факт, что создание выставки является своего рода искусством, требующим у куратора комплекса знаний, умений и навыков в различных областях деятельности для создания и продвижения выставочной экспозиции. Это квинтэссенция долгого пути развития, на котором были идеи, поиски, взлёты и кризисы процессов выставочных презентаций. Сегодня экспозиционное искусство – это достаточно активный процесс, связанный, конечно, с постоянным развитием искусства, с зарождением и развитием других его жанров (концептуальное искусство, перформанс, инсталляция, видеоинсталляции, видеоарт и др), ещё совсем немислимых вчера, а сегодня, с развитием IT-технологий дополненной реальности и появлением новых материалов, они отражаются в уникальных, технологичных художественных произведениях XXI в.

В теоретико-педагогическом понимании художественная выставка является средством расширения культурного и эстетического кругозора личности и отвечает современным требованиям образования: достаточно полно проанализирована роль выставок детского рисунка О. Л. Некрасовой-Каратеевой, даны практические рекомендации по созданию выставочной интерактивной среды в работах А. В. Мацкевич и М. В. Шапошниковой, рассмотрены вопросы формирования индивидуальности будущего учителя ИЗО в вузе исследователем Н. М. Чайка, В. А. Шишкина подчёркивает важность роли педагогического сопровождения в личностно-профессиональном становлении будущих учителей изобразительного искусства [4], Е. М. Лабахуа рассматривает экспозиционно-выставочный комплекс художественной галереи как фактор нравственно-эстетического воспитания студентов ХГФ и др.

Выставка – это поле пересечения разных областей культуры, искусства, науки и образования. Художественная выставка представляет собой сложное социокультурное явление, отражающее современные художественные процессы и одновременно влияющая на эти процессы путём формирования эстетического вкуса зрителя. Сегодня выставки расширяют свою зону влияния, современные технологии выводят искусство экспозиции на новый уровень.

В единстве рассматривается предметно-пространственная, эмоционально-образная, сюжетно-концептуальная среда и визуальный ряд презентации проекта. Таким образом, художественная выставка – это система и синтез различных видов искусств, где одной из важнейших функций является коммуникация. Здесь в единстве работают концепция, визуальный образ и галерейное пространство.

Остановимся подробнее на визуальном концепте выставки, элементах её фирменного стиля. Под фирменным стилем выставки мы понимаем набор графических, цветовых, словесных, типографских и других элементов, обеспечивающих визуальное и смысловое единство в визуальной презентации художественного выставочного пространства; всей исходящей для зрителя информации, внутреннего

и внешнего оформления. В минимальное рекламное сопровождение выставочного проекта входят:

1) афиша, название, фирменный шрифт, цвет, знак, логотип, фирменный паттерн;

2) фирменная и деловая документация (пригласительные билеты, программы выставки, листовки, флаеры, визитки, конверты, папка, бланки документации, бейджи, дипломы участников выставки);

3) рекламная и промо полиграфия (баннеры, ролапы, рекламные буклеты, каталоги, модули для продвижения в социальных сетях, анкеты для посетителей);

4) упаковка;

5) фирменная одежда и оформление транспорта;

6) сувенирная продукция (значок, ручка, блокнот, футболка);

7) средовой дизайн (элементы фирменного стиля выставки в экспозиции галерейного или музейного пространства, план экспозиции, экспликация, этикетаж, выставочный или рекламный стенд, навигация, инфографика);

8) диджитал-носители (сайт, медиа-презентация, мобильное приложение, электронные коммуникации, музыкальное сопровождение и др.).

Таким образом, все перечисленные инструменты фирменного стиля вовлекают зрителя в общую философию проекта, его концепции и айдентики (идентификации).

Важно различать понятия фирменного стиля и айдентики. Ранее мы указали, что такое фирменный стиль. Слово айдентика несколько шире, оно включает в себя: нейминг, логотип, фирменный стиль и брендбук. Графические и визуальные элементы мгновенно помогают идентифицировать и воспроизвести в сознании образ компании. Айдентика призвана сделать компанию узнаваемой, выделить и отличить. Она цепляет художественно-образно, ассоциативно, эмоционально и транслирует ценности компании, её настроение и т.д. Если разложить любой носитель айдентики, будь то фирменный стиль или сайт, то в итоге мы можем выделить её фундамент, а именно цвет, шрифт, геометрию. И если цель фирменного стиля – повысить узнаваемость бренда

(без эмоциональной привязки), тогда цель айдентики – воспроизвести образ бренда в его физическом воплощении согласно ценностям компании и быть составной частью брендинга [3].

В ходе исследования, студентам IV курса ХГФ КубГУ в рамках дисциплины «Компьютерная графика» было выдано задание: разработка элементов фирменного стиля персональной или групповой художественной выставки.

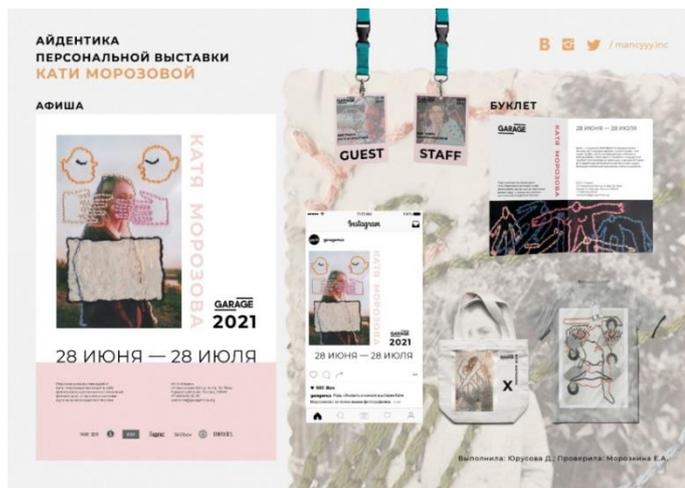


Рис.1. Работы студентов художественно-графического факультета Кубанского государственного университета



Рис.2. Работы студентов художественно-графического факультета Кубанского государственного университета

Следует отметить, что подобные задания для будущих художников-педагогов по «Разработке элементов фирменного стиля и айдентики художественной выставки» в учебно-образовательный процесс опирается на теорию поликультурного развития школьников на основе комплексного взаимодействия и интеграции искусств (Б. Юсова), концепцию приобщения детей к мировой художественной культуре (Б. Неменского), принципы построения инновационной модели художественно-педагогического образования интегрированного типа (Л. Рылова) и др.

Студенческие групповые и персональные выставки в процессе обучения еще нельзя в полной мере назвать высокохудожественными, но это важные шаги в освоении профессии. Выставки студентов могут быть различными по задачам, характеру и содержанию.

1. Входящие в обязательный учебный процесс (просмотр работ в классе по окончании занятия, промежуточные выставки набросков, зарисовок, этюдов, итоговый просмотр по специальным дисциплинам (живопись, графика, композиция, ДПИ и т.д.) во время сессии, пленэрная отчетная выставка, выставка курсовых и дипломных работ и др.).

2. Памятные, юбилейные выставки (приуроченные к памятным датам и торжественным событиям вуза и факультета).

3. Выставки-конкурсы (см. рис 3);

4. Выставки «Учитель и ученик».

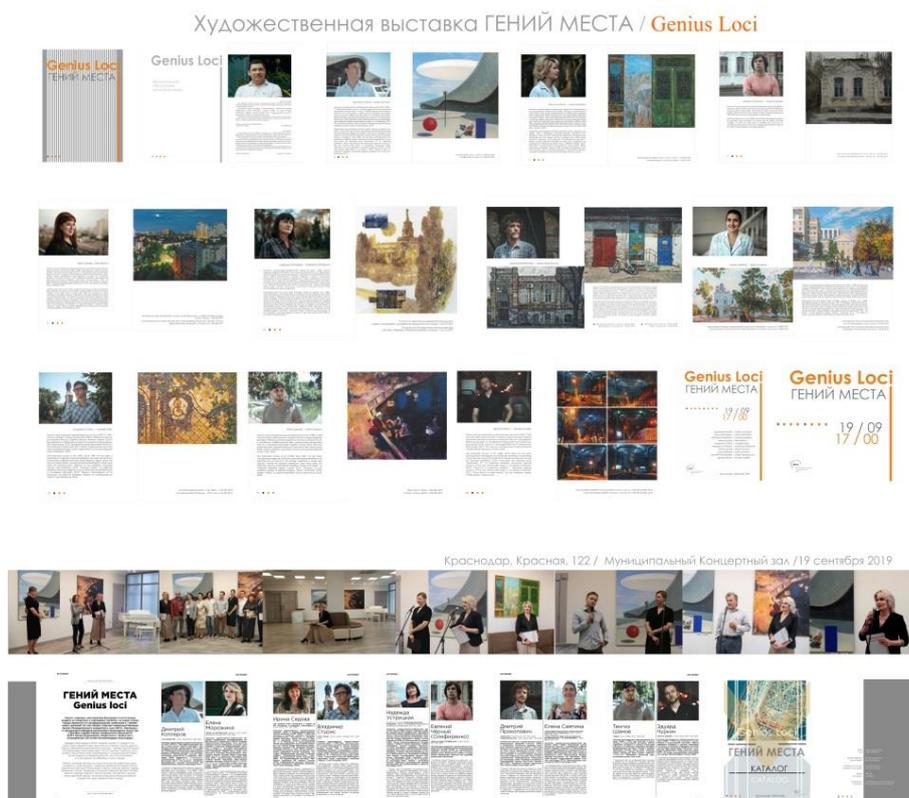
5. Онлайн-выставки на различных интернет-площадках.



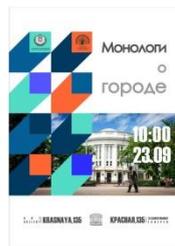
Рис.3. Каталоги выставок, международных форумов и других арт-проектов, проводимых на ХГФ КУБГУ (2017–2021 гг.)

Создание творческой атмосферы на факультете, организация групповых и персональных студенческих выставок, обмен идеями не только в рамках работы своего факультета, но и в процессе совместных мероприятий со студентами других факультетов и вузов, способствует повышению качества образовательного процесса и раскрытию индивидуальных черт каждого ученика.

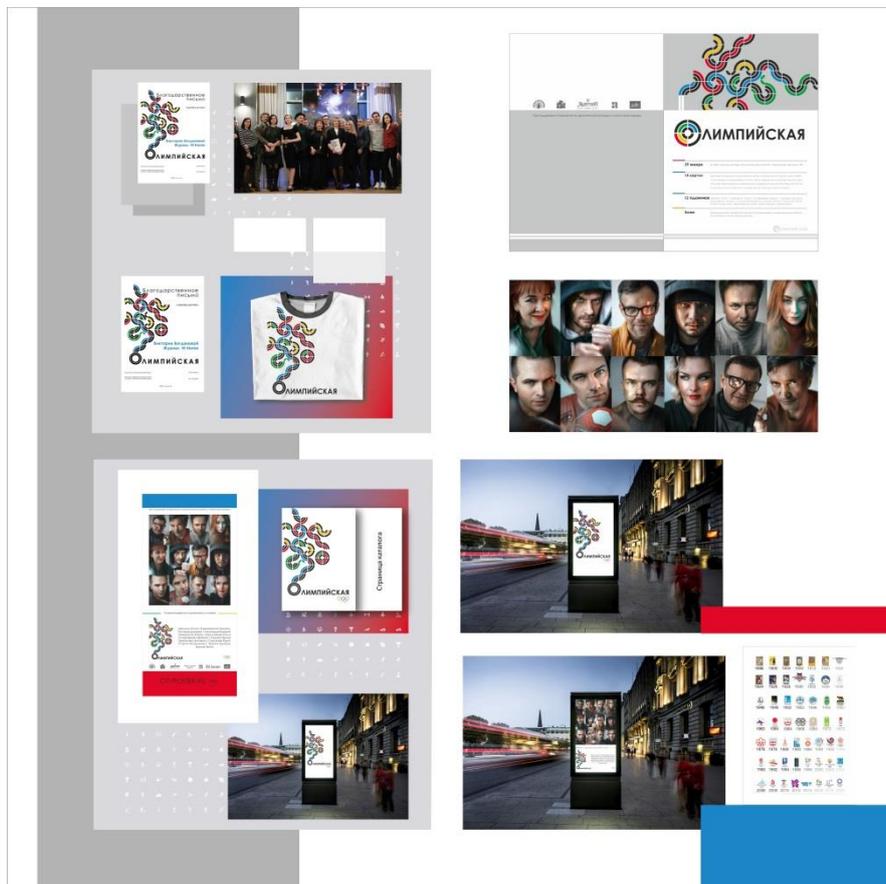
Важное значение сегодня имеет комплексное оформление художественных выставок, создание фирменного стиля проекта. Помимо качественного роста презентации художника, фирменный стиль выставки способствует узнаваемости, продвижению и коммерциализации самого продукта творчества, что несомненно повышает престиж выбранной профессии. Процесс развития студента в вузе имеет особую перспективу, потому что позже продолжается в его профессиональной деятельности и в жизни его учеников.

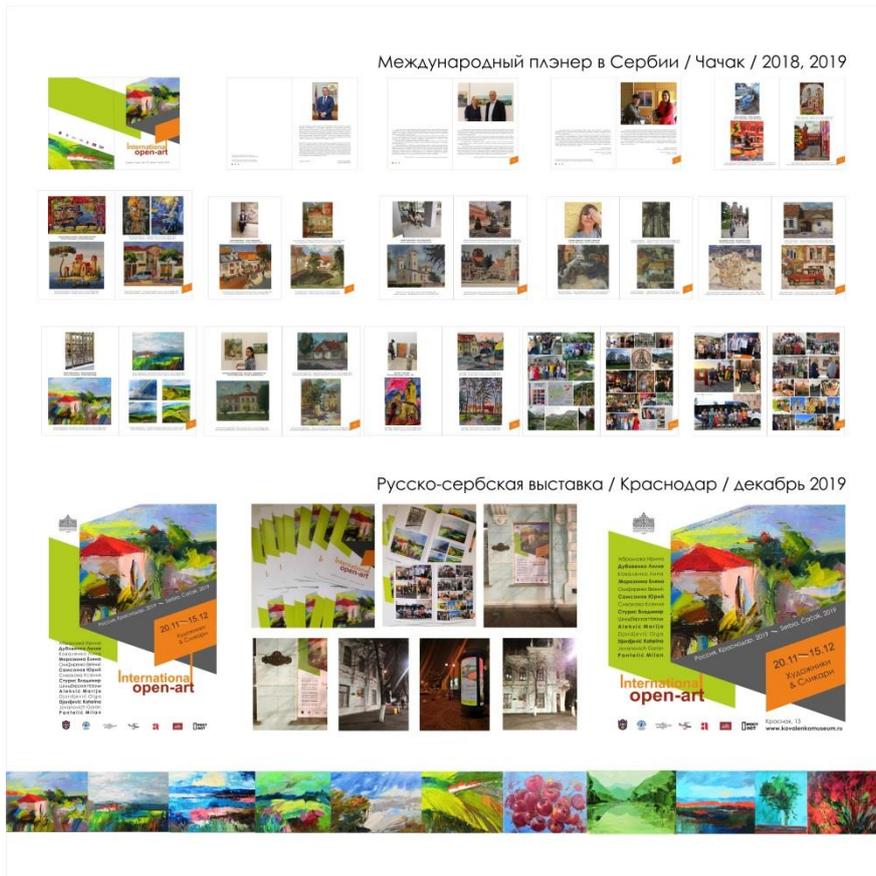


Художественная выставка Монологи о городе



Художественная галерея Кубанского государственного политехнического университета / Краснодар, Красная, 135

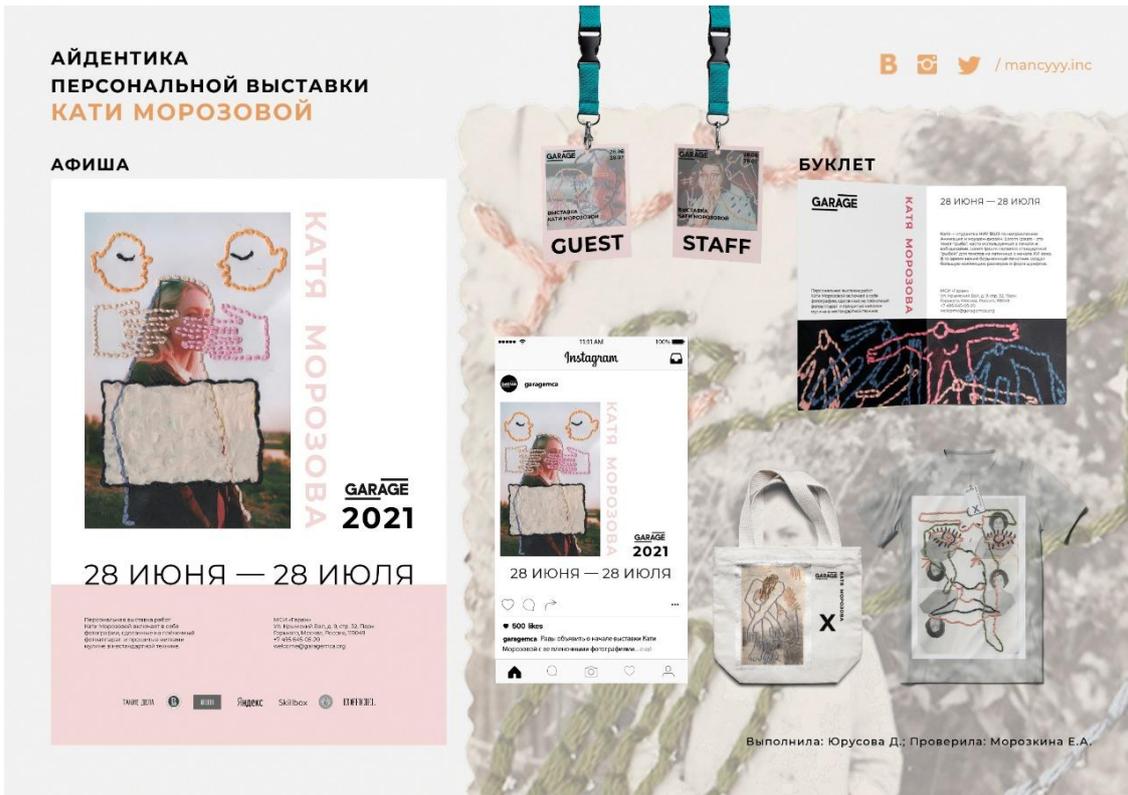




Работы студентов



Трембач Анастасия



Юрсова Дарья



Требисова Виктория

Аналоговый материал



Работы Елены Анатольевны Морозкиной

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ КАФЕДРА ДПИ И ДИЗАЙНА

Выполнила: Требисова Виктория Александровна
Руководитель: Морозкина Елена Анатольевна

Декоративное керамическое панно



ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ КАФЕДРА ДПИ И ДИЗАЙНА

Выполнила: Требисова Виктория Александровна
Руководитель: Морозкина Елена Анатольевна

Требисова Виктория

Декоративное керамическое панно



ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ КАФЕДРА ДПИ И ДИЗАЙНА

Выполнила: Требисова Виктория Александровна
Руководитель: Морозкина Елена Анатольевна

Требисова Виктория

Сборка зеркала



Готовые плитки



Передача плиток в багетную мастерскую



Фрагмент рамы



Готовое зеркало

Выпускная квалификационная работа КубГУ
Художественно-графический факультет Кафедры ДПИ

Выполнила: Бородулина Екатерина Анатольевна
Руководитель: Морозкина Елена Анатольевна

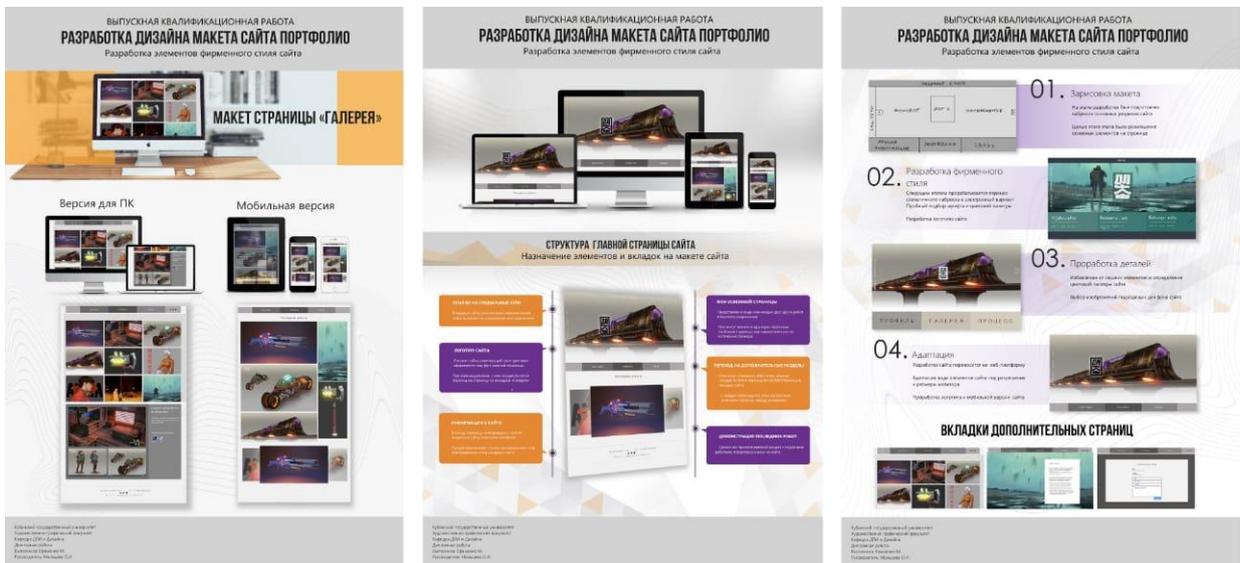
Бородулина Екатерина



Сойдан М.А.



Тахмазьян Анна



Ефименко Мария



Шеботнева Виктория

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Борогородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры: автореф. дис. канд. искусствоведения – М., 2007. – 24 с.
2. Веселова Ю. В., Семёнов О. Г. Графический дизайн рекламы. Плакат: учебное пособие. – Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, 2012. – 104 с.
3. Корешков В. В., Морозкина Е. А. Презентация выставки в обучении будущих художников-педагогов // Научное мнение. 2021. № 4. – С. 91–96.
4. Корякина Г. М., Бондарчук С. А. Проектирование в графическом дизайне. Фирменный стиль: учебное наглядное пособие для практических занятий. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского, 2018. – 93 с.
5. Столяров Б. А. Музейная педагогика: история, теория и практика: учебное пособие. – М.: Высшая школа, 2004. – 216 с.
6. Шишкина В. А. Педагогическое сопровождение личностно-профессионального становления будущих учителей изобразительного искусства: дис. д-ра. пед. наук. – М., 2006. – 386 с.

9. ГРАФИЧЕСКАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ ВКР

Краткий исторический экскурс по основам модульного проектирования

В художественном образовании всегда имело значение совершенствование профессиональной художественной подготовки студентов, связанной с художественно-проектным творчеством.

Проблема совершенствования дизайн-подготовки студентов – одна из актуальных проблем в современном художественном образовании. Формирование умений и навыков в художественно-проектной деятельности необходимо для наглядного экспозиционного представления творческого уровня художника, дизайнера. Для качественного экспозиционного представления творческого портфолио необходимо овладеть навыками и умениями в области модульного проектирования. Модульное проектирование является одним из основных средств дизайн-подготовки студентов.

В давние времена части человеческого тела служили единицами измерения: дюйм – длина сустава большого пальца; пядь – расстояние между концами раздвинутых большого и указательного пальцев; фут – средняя длина стопы человека и т.д. Так, в основе средневековой архитектуры Англии лежал фут, который по существу и являлся модулем. В архитектуре древних греков модулем был радиус колонны. В Италии некоторые сооружения были построены на использовании модуля в виде квадрата или прямоугольника. Таким образом, применение модуля в искусстве прошлого несло в себе художественное начало, служило средством гармонизации целого и его частей.

Модуль – это исходная единица измерения, которая повторяется и укладывается без остатка в целостной форме (объекте).

Кратность – укладываемость модуля без остатка, позволяет собирать различные формы и обеспечивает их взаимозаменяемость.

Принцип модульного проектирования используется во многих сферах жизнедеятельности человека, таких как архитектура,

градостроительство, медицина, образование, прикладное искусство, все отрасли дизайна и т.п.

Вариантность художественных форм, т.е. возможность из ограниченного числа типов создавать разнообразные произведения – одна из особенностей народного творчества. Если взять любой народный орнамент, то, как правило, он состоит из небольшого числа повторяющихся элементов. Таким образом, использование модуля – это не новый прием, им пользовались всегда и во всех видах искусства.

Целое создается из модулей. Модули могут быть одинакового размера либо нескольких размеров. Главное – это кратность модулей относительно друг друга. Модули, как правило, имеют простые геометрические формы, чтобы при их соединении получались необходимые предметы, объекты. Технологически каждый модуль используется отдельно для определенной части изображения или информации, находящейся в общей композиции, но общая сетка модулей выстраивается в итоговую правильную композицию. Главная особенность модульной сетки – в расположении ее модулей: можно переворачивать, перекомпоновывать и использовать отдельные модули для выявления главного. Важен выбор способа соединения простых модулей и их ритмичность, которые должны прослеживаться во всей работе.

Если предметы созданы на основе модульного проектирования, то есть прекрасная возможность доработки формы предмета: 1) из маленькой сделать большую и наоборот (прием модульного свертывания и модульного развертывания); 2) из простой формы составить сложную и наоборот (добавить модули и получить более сложную композицию: составить сложный декоративный узор, орнамент, монокомпозицию); 3) изменяя форму, изменить назначение изделия. Можно одну модульную сетку использовать на разных предметах и таким образом объединять их замыслом, единым стилем. Так изменение ассортимента предметов происходит путем модульного проектирования.

Проектирование и сборка фрагментов в разнообразные изделия таят в себе огромные возможности.

Материалы о модульных принципах в графическом дизайне, об исследовании модульных сеток и их классификации помогут

учащимся не только в формировании знаний о приемах законах композиции, цветоведения, но и в правильном их применении в практической деятельности.

Многочисленные теоретические и практические занятия, основанные на модульном проектировании, а также примеры готовых работ позволят учащимся применять модульные сетки в конструировании композиции не только своих лабораторных и практических работ, но и в подготовке графической презентации выпускной квалификационной работы. Модульное проектирование – необходимый компонент в совершенствовании дизайн-подготовки студентов на художественно-графическом факультете.

Компьютерная графика, основанная на модульном проектировании, помогает в формировании профессиональных компетенций у студентов художественно-графических факультетов. Растровые и векторные графические редакторы обладают необходимым набором инструментов для реализации проектно-модульной подготовки. Модульный принцип лежит в основе всех графических программ. Графические редакторы, как правило, обладают развитым инструментарием, а также дополнительными возможностями, которые не всегда могут быть реализованы традиционными изобразительными средствами. Учащиеся получают доступ в своеобразную изобразительную виртуальную лабораторию, предоставляющую им целый мир, в котором они могут творить, реализуя любые творческие фантазии.

Работа с компьютерной графикой – одно из самых популярных направлений использования персонального компьютера, причем занимаются этой работой дизайнеры и художники, ученые и инженеры, педагоги и профессионалы практически в любой сфере деятельности человека. Она позволяет сделать процесс обучения по дисциплинам, связанных с декоративно-прикладным искусством, более наглядным и увлекательным.

Компьютерная или машинная графика – это область деятельности, в которой компьютеры используются для построения и обработки изображений, а также результат этой деятельности. Как показывает практика использования компьютерной графики в образовании, она позволяет развить творческие и художествен-

ные способности студентов, обогатить художественный инструментарий. Применение компьютерной графики в обучении связано с художественным образованием и эстетическим воспитанием.

Компьютерная графика, основанная на модульном проектировании, в системе современного художественного образования помогает студентам совершенствовать все приобретенные знания, умения и навыки в области изобразительного искусства средствами компьютерных технологий. Таким образом, это помогает придать своим творческим работам новую форму – компьютеризированную.

Графические редакторы обладают полным набором инструментов для творчества. Эти инструменты подразделяются на группы: для создания изображений, для редактирования изображений, для работы с заливкой, для работы с текстом, для придания эффектов, и т.п. Таким образом, широкий спектр инструментов (от пера до эффектов стилизации) позволяет студенту создавать разнообразные композиции печатных страниц графической презентации, помогая не только в проектировании творческого замысла на рабочей области, но и в редактировании каждого элемента творческой работы на любом этапе.

Печатная продукция, рекламные ролики по телевидению, компьютерные игры, фильмы, корпоративные презентации, интернет-сайты – это все области применения компьютерной графики, в основе которой лежит работа с цифровыми изображениями. Эти изображения были созданы, отретушированы, отредактированы, увеличены или уменьшены в графических редакторах.

Более эффективно создавать графические презентации именно на компьютере, так как такие изображения проще хранить, тиражировать, улучшать и компоновать с текстами или другими информационными средствами. Современный мир немислим без компьютерной обработки графической информации. Это необходимо не только профессионалам, создающим фильмы со спецэффектами, мультфильмы, компьютерные игры. Компьютерная графика широко применяется при дизайн-подготовке студентов художественно-графических факультетов, помогая студентам получать знания, вырабатывать умения и навыки в области дизайна. Компьютерная графика также приме-

няется для создания презентационных материалов, используемых на лекциях в университетах, школьных уроках и различных со-
вещаниях.

Графическая презентация (планшетный ряд) является одной из основных частей выпускной квалификационной работы студентов художественно-графического факультета.

Основные требования по созданию планшетов:

– количество планшетов – не менее 3;

– размер каждого планшета по длинной стороне – не менее 1 м.

Каждый планшет должен содержать следующую информацию:

– название выпускной квалификационной работы;

– угловой шрифтовой блок с названием вуза, факультета, кафедры, ФИО дипломного руководителя и автора;

– итоговые изображения творческой части выпускной квалификационной работы по направлению декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Очень важно, чтобы при создании композиции планшетов студенты использовали именно модульный принцип построения графической информации, так как модульная система упрощает и ускоряет художественное конструирование. Модульное проектирование не только помогает в компоновке графических и информационных объектов на рабочей области, но и облегчает восприятие этих объектов зрителем, помогая выделить главную и второстепенную информацию.

Модульная сетка определяет в целом внешний вид будущего макета планшетного ряда и строго задаёт места размещения на печатных страницах всех предполагаемых элементов: заголовка, текста, иллюстраций, схем. Сетка должна разрабатываться конкретно для каждого отдельного макета.

Главное назначение модульных сеток – придание целостности всему изданию, а также облегчение работы по его созданию. Просчитав один раз возможные положения элементов на странице и создав модульную сетку, студенту будет легче создавать композицию следующих планшетов. Но создавать композицию печатных листов графической презентации ВКР необходимо та-

ким образом, чтобы не только планшетный ряд смотрелся цельно и органично, но и каждый планшет в отдельности имел законченный вид и отражал суть творческой работы.

Самая простая сетка, составляющая основу практически всех модульных систем, представляет собой композицию из горизонтальных и вертикальных линий, образующих систему прямоугольников. Считается, что сетка, в основе которой лежит квадрат, является идеальной для модульной структуры, а также весьма удобной в плане группировки квадратов в горизонтальные и вертикальные прямоугольники с отношением сторон 1:2, 2:3, 3:4 и т.д. Вертикальные линии любой сетки определяют внутренние и внешние боковые поля, а также выделяют колонки и задают расстояния между ними. Горизонтальные же линии определяют верхние и нижние поля, высоту колонок, расположение заголовков и разнообразных иллюстраций.

При создании шрифтовых блоков по модульному принципу на планшетах не стоит забывать и о том, что каждая колонка должна быть легкой и удобной для чтения, а следовательно, нельзя делать ее ни слишком широкой (так как глаз устает держать в поле зрения одну и ту же строку чрезмерно долго), ни чересчур узкой (потому что частое перескакивание с одной строки на другую также утомляет глаз). А чем больше устают глаза зрителя, тем хуже усваивается информация.

Все именитые художники-оформители сходятся в одном: сетка должна служить замыслу, а не подминать его под себя. Студент должен помнить, что его цель – сделать информацию наглядной и легкой для восприятия.

Тематический план по созданию графической презентации ВРК (выпускной квалификационной работы) средствами модульного проектирования

Название	Тема	Методические указания
Модульная сетка и её виды	<p><i>Тема 1.1. Формирование знаний о понятии «модуль» и истории его появления.</i></p> <p><i>Тема 1.2. Формирование знаний о понятии «модульная сетка» и ее видах, принципах компоновки модулей в модульные блоки.</i></p> <p><i>Тема 1.3. Использование модульных сеток в графическом дизайне (примеры)</i></p>	Разработка и отрисовка в графическом редакторе модульной сетки планшетного ряда ВКР
Техника и технология отрисовки модульных сеток	<p><i>Тема 2.1. Формирование умений и навыков в создании правильной модульной сетки.</i></p> <p><i>Тема 2.2. Формирование умений и навыков в создании различных модульных сеток, в компоновке модулей в модульные блоки.</i></p> <p><i>Тема 2.3. Компоновка графической информации в модульные блоки</i></p>	Проектирование графической информации в единую композицию на основном (центральном) графическом планшете по модульному принципу

<p>Компоновка графических планшетов средствами модульного проектирования</p>	<p><i>Тема 3.1. Формирование умений и навыков отрисовки модульных сеток печатной страницы графических планшетов.</i></p> <p><i>Тема 3.2. Компоновка графической информации итога практической части выпускной квалификационной работы по модульному принципу для создания общей композиции графического планшетного ряда.</i></p> <p><i>Тема 3.3. Допечатная подготовка файлов графических планшетов</i></p>	<p>Компоновка графической информации на дополнительных планшетах по единой модульной сетке (разработанной ранее).</p> <p>Корректировка макета графических планшетов по модульному принципу в едином фирменном стиле. Допечатная подготовка файлов с планшетами</p>
--	--	--

Пример задания по теме Отрисовка модульной сетки для создания графической презентации ВКР

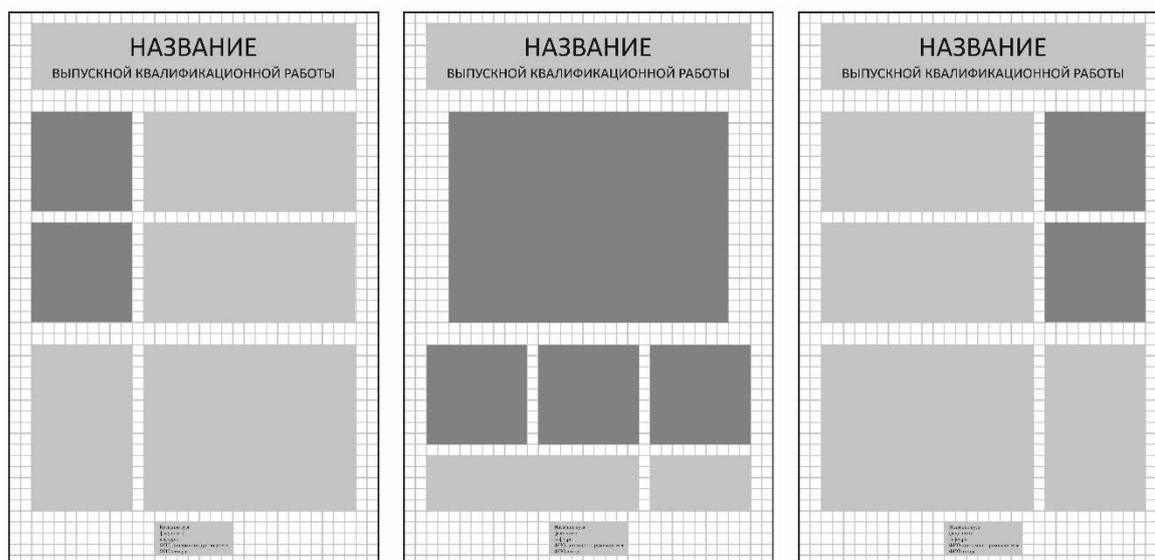
Задание: разработка и отрисовка в графическом редакторе модульной сетки планшетного ряда ВКР.

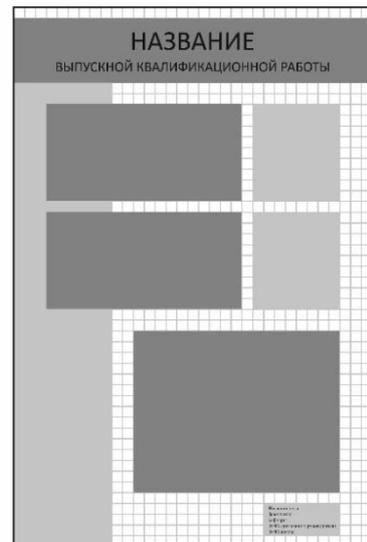
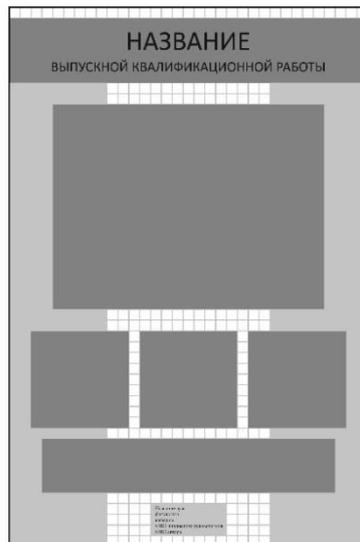
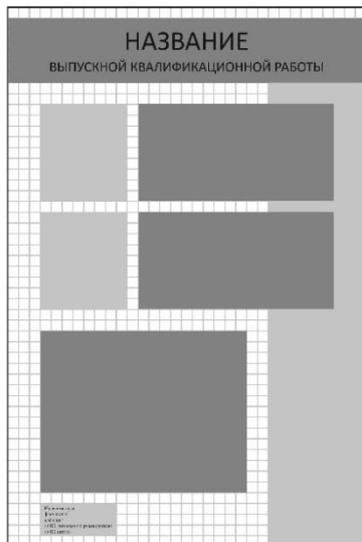
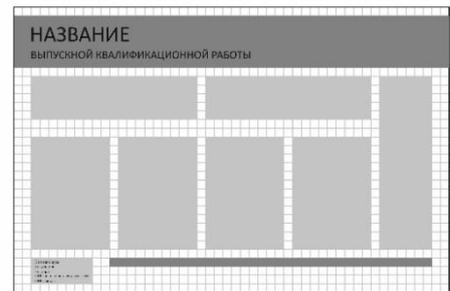
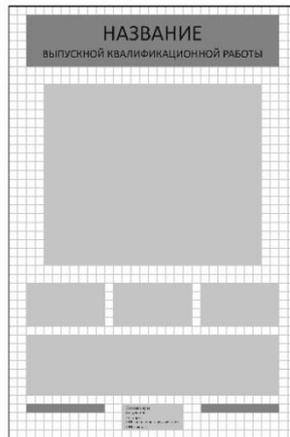
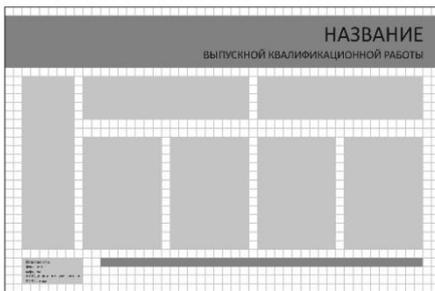
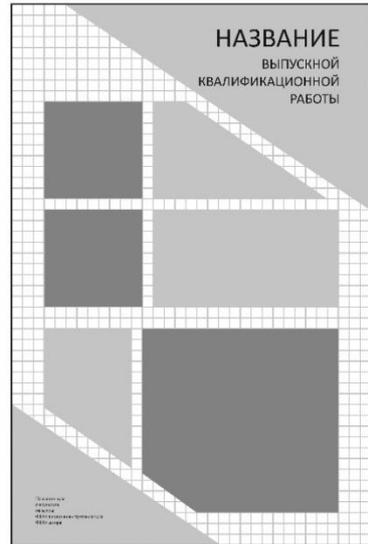
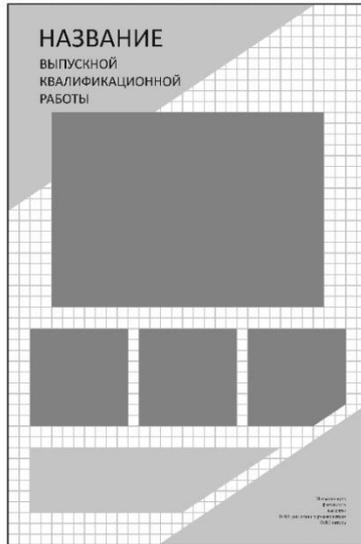
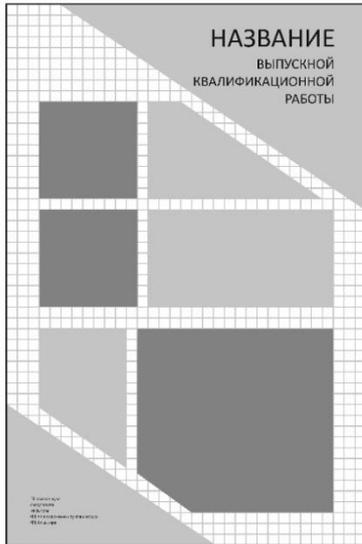
Цель: формирование умений и навыков отрисовки модульных сеток, предварительной компоновки объектов по модульному принципу.

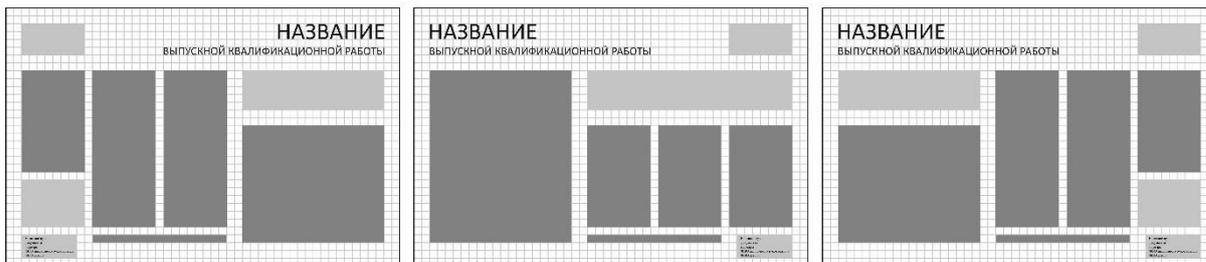
Задачи:

- освоить технические приемы создания модульных сеток в редакторе векторной и растровой графики;
- развить навыки создания модульной сетки в графических редакторах;
- проявить уровень композиционной грамотности в построении графической информации;
- развить умения в компоновке графической информации по модульному принципу.

Примеры компоновки планшетного ряда ВКР по модульному принципу







БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Анферов А. С. Применение модульной сетки в графическом дизайне: учебно-методическое пособие. – Магнитогорск: МаГУ, 2012. – 61 с.
2. Беспалов Б. И. Действие. Психологический механизм действия визуального мышления. – М.: МГУ, 1984. – 189 с.
3. Волков Н. Н. О константности восприятия величины и формы // Исследования по психологии восприятия. – М.; Ленинград : Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1948. – 508 с.
4. Выготский Л. С. Психология творчества. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
5. Гаврилко В.А. Шрифтовая композиция: учеб.-метод. пособие. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2009. – 208 с.
6. Джонс Дж. К. Методы проектирования: пер. с англ. – 2-е изд., доп. – М.: Мир, 1986. – 326 с.
7. Дмитриева Н. А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
8. Ермаш Г. П. Искусство как мышление. – М.: Искусство, 1986. – 277 с.
9. Лаптев В. В. Модульные сетки. Проектирование многополосных изданий. – М.: РИП-холдинг, 2007. – 204 с.
10. Мюллер-Брокманн Й. Модульные системы в графическом дизайне. – М.: Студия Артемия Лебедева, 2014. – 178 с.
11. Робертс Л. Сетки. Креативные решения для графических дизайнеров. – М.: РИП-холдинг, 2009. – 222 с.

12. Тимофеев Г. С. Графический дизайн: учебный курс. Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 320 с.
13. Херлберт А. Модульные сетки. – М.: Книга по Требованию, 2013. – 94 с.
14. Шорохов Е.В. Композиция. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.

10. НОРМОКОНТРОЛЬ КАФЕДРЫ ДПИ И ДИЗАЙНА ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ

(Курсовая/дипломная работа)

Составлено в соответствии с методическими указаниями: Структура и оформление бакалаврской, дипломной, курсовой работ и магистерской диссертации: учеб.-метод. указания / сост. М.Б. Астапов, Ж.О. Карапетян, О.А. Бондаренко. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2016. 49 с. (см. на сайте КубГУ: Университет – Структура – Научный блок – Отдел управления системой менеджмента качества, стандартизации и нормоконтроля).

Работу над пояснительной запиской следует вести в следующем порядке:

1) *составить*:

– содержание;

– список использованных источников в соответствии с ГОСТ 7.1-2003;

2) введение строго по структуре;

3) *основные разделы*:

– раздел из истории;

– инструменты, техника и технология;

– ход творческой работы;

4) заключение строго по структуре;

5) список использованных источников;

6) приложение (вести фотосъёмку в процессе);

В ходе работы расставлять ссылки на источники в квадратных скобках, а на приложение – в круглых скобках.

Во ВВЕДЕНИИ должны быть изложены:

– актуальность и новизна темы работы;

– оценка современного состояния решаемой научной проблемы;

– основание и исходные данные для написания работы;

– объект, предмет исследования;

– цель;

– задачи исследования;

- методы исследования;
- теоретическая и практическая значимость;
- возможность использования научных результатов.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ даются:

- краткие выводы по результатам работы;
- оценка полноты решения поставленных задач;
- предложения по использованию результатов исследования;
- возможности их внедрения в практику.

Формат бумаги А4. Поля: левое – 30 мм, правое – не менее 15 мм, верхнее и нижнее – 20 мм.

Шрифт – Times New Roman. Размер шрифта – 14, 12.

Интервал полуторный. Текст выровнять по ширине. Показатели отступов и интервалов слева в абзаце 0-0-0-0.

Первая строка «Красная строка» отступ – 1, 25 мм.

Полужирный шрифт используют в заголовках разделов, подразделов и других структурных элементах по тексту. Курсив используют в тексте для обозначения объектов и написания терминов.

Титульный лист включают в общую нумерацию, но номер на титульном листе не проставляют. Далее идёт сквозная нумерация страниц по центру, включая листы приложения.

При перечислении следует использовать знак тире (-), строчные буквы в порядке русского алфавита а), арабские цифры 1), после которых ставится скобка. Простые перечисления отделяют запятой, сложные – точкой с запятой.

Структурные элементы в тексте записки – СОДЕРЖАНИЕ, ВВЕДЕНИЕ, ЗАКЛЮЧЕНИЕ, СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ в тексте располагаются по центру прописными буквами. Работа делится на разделы, подразделы и пункты. Пункты и подпункты имеют порядковый номер без заголовков.

Заголовки разделов и подразделов следует печатать с абзацного отступа строчными буквами с первой прописной, не подчёркивая, без точки в конце с соблюдением нумерации согласно содержанию. Структурные элементы, заголовки, подзаголовки отделяются друг от друга и от текста одной свободной строкой. Название разделов и подразделов выравнивать по ширине.

Новые разделы принято начинать с нового листа, но недопустимо оставлять на листе 1–2 предложения. Заполняемость листа должна быть не менее 30%.

Отсылки на список использованных источников выполнять по мере набора текста, отсылки на приложение – в завершении работы.

На титульном листе название выпускной квалификационной работы следует указывать прописными буквами. Все сокращения проводить в соответствии с ГОСТ Р 7.0.12-2011.

Например:

доктор – д-р. пед. наук;

кандидат – канд. пед. наук;

профессор – проф.;

доцент – доц.;

старший преподаватель – ст. преп.;

преподаватель – преп.

Должность руководителя и нормоконтролёра следует указывать со строчной буквы. После инициалов ставить точку.

Ссылки на иллюстрации и список используемых источников в тексте:

Пример оформления

Под рисунком в тексте писать: Рисунок 1 – Название рисунка. Размер шрифта для подписи рисунка в тексте на размер меньше основного текста. Если наименование рисунка состоит из нескольких строк, то его следует записывать через один межстрочный интервал.

Отсылка на рисунки, расположенные в тексте: *текст* (рисунок 1), *текст*. Подпись рисунка, расположенного в приложении: Рисунок А – Наименование рисунка. В конце подписи точка не ставится.

Отсылка на рисунки в приложении (рисунок А 1).

Между рисунком и его подписью в тексте и приложении следует оставить одну свободную строку.

Отсылка на список использованных источников: цитирование [8, с.32]; пересказ [8].

Объём пояснительной записки: курсовой проект примерно 35 страниц, дипломный проект – 50–80 страниц.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Примеры

Пример оформления содержания

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Из истории городецкой росписи.....	5
2 Техника и технология.....	12
2.1 Обработка белья.....	12
2.2 Ход росписи.....	12
2.3 Лакировка	15
3 Ход выполнения творческой работы	16
3.1 Стилизация и декоративная композиция городецкой росписи.....	16
3.2 Работа над эскизом.....	21
3.3 Роспись набора.....	22
Заключение.....	24
Список использованных источников.....	25
Приложение А Выполнение творческой работы.....	26

Пример оформления приложения

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Выполнение творческой работы



Рисунок А. 1 – Мезенская роспись

Пример оформления рисунка в тексте

Текст.....



Рисунок 1 – Название рисунка

Текст

Одна свободная строка от текста до изображения.

Одна свободная строка от изображения до подписи, от подписи до текста.

Размер шрифта подписи рисунка в тексте на один пункт меньше (13), чем основной текст.

Пример титульного листа курсового проекта

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Художественно-графический факультет
Кафедра ДПИ и дизайна

КУРСОВАЯ РАБОТА

НАЗВАНИЕ

Работу выполнил _____ И.О. Фамилия
(подпись, дата)

Направление подготовки 44.03.05 _____ курс, гр.

Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
«Изобразительное искусство, Компьютерная графика»

Научный руководитель,
канд. пед. наук,
доцент _____ И.О. Фамилия
(подпись, дата)

Нормоконтролер,
доцент _____ О.И. Мальцева
(подпись, дата)

Краснодар
2021

Пример титульного листа выпускной квалификационной работы

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Художественно-графический факультет
Кафедра ДПИ и дизайна

Допустить к защите
Заведующая кафедрой
канд. пед. наук, доцент
_____ Е. А. Морозкина
(подпись)
_____ 2021 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)**

РАЗРАБОТКА ЭЛЕМЕНТОВ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

Работу выполнил _____ ФИО
(подпись, дата)

Направление подготовки 44.03.05 _____ 5 курс
Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
«Изобразительное искусство, Компьютерная графика»

Научный руководитель
доцент _____ Т.В. Белая
(подпись, дата)

Нормоконтролер
доцент _____ О.И. Мальцева
(подпись, дата)

Краснодар
2021

ОСОБЕННОСТИ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

Главным источником информации является элемент ресурса, содержащий идентифицирующие его сведения: титульный лист, титульный экран, этикетка, наклейка и т. п. Каждый вид ресурса имеет определенный предпочтительный источник, содержащий наиболее полную и авторитетную информацию.

Обязательные элементы обеспечивают идентификацию ресурса. Их приводят в любом описании.

Условно-обязательные элементы содержат расширенную информацию о ресурсе.

Факультативные элементы дают дополнительную библиографическую характеристику ресурса.

Набор факультативных и условно-обязательных элементов определяет библиографирующая организация.

В зависимости от набора элементов отличают:

- 1) краткое библиографическое описание (содержит только обязательные элементы);
- 2) расширенное библиографическое описание (содержит обязательные и условно-обязательные элементы);
- 3) полное библиографическое описание (содержит обязательные, условно-обязательные и факультативные элементы).

Перечень обязательных элементов библиографического описания:

- Основное заглавие;
- Первые сведения об ответственности;
- Сведения об издании, доп. сведения об издании;
- Элементы специфической области материала или вида ресурса;
- Первое место, Имя издателя, Дата публикации, производства и/или распространение;
- Сведения об объеме;

- Основное заглавие, Международный стандартный номер (ISBN), номер выпуска серии/подсерии или многочастного монографического ресурса (для сериального издания);
- Примечание об источнике основного заглавия для электронных локальных ресурсов;
- Примечание об URL и дате обращения для электронных ресурсов сетевого распространения;
- Международные стандарты номера ресурса: ISBN, ISSN, ISMN.

ОБРАЗЦЫ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

5 и более авторов

Протеомика и биоразнообразие: возможности, методы, анализ данных: учебно-методическое пособие / Л. А. Мальцева, М. А. Варфоломеева, А. А. Лобов [и др.]; Санкт-Петербургский государственный университет. – Москва: КМК, 2018. – 163 с. – ISBN 978-5-907213-17-3.

Составители (1 или 2)

Музей в меняющемся школьном мире: сборник / составитель Е. Б. Медведева, С.В. Самохина. – Москва: Перспектива, 2019. – 191 с. – ISBN 978-5-905790-40-9.

Составители (3 и более)

Информационные системы и среды: сборник / составитель А. Н. Швецов [и др.]. – Курск: Университетская книга, 2017. – 196 с. – ISBN 978-5-9909988-3-4.

Статья из сборников научных трудов

Узлов, Ю. А. Причерноморье в контексте исторической интеграции / Ю. А. Узлов // Причерноморье в войнах и дипломатии Российского государства: к 75-летию начала Великой Отечественной войны: сборник научных статей / ответственный редактор А. В. Баранов; Кубанский государственный университет, Российское историческое общество. – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2016. – С. 28–33. – ISBN 978-5-8209-1182-8.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В учебном пособии «Методика обучения декоративно-прикладному искусству» кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна Кубанского государственного университета представлены разработки преподавателей по различным аспектам обучения студентов. Разработана проблема взаимодействия теории и практики в учебном процессе на примере преподавания истории материальной культуры. Решаются проблемы связи цветоведения с декоративно-прикладным искусством и его место в образовании художника-педагога. Предложена методическая база для обучения росписи по дереву. Излагается материал, необходимый в освоении техники валяния из шерсти. Техники керамики рассмотрены в связи с задачей создания садово-парковой скульптуры и наружного оформления. Изложена авторская методика лепки черепа человека. Компьютерные технологии связываются с учебной деятельностью на примере моделирования мозаичного панно. Различные аспекты учебного процесса (графическое представление, организация среды и др.) сводятся воедино и воплощаются в выставке. Наконец, методически чётко структурированы принципы графической презентации выпускной квалификационной работы.

Все представленные в настоящем пособии аспекты обучения декоративно-прикладному искусству представляются актуальными.

Вводный раздел посвящён общей проблематике: месту преподавания декоративно-прикладного искусства в системе обучения на художественно-графическом факультете, а также связи теории и практики. А. Е. Филиппов рассматривает эту проблему на примере дисциплины «История материальной культуры». Изложена основная логика курса, методические основы его преподавания на художественно-графическом факультете. Приводятся курсовые и выпускные квалификационные работы, в которых осуществлена связь теоретической и художественно-творческой подготовки студентов.

В разделе цветоведения Е. М. Турыгина предлагает методику обоснованного выбора цветосочетаний и построения цветовой

гаммы, приводит данные о психологическом воздействии цвета. Особенно важным для задач подготовки студентов в области декоративно-прикладного искусства является приложение этих данных к организации интерьерной среды. Автор сообщает также о свойствах освещения, его воздействии на цвет и восприятие цвета.

В разделе О. И. Мальцевой, посвящённом основам художественной росписи по дереву, изложены основные исторические сведения о происхождении и своеобразии традиционных стилей народной росписи. Мезенская, пермогорская, городецкая, хохломская традиции складываются в процессе обучения в некоторую дидактически обоснованную методическую последовательность. Приведена разработка занятия и необходимые сведения о практическом выполнении росписи. Показаны работы студентов.

Раздел Л. В. Мальцевой посвящён технике художественного валяния из шерсти. Приведены исторические сведения о происхождении и распространении техники, описаны материалы и инструменты. Также приводится методическая разработка последовательности исполнения игрушки. Изобразительный материал представляет процесс изготовления, а также работы студентов.

В разделе Е. С. Шитовой даны краткие исторические сведения о происхождении и развитии керамического производства, сложении гончарных промыслов в России. Также приведена методическая разработка занятия, сопровождаемая примерами студенческих работ и авторской керамической плитки работы Е. А. Морозкиной.

В разделе о скульптуре А. И. Косюги изложение начато историческим очерком развития скульптурного портрета. Далее приведены тематический план и методическая разработка «Построение, объёмов, границ костей черепа при помощи опорных точек и обрубочных плоскостей». В текстовой части содержится детальное описание построения черепа в процессе лепки объёмной модели. Важным компонентом разработки являются иллюстрации, фиксирующие стадии работы с указанием основных опорных точек и метода их построения.

В разделе А. С. Прокоповой связь декоративно-прикладного искусства с организацией среды и компьютерными технологиями

показана на примере моделирования мозаичного панно в компьютерной программе CorelDraw. Приведены исторические сведения о развитии мозаики. В методической части содержатся рекомендации по выполнению задания. Визуальный ряд позволяет увидеть примеры его исполнения.

Раздел Е. А. Морозкиной посвящён презентации выставки в обучении будущих художников-педагогов. Приводится краткий библиографический обзор по теме, указано важное значение выставки в современном художественно-педагогическом образовании в условиях новых технологий. В этой связи обозначена важная роль компьютерных технологий, визуальной айдентики выставочных проектов. В разделе, в частности, дан обобщенный материал, накопленный в процессе организации и проведения выставочных проектов художественно-графическим факультетом, руководства студентами. Обширный визуальный материал свидетельствует о значимости проведённой работы.

Последний раздел пособия Т. В. Белой посвящён важной теме – графической презентации выпускной квалификационной работы. Изложены основы модульного проектирования, методично разработано их приложение для организации презентационных планшетов при подготовке к защите выпускной квалификационной работы. Существенной частью раздела являются компоновочные схемы решения планшетов и их вёрстки.

Во всех разделах содержится библиографические списки литературы по теме, позволяющие изучить её более углублённо. Визуальный материал существенно дополняет текстовый.

Настоящее учебное пособие призвано оказать помощь в учебном процессе на художественно-графическом факультете. Оно может быть полезно не только студентам, но и педагогам, всем, интересующимся декоративно-прикладным искусством в современном контексте.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. История материальной культуры – теоретическая база обучения декоративно-прикладному искусству	6
2. Цветоведение в профессиональной подготовке художника-педагога.....	15
3. Основы художественной росписи по дереву.....	29
4. Техника художественного валяния из шерсти.....	43
5. Керамика. Садово-парковая скульптура.....	63
6. Практикум по скульптуре. Лепка черепа человека.....	76
7. Моделирование мозаичного панно в векторной программе.....	96
8. Презентация выставки в обучении будущих художников-педагогов.....	114
9. Графическая презентация ВКР.....	128
10. Нормоконтроль кафедры ДПИ и дизайна.....	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	150

Учебное издание

Б Е Л А Я Татьяна Викторовна
К О С Ю Г А Александр Иванович
М А Л Ь Ц Е В А Людмила Валентиновна
М А Л Ь Ц Е В А Ольга Ивановна
М О Р О З К И Н А Елена Анатольевна
П Р О К О П О В А Анна Сергеевна
Т У Р Ы Г И Н А Евгения Михайловна
Ф И Л И П П О В Алексей Евгеньевич
Ш И Т О В А Елена Сергеевна

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ ИСКУССТВУ**

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 16.11.2021. Выход в свет 22.11.2021.
Печать цифровая. Формат 60x841/16. Уч.-изд. л. 10 п. л.
Тираж 500 экз.

Кубанский государственный университет
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.

Издательско-полиграфический центр КубГУ
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.